VINCENT FECTEAU

E I N L E I T U N G

M O R I T Z W E S S E L E R

Aus einfachen, teilweise alltäglichen Materialien wie Zeitungsschnipseln, Pappmaché, Schaumstoff, Korken, Eisstielen oder Muscheln fertigt Vincent Fecteau seit den frühen 1990er Jahren Skulpturen und Collagen, die sich durch mannigfaltige Erscheinungsformen auszeichnen. Manche seiner Arbeiten sind kleinteilig, geradlinig, monochrom oder abstrakt, andere wiederum ausladend, verschlungen, farbenfroh oder erzählerisch. Sie sind das Resultat eines längeren, intensiven Schaffensprozesses, an dessen Anfang die Auswahl und Zusammenführung von Materialien stehen. Ihnen folgt die kontinuierliche und behutsame Bearbeitung der Werkstoffe, bis sich der facettenreiche Charakter des jeweiligen Objektes artikuliert. Häufig sind hier die Beschaffenheit der gewählten Medien und die manuelle Herstellung sichtbar. Im Zuge der Fertigung unterwirft sich Fecteau keinem konzeptuellen Rahmen. Sein Handeln wird von intuitiven Reaktionen auf die verschiedenen Arbeitsmittel geleitet. Die Ergebnisse dieser Vorgehensweise sind oftmals nur schwer mit Worten zu beschreiben. Was auf den ersten Blick klar fassbar erscheint, widersetzt sich bei näherer Betrachtung einer Zuordnung. Dieser Umstand hat Anteil an der Rätselhaftigkeit der Formulierungen und verleitet dazu, sich auf die vielfältigen Assoziationen einzulassen, die die Skulpturen und Collagen des Künstlers mit sich bringen. Die Objekte rufen Bilder von modellartigen Architekturen, Bühnen und Schaukästen, aber auch von Körpern, Gliedmaßen und Organen ins Bewusstsein. Jedoch sind diese gedanklichen Verknüpfungen und Vorstellungen sehr schemenhaft und lösen sich zumeist nach kurzer Zeit in Abstraktionen auf. Trotz der Uneindeutigkeiten lassen die Arbeiten immer wieder Bezugnahmen auf die Formensprachen und Ansätze historischer Strömungen erkennen. So sind Verweise auf die Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts genauso auszumachen wie auf die Nachkriegskunst oder die Postmoderne. Zu keinem Zeitpunkt drängt sich allerdings der Eindruck auf, dass Fecteau in Erinnerungen schwelgt. Ganz im Gegenteil: Die Werke lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass sie Teil ihrer Zeit sind. Dies kann sowohl an ihren formalen Eigenschaften als auch an der sich in ihnen oftmals manifestierenden Auseinandersetzung mit queeren Identitäts-, Lebens- und Kulturformen nachvollzogen werden.

Dabei ist Fecteaus Beschäftigung mit Werten, Vorstellungen und Sichtweisen, die jenseits heteronormativer Weltanschauungen zu verorten sind, von den persönlichen Erfahrungen der AIDS-Krise der 1980er und 1990er Jahre sowie dem damit einhergehenden gesellschaftlichen Wandel geprägt. Die Bedeutung seiner Werke für den gegenwärtigen Kunstdiskurs resultiert somit nicht allein aus ihrer kompositorischen Raffinesse, der feinen Poesie

und dem ausgeprägten Eigensinn, sondern ebenso aus ihrem gesellschaftspolitischen Anspruch und ihrer empathischen Grundhaltung.

Vincent Fecteau wurde 1969 in Islip, New York, geboren und lebt heute in San Francisco. Von 1987 bis 1992 studierte er an Wesleyan University in Middletown, Connecticut. Bereits 1993 beteiligte er sich an Gruppenausstellungen, an die sich 1994 seine erste Einzelpräsentation in der Kiki Gallery in San Francisco anschloss. Die Schau *The Scene of a Crime* im Hammer Museum in Los Angeles markierte 1997 den Auftakt für die Rezeption seines Schaffens in einem musealen Kontext. Für erste internationale Aufmerksamkeit sorgte im Folgenden seine Teilnahme an der Whitney Biennial 2002, auf die fokussierte Präsentationen im Van Abbemuseum in Eindhoven 2004, im Art Institute of Chicago 2008, im Inverleith House in Edinburgh 2010, in der Kunsthalle Basel 2015, in der Wiener Secession 2016 sowie im CCA Wattis Institute for Contemporary Arts in San Francisco 2019 folgten. In Deutschland steht eine institutionelle Würdigung von Fecteaus künstlerischem Schaffen bislang noch aus. Die Ausstellung im Fridericianum soll genau dies nachholen. Anhand von mehr als sechzig ausgewählten, zwischen 1993 und 2020 entstandenen Arbeiten vermittelt die Schau einen umfassenden Überblick über das Gesamtwerk von Fecteau.

INTRODUCTION

Since the early 1990s, Vincent Fecteau has been making sculptures and collages from simple, sometimes everyday materials—such as newspaper clippings, papier-mâché, foam core, corks, popsicle sticks, or shells—that display diverse manifestations. Some of his works are small-scale, rectilinear, monochrome, or abstract, while others are expansive, intricate, colorful, or narrative. They are the outcome of a long, intense creative process that begins with the selection and combination of materials. This is followed by the continuous and careful processing of these components until the multifaceted nature of each object is articulated. Often, the properties of the chosen media and the manual production method are visible here. During this process, Fecteau does not subject himself to any conceptual framework. His action is guided by intuitive reactions to the various media. The results of this approach are often difficult to describe in words. What at first sight appears to be clearly within our grasp defies classification upon closer inspection. This circumstance plays a part in the enigmatic nature of the formulations and tempts one to engage in the manifold associations the artist's sculptures and collages generate. The objects evoke images of model-like architectures, stages, and showcases, but also of bodies, limbs, and organs. However, these notional associations and ideas are very hazy and largely dissolve swiftly into abstractions.

Despite their ambiguities, the works repeatedly reveal references to the formal languages and approaches of historical movements. Thus, allusions to the avantgarde movements of the early twentieth century can be discerned, as can references to postwar art and postmodernism. At no point, however, does Fecteau give the impression he is indulging in reminiscence. Quite the opposite. The works leave no doubt that they are testaments to their time. This can be detected both in their formal characteristics and in the exploration of queer forms of identity, life, and culture often manifested in them. In this regard, Fecteau's preoccupation with values, ideas, and perspectives that can be located beyond heteronormative worldviews is informed by his personal experience of the AIDS crisis of the 1980s and 1990s, as well as the social changes accompanying it. The importance of his works for contemporary art discourse thus results not only from their compositional finesse, poetic force, and pronounced obduracy, but equally from their sociopolitical aspirations and their basic empathetic stance.

Vincent Fecteau was born in 1969 in Islip, New York, and now lives in San Francisco. From 1987 to 1992, he studied at Wesleyan University in Middletown, Connecticut. As early as 1993, he participated in group exhibitions, which were followed by his first solo show at Kiki Gallery in San Francisco in 1994. The show *The Scene of a Crime* at the Hammer Museum in Los Angeles in 1997 marked the start of the reception of his work in a museum context. His first international exposure came with his participation in the Whitney Biennial in 2002, followed by solo presentations at the Van Abbemuseum in Eindhoven in 2004, the Art Institute of Chicago in 2008, Inverleith House in Edinburgh in 2010, Kunsthalle Basel in 2015, the Vienna Secession in 2016, and the CCA Wattis Institute for Contemporary Arts in San Francisco in 2019. In Germany, an institutional appreciation of Fecteau's work has so far been lacking. The exhibition at the Fridericianum aims to remedy precisely this. Based on over sixty selected works created between 1993 and 2020, the show provides a comprehensive overview of Fecteau's oeuvre.

DAS, WAS NICHT BENANNT WERDEN KANN

FANNY SINGER

Ein Wort kommt mir stets in den Sinn, wenn ich an Vincent Fecteaus Werk denke. Das Wort lautet „lakustrin“. Es ist ein Adjektiv, das mir zuerst in einem Gedicht von John Ashbery mit dem Titel „These Lacustrine Cities“ begegnet ist, einem bizarren, paranoiden, visionären Gedicht aus dem Jahr 1962. Da klingt etwas Wasserartiges nach (die Bedeutung wurzelt in „zum See gehörig“), obwohl das Wort wie ein Diamant von der Zunge rollt, kantig und lapidar, ganz und gar nicht flüssig. Eine Plastik von Fecteau zu betrachten, kann sich anfühlen, als starre man auf einen See, in dem man selbst nie geschwommen ist, als frage man sich, wie tief oder wie kalt er ist oder wie sehr es unter seiner spiegelnden Oberfläche von allerlei Getier wimmelt.
In diesem Sinn weisen alle plastischen Arbeiten Fecteaus eine lakustrine Qualität auf, eine seeartige Spannung zwischen Oberfläche und Tiefe, Transparenz und Trübung. Über sein gesamtes Œuvre – einschließlich seiner kleinen dioramahaften Mixed-Media-Collagen – herrscht eine konsequente Abwehrhaltung, ja ein Widerstand gegen unmittelbare Lesbarkeit.
Fecteau machte 1992 einen Abschluss an der Wesleyan University, bei dem die Malerei im Zentrum stand (obwohl er sich rasch dreidimensionalen Medien zuwandte). Von Connecticut zog er direkt nach San Francisco, wo er seither lebt. Bereits früh engagierte er sich für die aktivistische AIDS-Organisation ACT UP und begann, als Assistent für den Künstler Nayland Blake zu arbeiten. Blake machte ihn mit der Künstlerin Lutz Bacher bekannt (mit der er eine ungewöhnliche und dauerhafte Freundschaft aufbaute), und Fecteau übernahm fortan einen Großteil der Näharbeiten und anderer handwerklicher Aufgaben für beide Künstler*innen. Seine Handwerksarbeiten kamen insbesondere in Bachers Skulptur *Big Boy* (1992) zum Einsatz, eine enorm vergrößerte, anatomisch korrekte, ausgestopfte Puppe von der Art, wie sie für die offizielle Begutachtung von Kindesmissbrauchsfällen benutzt wurde, jedoch in einer Ausführung für die Riesen aus Brobdingnag (die Skulptur war jüngst in einer Neuaufführung von Fecteaus erster Einzelausstellung *Ben*, die ursprünglich 1994 in der heute geschlossenen Kiki Gallery stattgefunden hatte, in der Matthew Marks Gallery zu sehen). Die Handarbeitstätigkeiten, die Fecteau im Dienst von Blakes Praxis unternahm, flossen unweigerlich in seine eigene ein. Er griff die Sorte von Material auf, die im Allgemeinen für die Herstellung von Architekturmodellen eingesetzt wird, ehe man 3-D-Modelle umstandslos ausdrucken konnte: Schaumstoffkern, Karton, Balsaholz, Holzstiele für Eiscreme und so weiter. Im Lauf der Jahre hat er sich methodisch überwiegend mit dem, was man im engeren Sinn als „Handwerk“ definieren könnte, auseinandergesetzt und vertraut auf unkompliziert zu

beziehende, alltägliche oder vorgefundene Materialien wie Pappmaché, Seiten aus Zeitschriften und eine Fülle von kuriosem und amüsantem Treibgut, das die Materialsammlung in seinem Atelier ausmacht.
Fecteaus frühe plastische Werke aus der Zeit um die Mitte der 1990er Jahre mögen im Vergleich zu den jüngeren Arbeiten rudimentär erscheinen, allerdings charakterisiert ein bemerkenswert beständiger kreativer Impuls seine gesamte Produktion. In welchem Medium sie auch ausgeführt ist, geht der eigentlichen Anfertigung gemeinhin doch ein vorhandenes katalytisches Objekt beziehungsweise Bild voraus. Diese Komponente der Erzeugung wird jedoch typischerweise in einem Prozess beseitigt oder verzerrt, der gleichermaßen auf Tilgung wie Hinzugabe basiert. Nichts ist, wie es auf den ersten Blick scheint. Auch ein Bild, das so aussieht, als sei es aus einer Zeitschrift herausgerissen, könnte in Wirklichkeit eine von Fecteau aufgenommene Fotografie dieses Bildes sein, fast unmerklich bearbeitet, gedruckt, nachgedruckt, kopiert. Es ist jedoch eine innere Notwendigkeit, diese Manipulationen vorzunehmen, nie ein kalkuliertes Interesse an Täuschung oder Dissimulation. Auch wenn es aus vorgefundenen Dingen zusammengesetzt wurde – eine Kiste für den Transport von Schnittblumen (Fecteau hat lange als Florist gearbeitet), eine Postkarte von einem Freund oder ein Schuhkarton –, so verleugnet die fertige Arbeit in den meisten Fällen ihre Ursprünge. Wird er dazu gedrängt, nähere Auskunft darüber zu geben, was seinen kreativen Impuls befeuert, so macht Fecteau in der Regel ein schmerzverzerrtes Gesicht. Er ist dafür bekannt, sein Schicksal, ein Künstler zu sein, zu beklagen und häufig davon zu träumen, eine andere Laufbahn einzuschlagen. „Ich habe das mein ganzes Leben lang getan“, gibt er zu, „solche Sachen zu machen, als Kind im Keller und jetzt, das ist dasselbe. Es hat sich nichts geändert.“ Was den Prozess betrifft, so unterschlägt er oft die genauen Materialien, die er verwendet hat (etwa in Ausstellungstexten, wenn er damit durchkommt). Darüber hinaus missfällt ihm, wie die Fotografie seine dreidimensionalen Arbeiten darstellt. Eine vollständige Kenntnis der Entstehungsgeschichte einer Arbeit könnte die Erfahrung seiner Betrachtung untergraben – und dasselbe könnte der Blick auf eine Fotografie von der Skulptur (ein kollabiertes, fixiertes, zweidimensionales Artefakt) bewirken und so das Umkreisen des realen Dings ersetzen.
Etwas an Fecteaus Kunst – insbesondere seinem plastischen Werk ab den frühen 2000er Jahren – hat mich immer an meine Mundhöhle denken lassen, an die Art und Weise, wie die seltsame Architektur weiche und versteinerte Oberflächen umfasst und mit einem Muskel gefüllt ist, der anschwellen, sich winden und neugierig die Konturen der Zähne entlanggleiten kann. Man kann nie die gesamte Innenseite des eigenen Mundes sehen – noch kann man auf die Innenseite einer Plastik von Fecteau gelangen –, und doch haben wir ein Bild davon, das uns jenes blinde, aber tastende Organ, unsere Zunge, vermittelt. Fecteaus Plastiken nehmen letztlich genau denselben mysteriösen Raum wie der Mund ein. Sie sind zugleich vertraut und undurchschaubar. Man spürt sie irgendwie – Teile eines Automotors, einer afrikanischen Maske, einer Pyramide, eines Elefanten, einer kleinen Stadt –, und doch bleiben sie unsagbar (passenderweise lehnt es Fecteau kategorisch ab, seinen Werken Titel zu geben. Alles nach 2000 trägt den Zusatz *Untitled*).
Mehrere Jahre lang hat Fecteau als ehrenamtlicher Kunstlehrer in einer Langzeitpflege-Einrichtung in San Francisco gearbeitet und hat sich dabei vorgestellt, zum Beruf eines Pflegers in der Psychiatrie zu wechseln. Dieses biografische Fragment erinnert an die brasilianische Künstlerin Lygia Clark (1920–1988), die sich spät im Leben der Kunsttherapie zuwandte. Clark wollte stets, dass ihre verstellbaren, mit Scharnieren versehenen Metallarbeiten, die sogenannten *Bichos* (Abb. 1), berührt werden, und benutzte ihre kleineren Skulpturen für die Behandlung von psychotischen und psychisch kranken Patienten. Es handelte sich um Vorrichtungen, die den Sehapparat integrieren sollten, damit auf diese Weise ein reines Körperbewusstsein entsteht. Die *Bichos* (wörtlich „Kriechtiere, Viecher“) wurden zu kleinen Tieren, wenn sie sich bewegten. Es gab keine ideale Gestalt, kein Vorn und Hinten. Es handelte sich um grundsätzlich instabile, launische Strukturen. Die brasilianische Autorin und Psychiaterin Lula Wanderley hat Clarks relationale Skulpturen beschrieben als abhängig weder von „einem sinnlichen Umriss der Gestalt noch irgendeiner Oberflächeneigenschaft, sondern [von] etwas, das die Vorstellung der Oberfläche verwässert und das Objekt, in dem es zu leben gilt, zu einer ‚imaginären Innerlichkeit des Körpers‘ macht, wo sie Bedeutung findet“[1]. *Die imaginäre Innerlichkeit des Körpers.* Die gleichzeitige Setzung und Verleugnung der Oberfläche – in Fecteaus unsauberer Welt der Abstraktion lassen sich diese Widersprüche wider alle Wahrscheinlichkeit miteinander vereinbaren. Wir finden uns am Ufer des Sees wieder, wir blicken über sein durchsichtiges Epilimnion hinweg und spüren doch auch das Wasser, das uns von allen Seiten umgibt.
Ich kann mir vorstellen, eine von Fecteaus kriechtierartigen Plastiken in der Hand zu halten, meine Finger über seine genoppte, angemalte Oberfläche aus Pappmaché wie über einen Text in Braille-Schrift gleiten zulassen: eine schartige Kante nachziehend, unter einen Stützpfeiler lugend oder in einen lichtlosen Hohlraum spähend. Sie scheinen Neugier, ja, haptisches Wechselspiel, geradezu herauszufordern, wie die Holzspielzeuge, die im Wartezimmer des Arztes herumliegen, Strukturen, die Tausende von Kindern zu berühren sich genötigt fühlen, ob das nun bedeutet, hölzerne Perlen entlang gebogener Drähte zu schieben oder Blöcke zu stapeln und dabei die Oberflächen mit dem Fett ihrer kleinen Hände stumpf zu machen. Die Häute von Fecteau-Plastiken spielen auf etwas an, das verborgen und doch verlockend ist, als wäre der Oberfläche eine Auffälligkeit durch etwas provozierend Unsichtbares verliehen worden. Etwas, das wie die Textur einer

[1] Lulu Wanderley, „The Memory of the Body“ (1993), unveröffentlicht, zit. nach: Guy Brett, „Lygia Clark: In Search of the Body?“, in: *Art in America*, Juli 1994, S. 58.

Stimme sinnlich und attraktiv ist, weil es die Höhlungen und Hohlräume in sich birgt, aber auch die fleischliche Dichte des Mundes und des Körpers, vom dem sie ausgeht.
Fecteaus Prozess ist rastlos, häufig frustriert. Er baut vielleicht eine Gliedmaße, um sie im nächsten Augenblick wieder zu amputieren. Er trägt möglicherweise eine Farbe zur Grundierung auf und verdeckt sie sogleich mit einer anderen. Es ist ein Ringen, körperlich wie spirituell, um eine Form, das ohne den Widerstand des Materials nie ein Ende fände. Irgendwann in den 2000er Jahren begann Fecteau nach einer Alternative zur zeitaufwendigen Technik der Plastik aus reinem Pappmaché zu suchen. Er entdeckte ein Material namens Plastilin, ein extrem formbarer Stoff, der nie austrocknet. Nachdem er jedoch mehr als ein Jahr lang an denselben vier Plastiken gearbeitet hatte, wurde ihm klar, dass er ein Material brauchte, das ihm mehr Widerstand entgegenbringt, das Formen daran hindert, sich als endlos flüchtig zu erweisen. Ohne die Spannung könnte ein Werk in permanentem Fluss verharren. Obwohl Fecteau zu weniger flexiblen Materialien zurückkehrte, existiert für ihn doch noch immer kein präziser Augenblick der Auflösung. Würde nicht eine Galerie oder eine Institution die Arbeiten zu Ausstellungszwecken zwangsweise aus seinem Atelier entfernen, er würde bis in alle Ewigkeit an ihnen herumtüfteln.
Übrig bleibt ein Wald von Kunstwerken, rhizomartig miteinander verbunden, mitunter filigran, dann wieder spartanisch; einige von heikler Farbigkeit, andere empfindlich und schön wie Eierschalen. Die Collagen unterscheiden sich zwar im Material, sind jedoch konzeptuell ähnlich. In einem Gespräch über ihre „Artist's Choice"-Ausstellung am Museum of Modern Art in New York mit dem Titel *The Shape of Shape* (in der eine Plastik von Fecteau an prominenter Stelle gezeigt wurde) macht die Künstlerin Amy Sillman deutlich, dass es ihr Anliegen war, „mit der Art und Weise zu spielen, wie Form und Gestalt und Sprache und keine Sprache aufeinandertreffen, einander quälen und verwirren. Es geht zum Teil um Verwirrung und Lust und Auflösung und dann wieder mehr Verwirrung." Weiter sagte sie, und hier könnte sie ausschließlich auf Fecteaus Werk abheben: „Ich denke, dass Abstraktion zwingend erforderlich ist aufgrund jener Art von Spiel, das einem die Form aufzwingt, in dem man sie nicht benennen kann, und man steht genau davor und sie ist da und sie muss doch irgendetwas sein."[2]

[2] Amy Sillman, „The Shape of Shape", Interview mit Michelle Kuo, in: *MoMaVirtualViews*, https://www.youtube.com/watch?v=Y7WRhnfvyu0 [Zugriff 22.8.2022].

THATWHICHCAN NOTBENAMED

There is a word that always comes to mind when I think of Vincent Fecteau's work. The word is "lacustrine," an adjective I first came across in a poem by John Ashbery called "These Lacustrine Cities," a bizarre, paranoid, visionary poem from 1962. There is something resonant about how the word implies aqueousness (its literal meaning is "of, or pertaining to, a lake") though it sits on the tongue like a diamond, hard-edged and lapidary, not at all liquid. Looking at a Fecteau sculpture can feel akin to staring at a lake you've never swum in, wondering how deep, or how cold, or how alive with creatures it might be beneath its mirror surface. In this sense, all of Fecteau's sculptural works have a lacustrine quality, a lake-like tension between surface and depth, transparency and turbidity. Across the entirety of his oeuvre—including his small diorama-like mixed-media collages—a consistent parrying of, or resistance to, immediate legibility prevails.
Fecteau graduated from Wesleyan University in 1992 with a focus on painting (though he turned quickly to three-dimensional media). From Connecticut, he moved directly to San Francisco, where he has lived ever since. Early on, he worked for the AIDS activism organization ACT UP and began assisting the artist Nayland Blake. Blake introduced him to the artist Lutz Bacher (with whom he forged an unusual and lasting friendship), and Fecteau proceeded to do a fair amount of sewing and handcrafting for the two artists. Notably, his handiwork featured in the creation of Bacher's sculpture *Big Boy* (1992), a giant, anatomically correct stuffed doll of the kind used in child-abuse assessments, but rendered Brobdingnagian. (This sculpture appeared again in a 2019 restaging at Matthew Marks Gallery of Fecteau's first solo show, *Ben*, mounted at the now-defunct Kiki Gallery in 1994.) The domestic-scale actions Fecteau undertook in the service of Blake's practice inevitably bled into his own. He embraced the kinds of materials generally enlisted in the making of architectural maquettes before 3D models could easily be printed: foam core, cardboard, balsa wood, popsicle sticks, etc. His method over the years has disproportionately engaged with what might narrowly be termed "craft," and relies on readily-sourced, pedestrian, or found materials, including papier-mâché, magazine pages, and the glut of curious or amusing jetsam that comprises his studio archive.
Fecteau's early sculptures from the mid-nineties may seem rudimentary compared with more recent work, but a remarkably enduring creative impulse defines the whole of his output—in whatever medium he decides to work in, a preexistent, catalytic object or image generally precedes the actual making. This generative component, however, is typically eliminated or distorted through a process that relies as much on erasure as addition. Nothing is straightforward; even an image that appears torn from a magazine might in fact be Fecteau's photograph of it, subtly manipulated, printed, reprinted, copied. There is an exigency that drives him to his manipulations though, never a calculated interest in deceit or dissimulation. Though built off of existent things—a box for shipping cut flowers (Fecteau worked for a long stretch as a florist), or a postcard from a friend, or a shoebox—a finished work will, more often than not, belie its origins. When pressed to elaborate

on what fuels his visions, his creative compulsions, Fecteau will generally look pained—he's been known to bemoan the predicament of being an artist, often fantasizing about alternate careers. "I've been doing this my whole life," he'll concede, "making things like this, in the basement as a kid, and now, it's the same thing. It hasn't changed." When it comes to process, however, he is often elliptical about the exact materials he uses (choosing to leave them off wall texts, if allowed) and dislikes the way photography captures his three-dimensional work. A complete sense of the genetics of a piece might undermine the experience of viewing it—as might looking at a photograph of a sculpture (a collapsed, fixed, two-dimensional artifact), in lieu of circling the real thing.

Something about Fecteau's art—especially his sculptural work from the early 2000s onward—always makes me think of the inside of my mouth, with its strange architecture comprising textures both soft and stony, the way it is filled with a muscle that swells, contorts, and inquisitively traces the contours of my teeth. One can never see the entirety of the inside of one's mouth—just as one cannot gain access to the interior of a Fecteau sculpture—yet we have an image of it articulated to us by the blind but feeling organ of the tongue. Fecteau's sculptures, in effect, occupy the same mysterious space as the mouth—they are at once familiar and obscure. You feel you know them somehow—pieces of an automobile engine, an African mask, a pyramid, an elephant, a small city—but they remain unnamable. (Fittingly, Fecteau declines to title his works; everything after 2000 bears the moniker *Untitled*.)

For several years, Fecteau has worked as a volunteer art teacher at a long-term care facility in San Francisco, sometimes picturing himself transitioning to a career as a psychiatric nurse. It's a fragment of biography that calls to mind the Brazilian artist Lygia Clark (1920–1988), whose late career was devoted to art therapy. Clark always intended her manipulable, hinged metal *Bichos* (fig. 1) to be touched, and would use these small sculptures in her treatment of psychotic and mentally ill patients—they were devices designed to integrate the visual apparatus into a pure awareness of the body. The *Bichos* (literally "critters") became small beasts as they moved; there was no ideal shape, no front or back—they were fundamentally unstable, mercurial structures. The Brazilian writer and psychologist Lula Wanderley described Clark's relational sculptures as not dependent on "a sensorial outlining of shape nor some quality of surface, but [on] something that dilutes the notion of the surface and makes the object to be lived in an 'imaginary inwardness of the body' where it finds signification."[1] *The imaginary inwardness of the body*. The simultaneous investment in and disavowal of surface—in Fecteau's impure world of abstraction, these contradictions improbably reconcile. We are standing back at the lakeshore, staring out across its limpid epilimnion, and yet we can also feel the water all around us.

[1] Lula Wanderley, "The Memory of the Body," 1993, unpublished, quoted in Guy Brett, "Lygia Clark: In Search of the Body?" *Art in America* (July 1994), p. 58.

I imagine holding one of Fecteau's critter-like sculptures, moving my fingers along its nubby, painted papier-mâché surface like braille. Tracing a scalloped edge. Peering beneath a buttress, or into a lightless cavity. They seem to invite inquisitiveness, even haptic interplay, like the wooden toys that sit on the floor of a doctor's waiting room, structures that thousands of children feel compelled to engage with, pushing wooden beads along swooping wires, stacking blocks, dulling the surfaces with the oil from their small fingers. The skins of Fecteau sculptures allude to something hidden but alluring, as if the surface were given salience by what is tantalizingly invisible—similar to how the texture of a voice is sensuous and appealing because it carries the cavities, hollows, and fleshy densities of the mouth and the body from which it emanates.

Fecteau's process is restless, often frustrated. He might build a limb, then choose to amputate it; paint a base layer in one color, only to conceal it entirely with another. It is a physical, but also spiritual, grappling with form that without material resistance would never be resolved. At some point in the 2000s, Fecteau began searching for an alternative to the time-consuming technique of sculpting with pure papier-mâché. He discovered a material called plasticine clay—an extremely malleable substance that never dries. After working on the same four sculptures for over a year, however, he realized he required a material that would resist him more, that would prevent forms from being endlessly fugitive. Without this tension, a work could remain in eternal flux. Though Fecteau returned to working with less flexible media, there is still no precise moment of resolution for him—if a gallery or institutional exhibition does not forcibly remove work from his studio, he might continue to tinker ad infinitum.

We're left with a forest of works, rhizomatically connected, some more filigreed, others spare; some queasily colored, others eggshell, delicate, beautiful. The collages, though materially distinct, are conceptually affine. In a conversation about her "Artist's Choice" exhibition at the Museum of Modern Art in New York, *The Shape of Shape*, (in which a sculpture of Fecteau's was prominently featured), the artist Amy Sillman indicated that she was "playing with the way form and shape and language and no language meet, distress each other, and confuse each other. It's partially about confusion and pleasure and resolution and then more confusion." And, in what I felt could have been a response to Fecteau's work alone, "I feel that abstraction is urgent because of that kind of play that form forces you to engage with when it cannot be named and yet you're standing right in front of it and there it is, and it's gotta be something."[2]

[2] Amy Sillman, "The Shape of Shape," live Q&A with Michelle Kuo, *MoMA Virtual Views*, May 22, 2020, online at: https://www.youtube.com/watch?v=Y7WRhnfvyu0.

TRÜGERISCHE MODELLE

MARK GODFREY

Ein Artikel von Dennis Cooper in *Artforum* sorgte im April 1995 dafür, dass die künstlerische Arbeit von Vincent Fecteau zum ersten Mal auch außerhalb der Vereinigten Staaten wahrgenommen wurde.[1] Er war nur zwei Seiten lang und zeigte zwei Collagen mit ausgeschnittenen Katzen, einmal in einer Art Haufen, der wie eine Pyramide aussah, und einmal in einer Säule, die sich kegelförmig verjüngte. Bei einigen Katzen waren die Gesichter unversehrt, bei anderen waren die Augen entfernt und durch menschliche ersetzt worden, was ziemlich gruselig aussah. Beide Arbeiten waren im Jahr zuvor bei Kiki zu sehen gewesen, einer kleinen Galerie in San Francisco, gemeinsam mit einer Serie von am Boden stehenden Schuhschachtelobjekten. Sie trugen den Namen *Shirley Temple Rooms*, eine Anspielung auf den Raum in Michael Jacksons Neverland Ranch, in dem Kinder schliefen, wenn sie bei ihm zu Besuch waren. Das erzählerische Verbindungsstück in dieser Ausstellung war Jacksons Song „Ben“ aus dem Film über eine Ratte dieses Namens und den Jungen, dem sie gehört, von 1972. In den darauffolgenden Jahren begann Fecteau, Bilder von Seemöwen und farbenfrohen Kissen aus Einrichtungsmagazinen für seine Collagen zu verwenden. Er brachte sie an kleinen Strukturen mit einem Schaumstoffkern an, die – so die selbst auferlegte Regel – nicht größer als die collagierten Bilder sein durften. In einer Ausstellung bei Feature Inc. in New York standen 1996 auch diese Gebilde auf dem Boden. Mit seiner Außenseiter- und Low-Fi-Ästhetik ging es Fecteau darum, jede Anmutung einer konventionellen „Skulptur“ zu vermeiden. Was er machte, sollte weder wertvoll noch dauerhaft wirken. Damit passte er gut zu den „Slacker“-Künstler*innen der 1990er Jahre. Und mit den Titeln und Bestandteilen seiner Collagearbeiten bezog er sich auf schwule Lebensstile und deren Obsessionen (zum Beispiel in seiner Arbeit *Bars I've Been In, Boys I've Been With* aus dem Jahr 1993). Das verband ihn mit Personen wie Nayland Blake, für den er arbeitete, und Galeriekollegen wie Richard Hawkins. Angesichts dieser früheren Arbeiten mochte Fecteaus erste Ausstellung in London im September 2000 bei greengrassi überraschend wirken. Der Künstler hatte wesentliche Elemente seiner Werke aus den 1990er Jahren aufgegeben: die collagierten Bilder, die Erzählbögen, sogar die Titel. In der Schau traf man auf zwei Tische, auf denen jeweils drei Objekte ohne Titel zu sehen waren. Sie sahen wie Modelle oder Maquetten aus und wirkten eher nicht wie Skulpturen. Die Frage lag nahe: War das eine komplette Veränderung in Fecteaus Werk, oder war das immer noch die gleiche künstlerische Sensibilität, während die Veränderungen nur Materialität, Form und Erscheinungsbild betrafen?

[1] Dennis Cooper, „Openings: Vincent Fecteau“, in: *Artforum* 33, Nr. 8. (April 1995), S. 84f.

Ein Objekt bestand aus zwei flachen, halbkreisförmigen Bögen, der eine horizontal und flach auf dem Tisch liegend und verbunden mit dem anderen, der von seinen Enden in einem Winkel von 90 Grad abstand. In der Mitte des horizontalen Bogens befand sich eine leere Toilettenpapierrolle, die auf den Mittelpunkt der imaginären Kämpferlinie des vertikalen Bogens zielte. Die Bögen waren aus Pappmaché gemacht und dann mit Sackleinen bedeckt worden. Ein weiteres kleines Stück Sackleinen bedeckte die Rolle. Fecteau achtete beim Schneiden aber nicht darauf, dass Bogen und Zylinder der Toilettenpapierrolle genau abgedeckt wurden, sondern ließ das textile Material überhängen; er franste es an manchen Enden sogar etwas aus. Zwei hellgraue Reißzwecken vervollständigten die Arbeit, wobei unklar blieb, ob sie tatsächlich dazu dienten, etwas zusammenzuhalten, oder ob sie einfach als merkwürdige Dekoration zu sehen waren. Ein anderes Objekt in der Ausstellung war ungefähr 30 Zentimeter hoch und mit glänzendem Schwarz bemalt. Seine Form erinnerte an ein stehendes offenes Buch, nur ein bisschen komplizierter. Es sah aus, als gäbe es ein Vorne und ein Hinten. Zwei lange, dünne Eisstiele ragten diagonal aus der Spitze des „Buchfalzes“ zu den unteren äußeren Enden der geöffneten „Seiten“. Auf der Rückseite verband ein Stück Bindfaden die beiden vertikalen Kanten. Auf einer der Rückseiten hing ein Gummiband von einer schwarzen Reißzwecke herab.
Ein Jahr vor dieser Ausstellung zeigte das MoMA PS1 in Queens die Minimal-Arbeiten von Ronald Bladen aus den 1960er Jahren. Fecteau hätte dort, falls er die Schau besucht hätte, zum Beispiel die schwarz bemalte Aluminiumskulptur *Cathedral Evening* (Abb. 2) sehen können, die erstmals im Jahr 1969 ausgestellt worden war, seinem Geburtsjahr. Ein berühmteres Bauwerk dieser Dekade – vielleicht das berühmteste – war der Gateway Arch aus Edelstahl von Eero Saarinen in St. Louis, Missouri, fertiggestellt 1965 (Abb. 3). Fecteau bezog sich mit seinen Skulpturen in den 2000er Jahren sicher nicht auf Bladen oder Saarinen, aber diese Bauwerke aus den 1960ern stehen für etwas, wovon Fecteau sich mit seiner Arbeit wegbewegen wollte. Sie können uns helfen, deren Merkmale umso klarer herauszuarbeiten. Der Gateway Arch und Bladens Skulpturen für Außenbereiche waren technische Meisterleistungen. Sie wurden in personalintensiver Teamarbeit errichtet und stehen mit ihrer himmelsstürmerischen Dramatik und ihren freischwingenden Elementen auch für eine, wenn man so will, virile Schaffenskraft. Fecteau ersetzte das gesamte Metall durch Bastelwerkzeug und Low-Fi-Materialien aus Baumärkten. Er spielte auch mit der Idee der Größe. Betrachter*innen der Arbeiten von Saarinen und Bladen sollen sich beeindruckt zeigen von deren riesigen Dimensionen; Fecteau hingegen wollte das Publikum mit unklaren Größenverhältnissen verunsichern. Seine Objekte erwecken den Eindruck, sie seien Modelle für größere Bauten, lassen dann aber auf hintersinnige Weise deutlich werden, dass das nicht so ist. Ein Modell soll vergessen machen, wie groß es selbst ist; man soll an das denken, wofür das Modell ein verkleinertes Vorbild ist. Fecteau dekorierte seine Objekte mit Reißzwecken und Gummiringen. Diese Elemente verwiesen so deutlich auf nichts anderes als sich selbst, dass sie auch bei den Objekten, die sie schmückten, keine andere Sichtweise zuließen als die auf ihre eigene intime Kleinheit, ungeachtet der Suggestion von Größe, die Modelle immer in sich tragen.
Einige Jahre später hatte Fecteau seine erste institutionelle Ausstellung. Im MATRIX-Program for Contemporary Art des Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive präsentierte er 13 Arbeiten. Sie stellten in vielerlei Hinsicht Fortführungen der Objekte dar, die er 2000 ausstellte. Sie glichen auch wieder Modellen, Maquetten oder sogar Spielzeugversionen von riesigen Bauwerken, aber nur auf den ersten Blick. Eines bestand aus schwarzen diagonalen Flächen, wie die Kreuzung eines alten Bügeleisens mit einem Imperialen Sternzerstörer aus *Krieg der Sterne*. Ein anderes, graues glich der Ecke eines nicht fertiggestellten, doch schon in Ruinen liegenden Industriegebäudes. Die Objekte hatten in der Geschichte der westlichen Skulptur nichts Vergleichbares. Beide enthielten jedoch Elemente, die an Materialien aus dem Industriebau erinnerten, und an deren Verwendung bei bestimmten amerikanischen Bildhauern der Nachkriegsära. Ich denke vor allem an eine andere Person, die stark mit der Bay Area assoziiert wird: Mark di Suvero – seine Stahlträger und die Schrauben, Muttern und Bolzen, mit denen sie befestigt waren. Fecteau verwendete für seine Objekte vorgebliche Stahlträger und Fake-Bolzen aus Pappmaché. In der Arbeit, die mich an *Krieg der Sterne* denken ließ, waren sie so bemalt, dass der Eindruck von rostigem Eisen entstehen sollte. In der anderen waren sie mit schmieriger Malfarbe bedeckt. Di Suvero und seine Zeitgenossen hatten echte Stahlträger und Verbindungselemente aus der Industrie benutzt. Fecteau machte sich darauf einen subversiven Reim. Und damit nicht genug, verwendete er bei einem weiteren Objekt kleine Zweige anstelle von Säulen. Auch hier war wieder eine merkwürdige Maßstabsverschiebung festzustellen: Kleine Teile der Skulpturen wirkten wie Platzhalter für große Stahlträger, die kleinen Zweige wiederum standen nur für sich selbst. Die Objekte waren eigenwillig und gewunden, von den Katzen aus dem Jahr 1994 gar nicht so weit entfernt.

Q U E E R I N G S C U L P T U R E

In den beiden genannten Ausstellungen bei greengrassi und im Berkeley Art Museum präsentierte Fecteau seine Objekte auf Tischen. Er liebäugelte ganz offenkundig mit dem Format des Architekturmodells, das üblicherweise auch so aufgestellt wird. Die 2000er Jahre schritten voran, und Fecteau ließ immer mehr von den bisher gewohnten Bestandteilen seiner Arbeiten hinter sich. Collagierte Magazinseiten und Titel für einzelne Werke waren bereits weggefallen, dann verschwanden weitere Elemente, darunter die

Gummiringe, Schnüre, Eisstiele sowie falschen Stahlträger und Schrauben. Außerdem tauschte er die Tische gegen weiße Sockel aus und fertigte nun auch Wandarbeiten. Als er 2008 eine Ausstellung am Art Institute of Chicago hatte, kam man nicht mehr daran vorbei, dass dieser Künstler Dinge produzierte, deren Identität als abstrakte Skulpturen nicht zu übersehen war.

Seit dieser Zeit gibt es einen schönen Rhythmus in Fecteaus Schaffen. Er stellt in London bei greengrassi aus, in Deutschland bei der Galerie Buchholz und in den Vereinigten Staaten bei Matthew Marks. Alle diese Orte kommen nach einem strikten Rotationsprinzip zum Zuge, außerdem lässt er auf Ausstellungen mit Podestarrangements Ausstellungen mit Wandarbeiten folgen. Von Zeit zu Zeit tauchen neue Arbeiten in öffentlichen Institutionen auf: bei der Whitney-Biennale 2012, bei Carnegie International 2013, in der Secession 2016. Er hatte immer eine neue Ausstellung mit neuen Arbeiten in Planung, aber Fecteau ging nie zu viele Verpflichtungen ein und sorgte dafür, dass er immer gut eineinhalb Jahre Zeit hatte für eine Gruppe mit neun oder zehn Skulpturen. Sie konnten langsam Gestalt annehmen, er konnte sie auch wieder halb zerstören und neu zusammenbauen, bis sie Sinn ergaben und wirklich fertig waren. Jede Werkgruppe hat einen bestimmten formalen Charakter: eine Gruppe war bunt, eine andere in Steingrau und Schwarz gehalten. In einer Ausgabe waren die Podeste länglich, denn Ausgangspunkt der Skulpturen war jeweils eine lange, schmale Blumenschachtel; eine Serie von Reliefs war doppelseitig und wendbar. Zumeist benutzt er Pappmaché, manchmal wechselt er zu Gips oder Gipskarton, wohl eher aus Langeweile als aufgrund irgendwelcher technischer Beschränkungen durch Pappmaché. Mal versiegelt er den Gips mit Resin Clay, nur um bei der nächsten Werkgruppe doch wieder zu Pappmaché zurückzukehren. Seine ganze Kunst entsteht auf diese einfache Weise, in einem kleinen Atelier in San Francisco, abseits der Zentren des Kunstmarkts. Auf Assistenz greift er nur sporadisch zurück, und die meiste Zeit hatte er noch einen Zweitjob in einem Blumenladen. Die Ausstellungen kamen mit schöner Regelmäßigkeit, und auch sein Leben war von Regelmäßigkeit bestimmt. Das klingt alles unglaublich konventionell und allzu höflich. Aber die abstrakten Skulpturen, die Fecteau macht, sind ganz und gar ungewöhnlich und originell. Sie bringen sein künstlerisches Genie auf brillante Weise zum Ausdruck – um auf einen bedeutenden Preis anzuspielen, den er während dieser Zeit verliehen bekam.[2] Und sie sind unweigerlich und ohne jeden Zweifel queer.

Die Queerness seiner Skulpturen lässt sich am einfachsten anhand der Dinge feststellen, die sie enthalten und die in ihrer Semifiguralität voller Anspielungen sind: der entblößte Hintern in *Untitled* (2006), die wie Körperöffnungen wirkenden Löcher in Wandreliefs in *Untitled* (2010) und *Untitled* (2014). Diese Dinge sind vorhanden, aber sie sind etwas zu offensichtlich. Sie allein würden Fecteaus Arbeiten nicht zu etwas Besonderem machen, wenn sie nur auf diese Weise funktionieren würden. Das Queere an abstrakter Skulptur lässt sich besser fassen, wenn man einen Eingriff beschreibt: etwas wird queer gemacht, gequeert. Die Kunsthistorikerin Julia Bryan-Wilson trifft den Punkt in einem Text über Julie Mehretu sehr gut: „In ihrem ganzen Werk unterläuft Mehretu Merkmale. Einzelne Objekte oder Aktionen sind nicht an sich queer – Queerness entsteht erst in Bezug auf eine ganze Reihe von Standards oder Normen."[3] In einem anderen Aufsatz sieht Bryan-Wilson die Bedeutung der Gemälde von Nicole Eisenman nicht so sehr in deren offenkundigem narrativen Gehalt, sondern in der Behandlung der Oberflächen und durch die Gegenüberstellung „des Glatten und des Rauen in einem einzelnen Bild". Auf diese Weise macht Eisenman die Bilder und die Art, wie wir sie erfahren, queer. „Wenn die Betrachter*innen sich zu Eisenmans Bildern hingezogen fühlen, wenn deren sinnliche Taktilität sie anspricht, dann hat das mit ihrer spezifisch queeren – und formalistischen – Darstellungsweise zu tun, mit ihrem Sowohl-als-auch und ihrem Weder-noch [...] Das Oszillieren zwischen Textur und atmosphärischer Gestimmtheit erzeugt produktive, queere Brechungen in ihren Arbeiten, denn das Auge kann sich nicht einfach auf der Oberfläche der Bilder ausruhen, sondern wird durch Repräsentation auch emotional in ihren Bann gezogen."[4]

Das gilt für Gemälde. Wenn wir an Menschen denken, die in letzter Zeit Skulptur gequeert haben, denken wir zumeist an Künstler*innen, deren Karriere während der AIDS-Krise in den 1980er Jahren begann und die auf die letzte große Bildhauergeneration in den 1960er Jahren zurückblickten. Sie begriffen die „Standards und Normen" des Minimalismus und verdrehten oder queerten diese sehr bewusst. Als Beispiele könnten dienen: Robert Gobers *The Ascending Sink* (1985, Abb. 4), eine Verarbeitung der Stapel von Donald Judd; Felix Gonzalez-Torres' *"Untitled" (USA Today)* (1990, Abb. 5), der auf *Untitled (Corner Piece)* (1964) von Robert Morris zurückblickt; Jack Piersons *Goodbye, Yellow Brick Road, Part II* (1990, Abb. 6) mit seinen Bezügen zu der *Equivalent*-Serie von Carl Andre aus dem Jahr 1966; Tom Burrs *Deep Purple* (2000) mit dem Bezugspunkt der *Tilted Arc* von Richard Serra (1986); und *Pink Tons* (2009, Abb. 7) von Roni Horn, mit dem *Die* (1962) von Tony Smith gequeert wird. Die Arbeiten von Judd, Morris, Andre, Serra und Smith setzten leidenschaftslose, objektive, geschlechtslose Betrachter*innen voraus, die ihre eigene Wahrnehmung genauestens im Blick hatten und eingehend über die Beziehungen zwischen ihren Körpern, der Skulptur und der architektonischen Umgebung etwa in einer Galerie nachdachten. Gober, Gonzalez-Torres, Pierson, Burr und Horn hatten ein Publikum im Sinn, das aus sexuellen und historischen Subjekten bestand und das auf Institutionen traf, die ihr Begehren ausschlossen, wie auch auf ein Land, das häufig ihr Leben und die Verluste ihrer Communitys ignorierte. Die Werke von Gober, Gonzalez-

[2] Fecteau bekam 2016 ein MacArthur Fellowship zugesprochen, gern auch „Genie-Stipendium" genannt.

[3] Julia Bryan-Wilson, „Julie Mehretu: Los Angeles County Museum of Art (LACMA)", in: *Artforum* 59, Nr. 4 (Januar-Februar 2020), https://www.artforum.com/print/reviews/202002/julie-mehretu-81917 [Zugriff 18.3.2021].

[4] Julia Bryan-Wilson, „Draw a Picture, Then Make it Bleed", in: Samantha Topol (Hg.), Nicole Eisenman: *Dear Nemesis, 1993–2013* (St. Louis, MO: Contemporary Art Museum St. Louis; Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2014), S. 105f.

Torres, Pierson, Burr und Horn ließen an Verlust, Angst, Ansteckung, Sehnsucht, Liebe, Verborgenheit, Ambiguität und Veränderbarkeit denken.
Fecteau hingegen queert Skulptur völlig anders als diese Künstler*innen. Er geht nicht von Bezugspunkten in der Geschichte der Skulptur aus. Stattdessen arbeitet er intuitiv und weiß im Voraus nie, was er machen wird. Er lässt sich überraschen, aber auch verstimmen und frustrieren, während das Werk Gestalt annimmt, zerfällt und sich neu zusammenfügt. Am Ende ist er zufrieden. „Mich interessiert, was meine Hände wissen. Sie wissen etwas, was mein Hirn nicht so weiß", hat er einmal gesagt.[5] Fecteau sprach davon, wie die Hände eines Bildhauers instinktiv Formen und Texturen schaffen. Diese Hände gehören natürlich zu einem queeren Körper, der sein tägliches Leben aus dieser Position in den Griff zu bekommen versucht. Sind es also queere Hände, die Skulpturen queer machen? Gut möglich – aber jede/r Bildhauer*in wird dies auf eine andere Weise tun. Sehen wir uns an, was Fecteau mit Formen und Farben, und auch mit Displays macht.

[5] Vincent Fecteau in einem Video auf der Webseite der MacArthur Foundation im Anschluss an seinen Award, https://macfound.org/fellows/957/ [Zugriff 18.3.2021].

Fecteaus Serien zwischen 2008 und 2020 bilden, wie ich schon sagte, einen ausgeprägten Zusammenhang. Die Arbeit *Untitled* (2011, Abb. 8) soll uns als Beispiel dafür dienen, was ich bei ihm mit Queeren von Skulptur meine. Sie befindet sich nun in der Sammlung des Whitney Museum of American Art in New York, und gehört zu der ersten Gruppe, die ich meiner Erinnerung nach von Fecteaus Arbeiten gesehen habe. Die Skulptur ist formal von außergewöhnlicher Komplexität, ohne sich damit aufzuspielen. Es dürfte unmöglich sein, in Geometrie oder Natur eine vergleichbare Form zu finden, auch wenn manche Teile an den Rand eines menschlichen Ohrs oder an das Innere einer halb verwitterten Muschel erinnern. Sie ist klein genug, um auf einem Podest Platz zu finden, wirkt dort aber eher wuchtig. Das liegt daran, dass sie nicht den Eindruck erweckt, aus kleineren, zusammengefügten Komponenten zu bestehen. Sie sieht aus wie etwas Ganzes aus dünneren Flächen und dickeren Massen. Nichts daran wirkt fragil. Man kann allerdings noch so oft aus verschiedenen Blickwinkeln darauf schauen und wird doch nicht sagen können, ob ein Einzelteil einen halben Zoll dick ist, oder fünf Zoll. Man kommt auch nicht darauf, ob ein Teil von einem dünnen Ende ausgeht und bis zu einer beachtlichen Größe anschwillt. Man kann den Umfang und die Dicke eines einzelnen Elements einfach nicht bestimmen, weil die Skulptur sich mit jedem Versuch, sie durch Bewegung zu entschlüsseln, so verändert, dass sie kaum wiederzuerkennen wäre.
Der untere Teil der Skulptur ist flach, und an manchen Stellen gibt es darüber hinaus noch vertikale, gerade Flächen. Sie stammen wahrscheinlich von Schnitten durch das Material, die Fecteau im Herstellungsprozess gemacht hat. Bekanntlich sägt er Skulpturen manchmal auseinander und setzt die Teile neu zusammen. Die geraden Stellen hier verweisen auf solche Eingriffe, allerdings bleibt unklar, wo ein abgesägter Teil wieder hinzugefügt worden wäre oder ob er einfach weggelassen wurde. Den größten Teil der Oberfläche bilden gekrümmte Flächen, die in alle möglichen Richtungen weisen und stürzen, manchmal in eleganten Bögen, manchmal in steilen Kurven. Manche dieser Schwünge enden in sanften Rändern, andere in halbscharfen Kanten. Es gibt auch Röhren: eine dicke, gebogene, rohrähnliche Form steigt von der Unterseite empor, eine andere, dünnere ragt schlauchartig aus der Seite wie ein Fahrradgriff. Die verschiedenen Kurven und Kanten verbergen aus bestimmter Perspektive die „Außenseite" der Skulptur. Diese Teile werden erkennbar, wenn man um das Objekt herumgeht, wenn man in die Knie geht oder auf Zehenspitzen steht, um weitere Blickmöglichkeiten zu finden. Manche der äußeren gekrümmten Flächen haben Löcher, die wie Fenster zu düsteren Innenbereichen wirken, und weiter zur Mitte der Skulptur hin gibt es Hohlräume, die man von allen Seiten nur erahnen kann. Dabei sind Innen und Außen keineswegs klar unterscheidbar, genauso wenig wie der Skulpturkörper von den Hohlräumen, die von seinen festen Teilen umgeben sind. Mit jeder Positionsänderung gegenüber dem Objekt liest man Masse und leeres Volumen anders. Ich habe mich wirklich bemüht, das Werk zu beschreiben, aber mir ist bewusst, dass eine Person, die *Untitled* (2011) aufgrund dieses Absatzes nachzeichnen würde, mit Sicherheit nichts hervorbringen würde, was Fecteaus Skulptur auch nur annähernd gleicht.
Inwiefern ist sie also queer? Wie macht Fecteau Skulpturen auf andere Weise queer, als Horn oder Gonzalez-Torres oder Burr oder Pierson das getan haben? Wie ich schon sagte, beginnt er nicht mit einem Ausgangspunkt. Wir können allerdings Differenzpunkte erkennen, wenn wir an die Geschichte moderner abstrakter Skulptur denken, auch wenn Fecteau sich selbst nicht mit ihnen beschäftigt hat. In der Vergangenheit verließen sich abstrakte Skulpturen häufig auf Zweiwertigkeiten, aus denen sie Dynamik erzeugten. Manchmal diente der eine Teil einer Binarität einem scharfen Ausschluss des Gegenteils, wie in den geschwungenen Massen ohne gerade Flächen bei Jean Arp, oder bei den Konstruktionen, die Karl Ioganson aus linearen Elementen ohne Kurven gemacht hat (Abb. 9). Andere moderne Bildhauer*innen setzten die zwei Teile einer Binarität einander gegenüber: die Flächen und negativen Räume von Katarzyna Kobro (Abb. 10); die sperrigen Massen und linearen Elemente bei David Smith; die Festkörper und Löcher von Barbara Hepworth (Abb. 11) und Henry Moore. Fecteau queert Skulpturen, indem er genau diese Binaritäten verweigert oder ins Leere laufen lässt: organisch/geometrisch, gekrümmt/gerade, Fläche/Volumen, Innen/Außen. Je nachdem, wie wir immer wieder neu auf die Skulptur blicken, verlieren die Polaritäten ihren Sinn, und je länger wir die Objekte zu verstehen versuchen, desto weniger erkennbar werden sie.
Kehren wir zu der *Untitled*-Arbeit des Whitney Museum zurück. Ihre Formen werden durch die Bemalung noch merkwürdiger. Etwa die Hälfte des

Unterteils der Skulptur ist relativ gleichmäßig mit einem leichten Fliederton bemalt. Die Farbe hört genau dort auf, wo ein Teil der Skulptur auf einen anderen trifft. Die andere Hälfte des Unterteils zeigt ein ähnlich gleichmäßiges, leuchtendes Orange. Dieses Orange endet an den Grenzen zu bestimmten Flächen. An diesen Stellen hat das Orange eine ähnliche Funktion wie die Fliederfarbe: Beide dienen sie der visuellen Identifizierung eines bestimmten Teils der Skulptur. An anderen Stellen der Skulptur reicht das Orange hingegen nicht ganz an die Flächenränder heran, sondern wird verblendet. Es hat hier eine andere Charakteristik – weniger strukturell, eher wie eine Garnitur. Der obere Teil der Skulptur ist zu einem großen Teil in einem schönen Aquamarin gehalten. Im Vergleich zu Orange und Flieder ist das Aquamarin so überrepräsentiert, dass die Skulptur auf eine merkwürdige Weise kopflastig wirkt (Abb. 12). Zudem ist das Aquamarin auch eigenartig aufgebracht. Es ist deutlich weniger gleichförmig als die anderen beiden Farben, an manchen Stellen dicker, an anderen dünner, und immer wieder mit schwarzen Schlieren, die aussehen, als wäre das Objekt an diesen Stellen berieben oder leicht aufgeraut worden.

Kann eine Skulptur durch Farben gequeert werden? Fecteau lässt sich bei den Farben manchmal von den Einrichtungsmagazinen inspirieren, von denen ich bereits sprach, aber keine Farbe ist an und für sich queer. Und doch macht die Art, wie Fecteau Farbe verwendet, seine Arbeiten queer. Auch hier kann die Geschichte der Bildhauerei beim Verständnis helfen: In den Arbeiten von Anthony Caro aus den 1960er Jahren hatte eine Skulptur entweder insgesamt eine bestimmte Farbe, oder unterschiedliche Teile hatten unterschiedliche Farben; bei den Arbeiten aus emailliertem Aluminium von Donald Judd aus dem Jahr 1989 hatte jeder Teil eines größeren Objekts seine eigene, klar unterschiedene Farbe; in der *Celebration*-Serie von Jeff Koons glänzt jede einzelne Farbe in Perfektion. Bei den Skulpturen von Franz West haben wir es mit einem ganz anderen Akzent zu tun: Sie sind auf eine anarchische Weise bemalt, als wäre der Künstler nicht ganz bei der Sache gewesen und hätte sich nicht einmal die Mühe gemacht, das Pappmaché vollständig zu bedecken. Bei keinem dieser Künstler bekommt Farbe die Wirkung wie in Fecteaus *Untitled*, wo Orange mit Aquamarin verblendet wird wie bei einem Make-up, wo das Aquamarin eine schmutzige Anmutung erhält und wo die gesamte Oberflächenbemalung, in unterschiedlicher Dicke und Textur, von der Sorgfalt des Künstlers zeugt. Auch wie Fecteau die Farben kombiniert, ist irgendwie queer. „Warum Rosa und Purpur?“, wurde er einmal in Bezug auf eine andere Arbeit gefragt. „Nun, ich finde, sie passen irgendwie gar nicht zusammen. Es sind sehr unseriöse Farben“, antwortete er.[6]

Einige Gedanken schließlich noch zu der Frage, wie Fecteau seine Arbeiten präsentiert. Schon die Entscheidung, sie auf Podeste zu stellen, ist ein bisschen eigenartig, „geschmackvoll“ im Sinne der adretten Inneneinrichtungen in den Magazinen, die Fecteau sammelt. Er wendet sich mit seiner Entscheidung auch von den Minimalisten und Post-Minimalisten ab, die sich ihrerseits von Sockeln abwandten, und das wiederum für eine heroische und radikale Abkehr von den Konventionen hielten, wie sie bisher für die Präsentation von Skulpturen gegolten hatten. In Europa begannen Künstler*innen in den 1980er Jahren, nach dem Minimalismus wieder Sockel zu verwenden, allerdings taten sie dies fast immer auf eine absurde Art: Fischli/Weiss überfüllten einen Galerieraum mit mehr als hundert Podesten, um die Tonobjekte von *Plötzlich dieser Überblick* (ab 1981) zu präsentieren. Franz West verwendete schlampig bemalte, übergroße Pappschachteln anstelle von Podesten. Fecteau fing mit der Ausstellung im Art Institute of Chicago an, sich der Orthodoxie dieser sauberen, weiß gestrichenen Sockel anzuschließen. Dies geschah bei ihm nicht mit jener eklatanten Absurdität, aber es war dennoch ein perverses Manöver, eine brillante Vereinnahmung einer Form von Sauberkeit, die das Eigenartige an seinen Skulpturen noch betonte. Seither verwendet er Podeste immer auf sehr verbindliche Weise, ohne den von ihnen gesteckten Rahmen zu überschreiten, sie laufen oder hängen nicht über, wie beispielsweise bei Caro in seinen Tischplattenskulpturen der 1960er und 1970er Jahre.

Sehr viel queerer ist Fecteaus Präsentation seiner Flachreliefs – an sich bereits eine eigentümliche Kategorie von Skulptur. Für seine Ausstellung bei greengrassi im Jahr 2010 schuf er Arbeiten, die so an der Wand angebracht waren, dass die Befestigungen die ganze Tiefe der Skulptur durchdrangen. Vorn und Hinten ließ sich allerdings verkehren, denn die Objekte ließen sich von der Wand abnehmen und andersherum wieder aufhängen. Bei den Arbeiten auf Podesten mussten die Betrachter*innen immer ihre eigene Hinwendung zu den Objekten mitbedenken. Die Wandreliefs dramatisierten nun diese Frage einer nicht festgelegten Betrachtungsposition sehr einfallsreich. Der nächste Schritt, den Fecteau mit den Wandreliefs ging, war noch eigenartiger: In der Schau bei Matthew Marks im Jahr 2014 brachte er die Skulpturen in eine Vertiefung in den Wänden ein, sodass die Arbeiten mit ihrer Außenseite an die Wandfläche zu drücken schienen. Die Arbeiten damals waren besonders barock in ihrer dichten Fülle an Falten, Rändern und Kanten, und wenn man in sie hineinzublicken versuchte, konnte man das seltsame Gefühl bekommen, dass ihre dunklen Kammern tiefer waren, als die Skulptur de facto erkennen ließ, wenn man sie von der Seite betrachtete. Dass Fecteau Schnitte in der Galeriearchitektur vornahm, hatte wenig mit den Interventionen Gordon Matta-Clarks zu tun. Eher gibt es Parallelen zu *Drain* (1990) von Robert Gober, wenn der ganze Raum dadurch gequeert wird, dass wir ihn als Körper wahrnehmen dürfen, in den man eindringen kann, und nicht als reinen weißen Behälter.

[6] Brooke Kellaway, „The Sculpture Is Never Finished: An Interview with Vincent Fecteau“, in: *Sightlines* (Walker Art Center Blog), 18. September 2012, https://walkerart.org/magazine/the-sculpture-is-never-finished-an-interview-with-vincent-fecteau [Zugriff 18.3.2021].

W I E D E R K E H R U N D W I D E R S T A N D

2016 zeigte Fecteau zehn Skulpturen in Wien in der Secession und störte wiederum die Raumwahrnehmung: Ungeachtet der klassischen Wirkung der Werke beim Betreten der Ausstellung schienen diese aus manchen Blickwinkeln in dem riesigen Raum beinahe zu verschwinden, so schmal waren die Skulpturen. Eine der Arbeiten hatte eine Art Geschenkband, das über zwei ihrer kürzeren Enden lief. Eine unauffällige Ergänzung, aus der Distanz leicht zu übersehen, vielleicht eine Art Erinnerungsspur an die Schleifen, mit denen die Blumen zusammengebunden waren, deren Schachteln die Größe aller Arbeiten bestimmten. In seiner nächsten Ausstellung, 2018 bei greengrassi, zeigte Fecteau eine besonders karge Werkgruppe in Steingrau. Einige Arbeiten waren deutlich offener als bei ihm bisher üblich. Sie erinnerten an erodierte Maschinen oder Schädel. Je brutaler die Arbeiten wurden, umso mehr Garnitur ergänzte Fecteau auf ihren Oberflächen: ein winziges, gezacktes Stück Tüll, ein wenig Netz oder Bast, ein lockiger Weidenzweig, ein blassgrüner Holzdübel. Es waren merkwürdige Kombinationen, und sie erinnerten stark an die Materialkombinationen in den ersten Objekten, die der Künstler achtzehn Jahre zuvor in dieser Galerie gezeigt hatte. Mit seinen Materialien, aber auch mit der Bemalung seiner Oberflächen hat Fecteau sich vorsichtig auf eine Phase seit 2018 zubewegt, in der er sich deutlich seinen früheren Arbeiten zuwendet, und in der die Kombinationen richtiggehend flamboyant wurden. In der neuen Serie seit 2020 verwendet er Seile, Tüll, Bänder und leuchtend bemalte Kartonrollen. Er hat ganze Objekte, zum Beispiel Weidenkörbe, in Wandreliefs eingearbeitet.

Leider konnte ich nicht nach Berlin reisen, um seine jüngste Ausstellung in der Galerie Buchholz zu sehen. Sie war vom 11. September bis 31. Oktober 2020 zu sehen. Ich kenne alle Ausstellungen von Fecteau aus den letzten zehn Jahren, nur die in Berlin blieb mir wegen der Reisebeschränkungen durch die Covid-Pandemie unerreichbar. Fecteau konnte auch nicht nach Berlin reisen und leitete den Aufbau aus der Distanz. Während der Pandemie habe ich Kunst fast durchweg als flache Bilder auf Bildschirmen „erlebt“. Diese besonderen Bedingungen von 2020/21 sind allerdings nur die Verschärfung einer Tendenz, mit der Künstler schon davor konfrontiert waren: die Verbreitung ihrer Arbeiten in Form von PDFs, die von Galerien verteilt oder auf den Webseiten von Museen präsentiert werden und in Online-Besprechungen auftauchen, statt durch „greifbare“ Begegnungen. Viele Zeitgenoss*innen von Fecteau machen Skulpturen, die keinen Widerstand dagegen erkennen lassen. Manche scheinen ihre Werke dafür maßzuschneidern und gestalten ihre Skulpturen als iPhone-freundliche Kulissen für antizipierte Selfies. Anders Fecteau. Jede einzelne seiner Skulpturen widersetzt sich diesen Bedingungen. Sie besteht auf ihren Windungen und Kurven, auf ihren Farben und Hohlräumen. Sie schafft eine intime Befremdlichkeit, die nur im direkten Kontakt wirkt. Vielleicht kann man darin einen queeren Widerstand gegen die Bedingungen des digitalen Bildes sehen. Ich schreibe diesen Text während einer Pandemie. Wir können keine Kunstorte besuchen und werden stattdessen mit Einladungen zu OVRs[7] bombardiert. Ich vermisse die Arbeiten von Fecteau, denn ich weiß, dass sein Widerstand wichtiger ist denn je.

[7] OVR steht für Online Viewing Room. Der Begriff wurde während der Covid-19-Zeit populär, insbesondere zwischen Galerien und Sammler*innen.

F A U X M O D E L S

Audiences outside the United States were introduced to Vincent Fecteau’s work in the pages of *Artforum* with an article by Dennis Cooper published in April 1995.[1] The two-page spread was illustrated with two of the artist’s collages of cutout cats, one structured as a kind of pyramidal pile, the other as a tapered column. Some of the kitties’ faces were collaged intact, while others’ eyes were removed and replaced with human ones, which was pretty freaky. Both works had been shown the previous year at Kiki, a small gallery in San Francisco, alongside a series of floor-bound shoe-box-based objects called *Shirley Temple Rooms* in reference to the place at the Neverland Ranch where Michael Jackson’s child guests spent the night.

It was all connected by a narrative conceit involving Jackson’s song “Ben,” from the 1972 movie about a rat by that name and its boy owner. In the years after, Fecteau began to collage images of seagulls and colorful cushions from home-décor magazines onto small structures made with foam core that, by his self-imposed rule, could be no larger than the collaged images; in 1996, at Feature Inc. in New York, he placed some of these structures on the floor as well. This kind of outsider, low-fi aesthetic, and Fecteau’s attempts to make nothing as precious or long-lasting as a conventional “sculpture,” connected him to the “slacker” artists of the 1990s, while the titles and collaged elements referencing gay lifestyles and shared obsessions (as in his 1993 work *Bars I’ve Been In, Boys I’ve Been With*) linked him to figures such as Nayland Blake, for whom he worked, and gallery stablemates such as Richard Hawkins.

Given his previous work, anyone visiting Fecteau’s first exhibition in London, held at greengrassi in September 2000, might have been surprised. The artist had jettisoned essential elements of his work of the ’90s: the collaged pictures, the narratives, and the titles, too. Coming into the show, one encountered two tables, each hosting three untitled objects somewhat resembling models or maquettes and not quite feeling like sculptures. A valid question would have been this: Had there been a complete shift in Fecteau’s work, or did the sensibility remain constant and the changes relate only to materiality, form, and appearance?

One object was composed of two flat, semicircular arches, one horizontal, lying flat on the table, joined to another rising from its feet at a ninety-degree

[1] Dennis Cooper, “Openings: Vincent Fecteau,” *Artforum* 33, no. 8 (April 1995), pp. 84–85.

angle. In the middle of the horizontal arch was an empty toilet roll aimed toward the center point of the vertical arch's imaginary spring line.
The arches had been made with papier-mâché, then covered with burlap. Another small piece of burlap covered the toilet roll. Instead of cutting the burlap to the precise outlines of the arches and the toilet-paper cylinder to emphasize their shapes, Fecteau allowed it to overspill; he even frayed the ends somewhat. Two light-gray pushpins completed the piece, although it was hard to tell whether they held its parts together or were a weird kind of decoration. Another object in the exhibition stood about a foot tall and was painted glossy black. Its shape was a bit like an upright open book, but more complicated, and it seemed to have a front and a back. Two long, thin popsicle sticks extended diagonally from the top of the book's "gutter" to the bottom outside corners of the open "pages." On the back, a strand of twine lined each of two vertical edges. On one of the back planes, a rubber band hung from a black pushpin.
A year before this show, Ronald Bladen's minimal work of the 1960s had been displayed at MoMA P.S.1 in Queens, New York. Fecteau, had he visited, would have seen works such as the black painted *Cathedral Evening* (fig. 2), first exhibited in 1969, the year of the younger artist's birth. A more famous structure of that decade—perhaps *the* most famous—was Eero Saarinen's stainless-steel Gateway Arch, completed in 1965 in Saint Louis, Missouri (fig. 3). Fecteau's objects of the 2000s were certainly not making reference to Bladen or Saarinen, but these 1960s structures stand for the kinds of things from which Fecteau's work departed and may help us to locate its character more clearly. The Gateway Arch and Bladen's outdoor sculptures were feats of technical planning; both required teams of constructors, and both, with their dramatic swoops and cantilevered elements, might be said to embody a kind of virile prowess. Fecteau exchanged all this metal for kindergarten art tools and the low-fi materials sold in craft shops. He also played with the idea of scale. Viewers of works such as Saarinen's and Bladen's are supposed to be impressed by their huge dimensions; Fecteau, by contrast, wanted to tease his audience by creating an unsure scale. He did this in a sneaky way: he gave the impression that his objects were models for larger structures, only to find ways to show that they weren't. The job of a model is to make you ignore its actual dimensions and imagine the thing it represents when scaled up. Fecteau decorated his objects with pushpins and rubber bands. These elements were so clearly themselves, rather than standing for anything else, that they insisted that the objects they decorated be appreciated at their own, intimate size, even while those objects still looked like models for something bigger.
A couple of years later, Fecteau had his first institutional show, presenting thirteen works at the Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive in the museum's MATRIX Program for Contemporary Art. These were, in many ways, continuations of the objects shown in 2000, again resembling models, maquettes, or even toy versions of huge structures, but only at first glance. One was composed of black diagonal planes, like a cross between an old household iron and an Imperial Star Destroyer from *Star Wars*, another one, gray, looked like the corner of an industrial building half constructed but already in ruins. The objects did not resemble anything from the history of Western sculpture. But both had elements within them that recalled the materials of heavy construction and the ways certain postwar American sculptors had appropriated those materials. I am thinking particularly of another figure associated with the Bay Area, Mark di Suvero—his I beams and the screws, nuts, and bolts that fastened them. Fecteau's objects incorporated pretend I beams and fake bolts, made of papier-mâché. In the black work, these were painted to resemble rusty iron; in the other, they were covered with gloppy paint. This was already a cheeky departure from the way di Suvero and his contemporaries had used actual I beams and industrial fasteners, but to make things even stranger, in another of these objects, Fecteau used small twigs in the place of columns. Once again, there was a weird shift in scale: little bits of the sculptures pretending to be huge I beams, small twigs being absolutely themselves. The objects were quirky and wry, not so far in character from those 1994 cats.

Q U E E R I N G S C U L P T U R E

In the two exhibitions just described, at greengrassi and the Berkeley Art Museum, Fecteau showed his objects on tables, just as models are displayed in architecture offices, and flirted with the architectural model as a reference point. As the 2000s progressed, having already discarded collaged magazine pages and individual titles for works, Fecteau got rid of more elements, including the rubber bands, twine, popsicle sticks, and fake I beams and screws. He also exchanged tables for white pedestals and made works for the walls, too. By 2008, with a show at the Art Institute of Chicago, it was clear that this artist was producing things that, without any doubt, had an identity as abstract sculptures.
From this time on, there has been a nice rhythm to Fecteau's practice. He has had regular solo shows in London with greengrassi, in Germany with Galerie Buchholz, and in the United States with Matthew Marks. These have occurred in strict rotation, and he has also alternated pedestal-based shows with wall-relief shows. From time to time, new works have appeared in exhibitions at public institutions: the Whitney Biennial in 2012, the Carnegie International in 2013, the Vienna Secession in 2016. There was always an exhibition on the horizon to premier a new body of work, but Fecteau never overcommitted himself and made sure that he could spend a year and a half or so on each group of nine or ten sculptures, allowing them to take shape slowly, half destroying them and then rebuilding them until they made sense

and were finished. Each body of work has had a specific formal character: one group was very colorful, another stony gray and black. The pedestal sculptures in one set were elongated, because each one began with a long, thin cardboard box used for packing flowers; one series of wall reliefs were all reversible. Mostly, he has used papier-mâché, but from time to time, seemingly out of boredom rather than because of any technical limitations on papier-mâché's part, he has switched to plaster or gypsum cement, partially covered with resin clay, only to turn back to papier-mâché for the next body of work. He made all his art just like this, away from the art world's main market cities, in a small studio in San Francisco, only sporadically working with an assistant, and for much of the time while holding down a second job at a florist's shop. It has been a steady pace of shows and a steady pace of life. It all sounds incredibly conventional, so very polite. But the abstract sculptures Fecteau has produced are completely unusual and original, brilliantly encapsulating his artistic genius—to use a word associated with a major award he won during this time.[2] And they are inevitably and undoubtedly queer.

[2] Fecteau won a MacArthur Fellowship, familiarly known as the "genius grant," in 2016.

The simplest way to argue for the queerness of the sculptures would be to point to things in them that are semifigurative or allusive: the exposed bottom of *Untitled* (2006), the orifice-like holes at the front of wall reliefs such as *Untitled* (2010) and *Untitled* (2014). These things are there, but they are a bit obvious, and Fecteau's work would not be very compelling if it worked only in this way. A better way to conceive of abstract sculpture as "queer" is to posit an operation of *queering*. Writing about Julie Mehretu, the art historian Julia Bryan-Wilson gets this idea across well: "Throughout her work," she writes, "Mehretu queers the mark. No object or action is queer in and of itself—queerness only comes into being in relation to a set of standards or norms."[3] In another essay, Bryan-Wilson argues for the importance of Nicole Eisenman's paintings not so much because of the overt narrative content of her imagery but because of the way that, through their surfaces, and thanks to the artist's juxtapositions "of the slick and the raw within a single picture," Eisenman queers those images and the way we experience them: "When the viewer feels invited or solicited by the sensuous tactility of Eisenman's textures, this is part of her specifically queer, and formalist, figuration, its both-at-onceness and its neither-norness. . . . The oscillation between texture and atmospheric mood generates productive, queer friction in her works, as the eye cannot rest only on the surface of the painting, but is also pulled into its emotional punch by way of representation."[4]

[3] Julia Bryan-Wilson, "Julie Mehretu: Los Angeles County Museum of Art (LACMA)," *Artforum* 59, no. 4 (January–February 2020), online at: https://www.artforum.com/print/reviews/202002/julie-mehretu-81917.

[4] Julia Bryan-Wilson, "Draw a Picture, Then Make It Bleed," in *Nicole Eisenman: Dear Nemesis, 1993–2013*, ed. Samantha Topol (Saint Louis, MO: Contemporary Art Museum Saint Louis; Cologne: Walther König, 2014), pp. 105–6.

So much for painting. If we call to mind people who have queered sculpture in recent years, usually we imagine artists whose careers began during the AIDS crisis of the 1980s and who looked back to the last major generation of sculptors in the 1960s, understood the "standards or norms" of Minimalism, and very deliberately queered them. Examples might be Robert Gober's *The Ascending Sink* (1985; fig. 4), which reworks Donald Judd's "stacks"; Felix Gonzales-Torres's *"Untitled" (USA Today)* (1990; fig. 5), which looks back to Robert Morris's *Untitled (Corner Piece)* (1964); Jack Pierson's *Goodbye Yellow Brick Road, Part II* (1990; fig. 6), which refers to Carl Andre's *Equivalent* series of 1966; Tom Burr's *Deep Purple* (2000), whose reference point is Richard Serra's *Tilted Arc* (1986); and Roni Horn's *Pink Tons* (2009; fig. 7), which queers Tony Smith's *Die* (1962). The works by Judd, Morris, Andre, Serra, and Smith implied dispassionate, objective, sexless viewers who were hyperaware of their own perception and thinking about the relationships between their bodies, the sculpture, and the gallery container or architectural setting. Gober, Gonzales-Torres, Pierson, Burr, and Horn had in mind viewers who were sexual and historical subjects encountering institutions that excluded their desires and a country that often failed to recognize the lives and losses of their communities. The works by Gober, Gonzales-Torres, Pierson, Burr, and Horn provoked thoughts of loss, fear, contagion, desire, love, hiddenness, ambiguity, and changeability.

Fecteau queers abstract sculpture in a completely different way from these artists. He does not start off with a reference point in sculptural history. Instead, he works intuitively and without knowing in advance what he will be making, allowing himself to be surprised, annoyed, frustrated, and eventually satisfied as a work takes shape, comes apart, and resolves again. "I'm interested in what my hand knows that my brain doesn't quite know," he has said.[5] Fecteau was talking about how a sculptor's hands create forms and textures instinctively, but these hands are, of course, part of a queer body that negotiates everyday life from that position. Can we say that queer hands queer sculptures? Possibly—but each sculptor will do this in a different manner. Let's look at what Fecteau does with forms and colors, and with displays, too.

[5] Vincent Fecteau, speaking in a video posted on the MacArthur Foundation's website following his award in 2016, accessed January 23, 2021, online at: https://www.macfound.org/fellows/957/.

As I have said, Fecteau's series of works were reasonably distinctive between 2008 and 2020, but to try to explain what I mean by his queering of sculpture, let us take as an example *Untitled* (2011; fig. 8), now in the collection of the Whitney Museum of American Art, New York, because it is from the first group of Fecteau's works I remember seeing. Without being fussy, it is extraordinarily complex in form, unlike any shape one might find in geometry or nature, even though parts of it do recall the rim of a human ear or the interior of a half-eroded shell. Though small enough to fit on a pedestal, it has a bulky presence there. This is because it does not read as an object made from small, assembled components but as a single form comprising thinner planes and thicker masses, and none of it seems fragile. And yet, from any one angle, it is quite difficult to tell whether an element is half an inch thick or five inches thick or, alternatively, whether it starts out thin

and thickens into a solid mass. There is also no way to verify the thickness of any element, because if you were to move around the work to try to check, the sculpture would be so surprisingly different from the new angle that you would forget what you had been looking for.

The bottom of the sculpture is flat, and there are other flat planes running vertically in places, probably resulting from cuts Fecteau made through the material while the work was under way. He is known to saw up sculptures midway through the process of making them and to reassemble the parts, and although the flat planes here are markers of that, there is no way to know where a sawed-off part was reattached or if, instead, it was discarded. Most of the exterior is curved planes, always going off in different directions and swoops, some graceful arcs, some very steep falls; some of these curves end in gentle lips, others in semi-sharp ridges. There are also tubes: one thick, bent, pipe-like form rises from the bottom, and another, thinner tube juts off the side like a bicycle handle. The various curves and ridges conceal some parts of the "outside" of the sculpture from some viewpoints; these parts are revealed as you walk around, or as you crouch or stand on tiptoe to get a different viewing angle. Some of the external curved planes have holes in them, acting as windows to shadowy inner sections, and there are cavernous spaces toward the middle of the sculpture that are hard to see into from any angle. But, actually, there is no clear distinction between interior and exterior, nor between the sculptural body and the negative spaces its solid parts almost enclose, because with every shift in one's orientation toward the object, one reads the masses and empty volumes differently. Having tried my best to describe the work, I realize that if I were to give this paragraph to someone and ask her to draw the work on the basis of my account, there is no way she would depict anything close to Fecteau's sculpture.

So, why is this queer, and how does Fecteau queer sculpture differently from the way Horn or Gonzales-Torres or Burr or Pierson did? As I have said, he does not start off with a reference point, but if we think about the history of modern abstract sculpture, we can recognize points of difference, even if Fecteau was not concerned with them himself. Previous abstract sculptures tended to rely for their dynamism on binaries, sometimes resolutely using one part of a binary to the exclusion of its opposite, as in Jean Arp's curved masses with no straight planes and Kārlis Johansons's constructions made from linear elements with no curves (fig. 9). Other modern sculptors placed the two parts of a binary in opposition: Katarzyna Kobro's planes and negative spaces (fig. 10); David Smith's bulky masses and linear elements; Barbara Hepworth's (fig. 11) and Henry Moore's solids and holes. Fecteau queers sculpture by refusing and undoing these very binaries, from organic/geometric and curved/flat to plane/mass and interior/exterior. And these binaries are undone exactly as we change our orientation in relation to the sculptures, which grow more and more unknowable the longer we try to comprehend them.

To return to the Whitney's *Untitled*, its forms are made even stranger because of the way it is painted. About half of the bottom of the sculpture is painted in a fairly consistent light lavender, ending exactly at the point where one part of the structure meets another. Another part of the bottom is painted in a similarly consistent bright orange, and this orange stops at the limits of some planes. In these places, the orange performs a similar function to the lavender, visually identifying a distinct part of the sculpture. However, elsewhere on the sculpture, the coat of orange paint fades out before the end of a plane, which gives it an alternative character—less structural, more like a dressing. The bulk of the top half of the sculpture is painted a beautiful teal, and there is so much teal in comparison to the orange and lavender that the sculpture feels weirdly top heavy (fig. 12). Stranger still is the way the teal is painted. It is far less uniform than the orange or lavender, thicker here, thinner there, but pretty regularly spoiled by smears of black that read like places where the object has been rubbed or roughed up a bit.

Can sculpture be queered with color? Even if Fecteau's colors are sometimes drawn from the interior décor magazines to which I've already referred, no color is queer in and of itself. Still, the way in which Fecteau uses color does indeed queer his work. Again, to understand this more clearly, one might call to mind examples from sculptural history: Anthony Caro's works of the 1960s, where either a whole sculpture was a uniform color or different, distinct parts of it were different colors; Judd's enameled aluminum works of 1989, where each unit of a larger object has its own distinct color; Jeff Koons's *Celebration* series, where each color is shiny and perfect; and, in a very different tenor, Franz West's sculptures, anarchically and absent-mindedly painted, without even the care to cover all the papier-mâché mulch below. None of these artists allows color to work as it does in Fecteau's *Untitled*, where orange fades to teal like blended makeup, where teal is dirtied up, where the whole painted surface, in its varying thickness and texture, bears witness to the artist's careful touch. Fecteau's color combinations are also kind of queer. "Why pink and purple?" he was once asked, in reference to a different work. "Well, I think that they're kind of horrible together. They are very unserious colors," he replied.[6]

I want to think as well about how Fecteau displays his work. The very decision to use pedestals is a bit queer, "tasteful" in the manner of the neat furnishings depicted in the magazines Fecteau collects. The move is also a rejection of the earlier rejection of the plinth by Minimalists and Post-Minimalists, who saw themselves as heroically and radically disrupting such conventions of sculptural display. When, after Minimalism, artists in Europe began to use pedestals again in the 1980s, they almost always did so in a kind of absurd

[6] Brooke Kellaway, "The Sculpture Is Never Finished: An Interview with Vincent Fecteau," *Sightlines* (blog), Walker Art Center, September 18, 2012, online at: https://walkerart.org/magazine/the-sculpture-is-never-finished-an-interview-with-vincent-fecteau.

way: Fischli and Weiss overpopulating a gallery with more than a hundred pedestals to show the clay objects in *Suddenly This Overview* (begun 1981), or Franz West using crudely painted, oversized cardboard boxes in place of pedestals. At the time of his Art Institute of Chicago exhibition, when Fecteau decided to embrace the orthodoxy of clean, white-painted plinths, it was not with any of this blatant absurdity, but it was still a perverse move, a brilliant embrace of a kind of tidiness to offset his peculiar sculptures. He has since always used pedestals in a very polite way, not overspilling their boundaries, for instance, as Caro did in his tabletop sculptures of the 1960s and '70s.

Much queerer is Fecteau's way of showing his bas-reliefs, already an odd category of sculpture. For his exhibition at greengrassi in 2010, Fecteau made works that were secured to the wall by fixtures that penetrated all the way from the back to the front of the sculptures. But back and front could switch, as the objects could be taken off the wall, reversed, and hung back again. If Fecteau's plinth-based works had always made viewers consider their own orientation toward the sculpture, these wall reliefs dramatized the idea of unfixed orientation in a particularly imaginative way. Odder still was Fecteau's next move with his wall reliefs: in his 2014 show at Matthew Marks, he set each sculpture into a cavity in the wall, so that the work's outer edges pushed right up against the plane of the wall. These works were particularly baroque in the dense profusion of their folds and lips and rims, and as you looked into them, there was a strange sense that their darkened recesses were deeper than the sculptures actually appeared to be from the side. Cutting into the gallery architecture here was less like something Gordon Matta-Clark might have done and much closer in effect to Robert Gober's *Drain* (1990), queering the entire space by allowing us to think of it as a kind of penetrable body rather than a blank white container.

R E T U R N S A N D R E S I S T A N C E

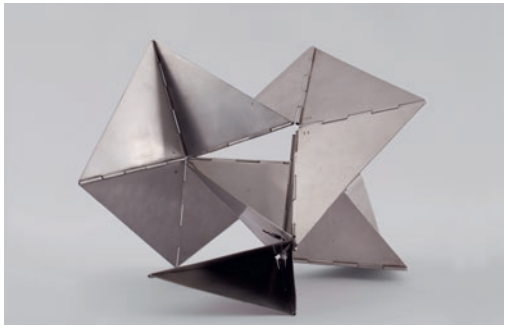
Fecteau presented ten sculptures at the Vienna Secession in 2016 and disturbed the space in yet another way: despite the works' classical appearance from the entrance of the exhibition, each sculpture was so narrow that, from some angles, the whole installation almost disappeared into the cavernous white room. One of the sculptures had a bit of ribbon running over two of its shorter edges. This was quite a discreet addition, not immediately noticeable from a distance, perhaps a kind of memory trace of the decorative ribbons tying the flowers whose boxes had determined the shapes of all the works. In his next exhibition, at greengrassi in 2018, Fecteau presented a particularly austere group of sculptures, stone gray in color. Some were much more open than before, like eroded machines or skulls. Just as the work got more brutal, so Fecteau applied more and more dressing to their surfaces: a tiny, jagged fragment of tulle, some netting or raffia, a curly willow twig, a pale-green wooden dowel. These were strange combinations, and in many ways, they were reminiscent of the material juxtapositions in the first objects the artist had shown at this gallery, eighteen years earlier. This phase of Fecteau's use of materials, as well as his painting of the sculptures' surfaces, began in this restrained way, but since 2018, as the artist has mined his early work more and more, the combinations have become flamboyant.

In the new series of 2020, as well as using rope, tulle, ribbons, and brightly painted cardboard tubes, Fecteau has encased whole objects, such as wicker baskets, in the bodies of the wall reliefs.

Sadly, while I have been able to see most of Fecteau's exhibitions over the past ten years, I could not get to Berlin to visit this latest exhibition at Galerie Buchholz, which was open to the public from September 11 to October 31, 2020, because of COVID-19 travel restrictions. Fecteau could not travel, either, and installed the show remotely. During most of the pandemic, I have had to "experience" art through flat images circulating on screens. But the viewing conditions of 2020–21 have just intensified what artists have had to confront in recent years—the dissemination of their work in PDFs distributed by galleries, on museum websites, and in online reviews, rather than through encounters "in the flesh." Many of Fecteau's contemporaries make sculpture that accepts this situation. Some fellow artists appear to tailor their work specifically for it, designing sculptures as iPhone-friendly backdrops for anticipated Instagram selfies. Not so Fecteau. Indeed, each of his sculptures resists these conditions, insisting that its twisted and curved, colored and cavitied body, in all its intimate weirdness, be experienced by yours, in all yours. This, perhaps, is a queer resistance to the conditions of the digital image. In the pandemic, at the time of this writing, when people cannot visit art galleries but are instead barraged by invites to OVRs,[7] I miss seeing Fecteau's work, but I know that his resistance is more necessary than ever.

[7] OVR is an acronym for Online Viewing Room, a term used frequently in the COVID-19 period, especially between galleries and collectors.

REFERENZABBILDUNGEN
REFERENCE IMAGES



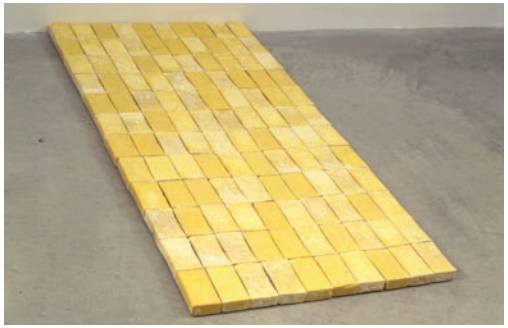
1: Lygia Clark, *Bicho*, 1960

2: Ronald Bladen, *Cathedral Evening*, 1969

3: Eero Saarinen, Gateway Arch, St. Louis, Missouri, 1967

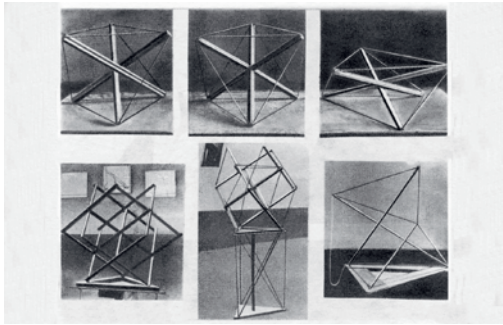
4: Robert Gober, *The Ascending Sink*, 1985

5: Felix Gonzales-Torres, *"Untitled" (USA Today)*, 1990



6: Jack Pierson, *Goodbye Yellow Brick Road, Part II*, 1990

7: Roni Horn, *Pink Tons*, 2009

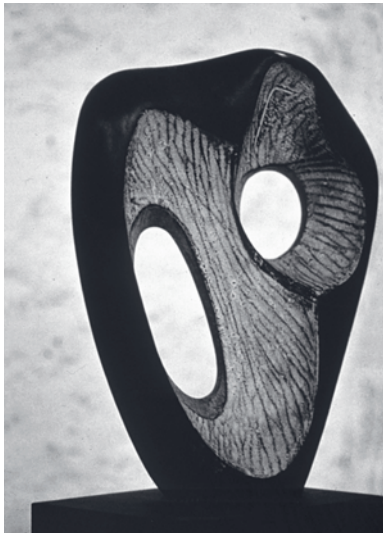


9: Karl Ioganson / Kārlis Johansons, *Spatial Constructions*, ca. 1921

10: Katarzyna Kobro, *Spatial Composition (4)*, 1929

8: Vincent Fecteau, *Untitled*, 2011

12: Vincent Fecteau, *Untitled*, 2011



11: Barbara Hepworth, *Figure (Imprint)*, 1959

WERKLISTE LIST OF WORKS

VINCENT FECTEAU

Bars I've Been In. Boys I've Been With, 1993
Schaumstoff, Collage Foam core, collage
12,5 × 12,5 × 12,5 cm
Sammlung des Künstlers Collection of the artist

Shirley Temple Room #1, 1994
Karton, Garn, Klebeband, Gürtel
Cardboard, yarn, tape, belt
31 × 19 × 17 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Shirley Temple Room #4, 1994
Karton, Korken, Pfeifenreiniger, Klebeband
Cardboard, cork, pipe cleaners, tape
21 × 30 × 26 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Shirley Temple Room #5, 1994
Karton, Schnürsenkel Cardboard, shoelaces
33 × 22 × 32 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Chorus #1, 1994
Collage
36 × 97 cm
Sammlung Collection John Waters

Chorus #2, 1994
Collage
100 × 44 cm
Sammlung Collection Wayne Smith

Eggs, 1994
Acrylfarbe auf Eierschale Acrylic on eggshell
6 × 4 × 4 cm
Sammlung des Künstlers Collection of the artist

Eggs, 1994
Acrylfarbe auf Eierschale Acrylic on eggshell
6 × 4 × 4 cm
Sammlung des Künstlers Collection of the artist

Re-Enactment, 1994
Collage
4 × 4 cm
Sammlung des Künstlers Collection of the artist

Dramatization, 1994
(Ausstellungskopie exhibition copy, 2019)
Collage
20 × 17 cm
Sammlung des Künstlers Collection of the artist

Untitled, 1995
Papier, Kronkorken, Reißzwecke
Paper, bottle cap, pushpin
43,2 × 16 cm
Privatsammlung Private collection, New York

Untitled, 1996
Schaumstoff, Collage, Toilettenpapierrolle, Sackleinen
Foam core, collage, toilet paper roll, burlap
25 × 22,9 × 3,8 cm
Sammlung Collection Bruce Hainley

Untitled, 1997
Collage, Metallstifte, Tinte, Schaumstoff
Collage, metal studs, ink, foam core
23,6 × 32,4 cm
Courtesy greengrassi, London

Untitled, 1997
Schaumstoff, Collage Foam core, collage
15 × 28 × 12,5 cm
Sammlung des Künstlers Collection of the artist

Untitled, 1997
Schaumstoff, Collage, Tinte Foam core, collage, ink
17,8 × 25,4 × 24,1 cm
Privatsammlung Private collection,
courtesy greengrassi, London

Untitled, 1999
Schaumstoff, Collage, Plastik
Foam core, collage, plastic
14 × 33 × 18 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Untitled, 1999
Schaumstoff, Collage, Toilettenpapierrollen,
Reißzwecke
Foam core, collage, toilet paper rolls, pushpin
16,5 × 23 × 25 cm
Sammlung des Künstlers Collection of the artist

Untitled, 1999
Schaumstoff, Collage, Plastik
Foam core, collage, plastic
10 × 43 × 38 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Untitled, 1999
Schaumstoff, papier, Balsaholz, Acrylfarbe,
Reißzwecke Foam core, paper, balsa wood,
acrylic, pushpin
14,6 × 26,7 × 26,7 cm
Courtesy Galerie Buchholz, Berlin / Cologne /
New York

Untitled, 2000
Pappmaché, Balsaholz, Schaumstoff, Acrylfarbe,
Kiefernzapfen, Holz Papier-mâché, balsa wood,
foam core, acrylic, pine cone, wood
30,5 × 48,8 × 25,3 cm
Privatsammlung Private collection,
courtesy greengrassi, London

Untitled, 2000
Pappmaché, Acrylfarbe, Schaumstoff, Walnuss
Papier-mâché, acrylic, foam core, walnut
31 × 43 × 36 cm
Privatsammlung, Zürich Private Collection, Zurich

Untitled, 2000
Pappmaché, Sackleinen, Acrylfarbe, Reißzwecke,
Toilettenpapierrolle Papier-mâché, burlap, acrylic,
pushpin, toilet paper roll
32 × 65 × 40,5 cm
Privatsammlung Private collection,
courtesy greengrassi, London

Untitled, 2000
Pappmaché, Holz, Schaumstoff, Acrylfarbe, Papier,
Eisstiele, Reißzwecke, Seil, Gummiband
Papier-mâché, wood, foam core, acrylic, paper,
popsicle sticks, pushpin, rope, rubber band
34,3 × 48,8 × 33 cm
Privatsammlung Private collection,
courtesy greengrassi, London

Untitled, 2000
Pappmaché, Balsaholz, Schaumstoff, Acrylfarbe,
Emaille Papier-mâché, balsa wood, foam core,
acrylic paint, enamel
41 × 36 × 36 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Untitled, 2001
Schaumstoff, Pappmaché, Acrylfarbe, Sackleinen,
Eisstiel, Toilettenpapierrolle, Balsaholz, Papier
Foam core, papier-mâché, acrylic, burlap,
popsicle stick, toilet paper roll, balsa wood, paper
38,1 × 30,5 × 42,5 cm
Privatsammlung Private collection,
courtesy greengrassi, London

Untitled, 2002
Pappmaché, Acrylfarbe, Holz
Papier-mâché, acrylic, wood
25,5 × 38 × 50 cm
Sammlung Collection Daniel Buchholz und
Christopher Müller, Köln Cologne

Untitled, 2002
Gips-Pappmaché, Muschelschalen, Seil, Färbemittel
Papier-mâché plaster, seashells, rope, stain
24 × 41 × 43 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Untitled, 2002
Pappmaché, Acrylfarbe, Holz
Papier-mâché, acrylic, wood
31 × 25 × 51 cm
Privatsammlung Private collection,
courtesy greengrassi, London

Untitled, 2003
Pappmaché, Acrylfarbe, Balsaholz (zweiteilig)
Papier-mâché, acrylic, balsa wood (two parts)
30 × 42,5 × 31 cm
Courtesy Galerie Buchholz, Berlin / Cologne /
New York

Untitled, 2003
Pappmaché, Acrylfarbe Papier-mâché, acrylic
26,6 × 32,9 × 35,4 cm
Sammlung Collection Gaby und Wilhelm
Schürmann, Herzogenrath

Untitled, 2003
Pappmaché, Acrylfarbe, Stoff, Schnur
Papier-mâché, acrylic, fabric, string
35 × 36 × 29 cm
Sammlung Collection Gaby und Wilhelm
Schürmann, Herzogenrath

Untitled, 2003
Pappmaché, Acrylfarbe, Sackleinen, Balsaholz
Papier-mâché, acrylic, burlap, balsa wood
18 × 47 × 41 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Untitled, 2005
Pappmaché, Acryfarbe, Neopren, Holz
Papier-mâché, acrylic, neoprene, wood
41,3 × 36 × 38 cm
Sammlung Collection Gaby und Wilhelm
Schürmann, Herzogenrath

Untitled, 2005
Pappmaché, Acrylfarbe, Balsaholz
Papier-mâché, acrylic, balsa wood
50,8 × 44,5 × 24,2 cm
Privatsammlung, Zürich Private Collection, Zurich

Untitled, 2005
Pappmaché, Acrylfarbe, Holz
Papier-mâché, acrylic, wood
37 × 61 × 30 cm
Sammlung Collection Marco Rossi, Turin

Untitled, 2006
Pappmaché, Acrylfarbe Papier-mâché, acrylic
55,5 × 57 × 29 cm
Privatsammlung, Zürich Private Collection, Zurich

Untitled, 2006
Pappmaché, Acrylfarbe Papier-mâché, acrylic
35 × 78 × 65 cm
Sammlung Collection Daniel Buchholz und
Christopher Müller, Köln Cologne

Untitled, 2006
Pappmaché, Acrylfarbe Papier-mâché, acrylic
27 × 78 × 43 cm
Sammlung Collection Daniel Buchholz und
Christopher Müller, Köln Cologne

Untitled, 2006
Pappmaché, Acrylfarbe Papier-mâché, acrylic
50 × 78 × 40 cm
Sammlung Collection Daniel Buchholz und
Christopher Müller, Köln Cologne

Untitled, 2006
Pappmaché, Acrylfarbe Papier-mâché, acrylic
46 × 74 × 40 cm
Sammlung Collection Gaby und Wilhelm
Schürmann, Herzogenrath

Untitled, 2008
Pappmaché, Acrylfarbe Papier-mâché, acrylic
46 × 57 × 76 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Untitled, 2010
Pappmaché, Acrylfarbe Papier-mâché, acrylic
76,2 × 71,1 × 43,2 cm
Sammlung Collection Raf Simons, Antwerpen
Antwerp

Untitled, 2010
Acrylfarbe, Papier Acrylic, paper
78,7 × 78,7 × 34,3 cm
Privatsammlung Private collection,
courtesy greengrassi, London

Untitled, 2014
Mixed Media Collage
11 × 36 × 1 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Untitled, 2014
Mixed Media Collage
19 × 13 × 1 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Untitled, 2014
Mixed Media Collage
15 × 13 × 4 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Untitled, 2014
Harzton, Acrylfarbe Resin clay, acrylic
66 × 71 × 20 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Untitled, 2015
Acrylfarbe, Papier Acrylic, paper
31 × 23 × 16,5 cm
Courtesy greengrassi, London

Untitled, 2015
Acrylfarbe, Papier Acrylic paint, paper
30 × 23 × 7 cm
Privatsammlung, Zürich Private Collection, Zurich

Untitled, 2015
Karton, Korbgeflecht, Acrylfarbe, Papier, Holz
Cardboard, wicker, acrylic, paper, wood
33 × 37,5 × 20 cm
Sammlung Collection Martin Hatebur, Schweiz
Switzerland

Untitled, 2015
Karton, Papier, Holz, Acrylfarbe
Cardboard, paper, wood, acrylic
21 × 36 × 13 cm
Sammlung Collection Marco Rossi, Turin

Untitled, 2015
Karton, Papier, Plastik, Acrylfarbe
Cardboard, paper, plastic, acrylic
35 × 20,5 × 12 cm
Sammlung Collection Daniel Buchholz und
Christopher Müller, Köln Cologne

Untitled, 2015
Karton, Papier, Acrylfarbe
Cardboard, paper, acrylic
22 × 21 × 10 cm
Sammlung Collection Alexander V. Petalas

Untitled, 2015
Acrylfarbe, Papier Acrylic, paper
30 × 39,5 × 11,5 cm
Sammlung Collection Marco Rossi, Turin

Untitled, 2015
Mixed Media Collage
31 × 31 × 17 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Untitled, 2016
Pappmaché, Acrylfarbe, Band, Karton
Papier-mâché, acrylic, ribbon, cardboard
51 × 114 × 53 cm
Sammlung Collection Jim Abrams und and Mario Russo

Untitled, 2016
Pappmaché, Acrylfarbe Papier-mâché, acrylic
51,5 × 114 × 57 cm
Sammlung Collection Daniel Buchholz und Christopher Müller, Köln Cologne

Untitled, 2016
Pappmaché, Acrylfarbe, Seil, Karton
Papier-mâché, acrylic, rope, cardboard
57 × 119,5 × 54 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Untitled, 2016
Pappmaché, Acrylfarbe Papier-mâché, acrylic
64 × 130 × 37 cm
Privatsammlung Private collection, London

Untitled, 2017
Karton, Acrylfarbe, Papier, Holz, Plastik
Cardboard, acrylic, paper, wood, plastic
32,8 × 20,8 × 6,5 cm
Privatsammlung Private collection
Hegewisch Becker, Hamburg

Untitled, 2018
Pappmaché, Harzton, Aquarellpinsel, Acrylfarbe, Korkenzieher-Weide Papier-mâché, resin clay, watercolor pencil, acrylic, curly willow
69,85 × 50,8 × 45,72 cm
Privatsammlung Private collection, London

Untitled, 2019
Pappmaché, Harzton, Siebdruck, Sackleinenband
Papier-mâché, resin clay, silkscreen, burlap ribbon
65 × 42 × 86,5 cm
Privatsammlung Private collection, London

Untitled, 2020
Pappmaché, Acrylfarbe, Holz, Filz
Papier-mâché, acrylic, wood, felt
46 × 72,5 × 32 cm
Sammlung Collection Daniel Buchholz und Christopher Müller, Köln Cologne

Untitled, 2020
Pappmaché, Acrylfarbe, Seil, Holz, Tüll
Papier-mâché, acrylic, rope, wood, tulle
63,5 × 58,5 × 25,5 cm
Sammlung Collection Lonti Ebers, New York

Untitled, 2020
Pappmaché, Acrylfarbe, Epoxidharzton, Holz, Sackleinen Papier-mâché, acrylic, epoxy clay, wood, burlap
53,5 × 67,5 × 30,5 cm
Courtesy Galerie Buchholz, Berlin / Cologne / New York

Untitled, 2020
Pappmaché, Acrylfarbe, Epoxidharzton
Papier-mâché, acrylic, epoxy clay
53,5 × 66 × 25 cm
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York

Untitled, 2020
Pappmaché, Acrylfarbe, Epoxidharzton, Holz
Papier-mâché, acrylic, epoxy clay, wood
37 × 67 × 39,5 cm
Privatsammlung Private collection
Hegewisch Becker, Hamburg

R E F E R E N Z A B B I L D U N G E N R E F E R E N C E I M A G E S

1: Lygia Clark, *Bicho*, 1960
Aluminium Aluminum
26 × 22 × 22 cm
Foto Photo: Alexandre dos Santos Silva
Courtesy "The World of Lygia Clark" Cultural Association
ref no. 01908, Number of Archiving 738 / Certificate Number 000822

2: Ronald Bladen, *Cathedral Evening*, 1969
bemaltes Holz, Stahl Painted wood, steel
900 × 720 × 300 cm
© bpk / Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, SMB, Sammlung Marzona / Marcus Schneider, VG Bildkunst, Bonn 2022

3: Eero Saarinen, Gateway Arch, St. Louis, Missouri, 1967
Foto Photo: Arch_Sam, lizenziert unter licensed under CC BY 2.0. https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/?ref=openverse&atype=rich

4: Robert Gober, *The Ascending Sink*, 1985
Gips, Holz, Drahtgitter, Stahl und Emaille
Plaster, wood, wire lath, steel, and enamel
233,7 × 96,5 × 68,6 cm
© Robert Gober, courtesy Matthew Marks Gallery

5: Felix Gonzales-Torres, *"Untitled" (USA Today)*, 1990
Bonbons, einzeln in rotes, silbernes und blaues Zellophan verpackt (endloser Vorrat)
Candies, individually wrapped in red, silver, and blue cellophane (endless supply)
Die Abmessungen variieren je nach Installation, Idealgewicht: 136 kg Dimensions vary with installation, ideal weight: 300 lbs
© 2022. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence und and Felix Gonzalez-Torres, courtesy The Felix Gonzalez-Torres Foundation
Gift of the Dannheisser Foundation

6: Jack Pierson, *Goodbye Yellow Brick Road, Part II*, 1990
120 beschriftete Seifenstücke Inscribed soap bars
139,7 × 63,5 × 3,8 cm
© Jack Pierson, courtesy Regen Projects, Los Angeles

7: Roni Horn, *Pink Tons*, 2009
Massives Gussglas mit unbearbeiteten Oberflächen
Solid cast glass with as-cast surfaces
122 × 122 × 122 cm, 10.000 Pfund 10,000 lbs
Foto Photo: Genevieve Hanson
Courtesy die Künstlerin the artist und and Hauser & Wirth, © Roni Horn

8 + 12 jeweils each: Vincent Fecteau, *Untitled*, 2011
Gipszement, Kunstharz und Acryl
Gypsum cement, resin, acrylic
39,7 × 60 × 62,9 cm
Digital image Whitney Museum of American Art / licensed by Scala

9: Karl Ioganson / Kārlis Johansons, *Spatial Constructions*, ca. 1921
Unbekannter Autor Unknown author, public domain, via Wikimedia Commons (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kārlis_Johansons_1921_Spatial_Constructions.jpg)

10: Katarzyna Kobro, *Spatial Composition (4)*, 1929
Stahl und Ölfarbe Steel, oil paint
40 × 64 × 40 cm
© Ewa Sapka Pawliczak & Muzeum Sztuki, Lodz

11: Barbara Hepworth, *Figure (Imprint)*, 1959
Bronze
Höhe Hight 32 cm
Foto Photo: Erich Zimmer
Barbara Hepworth © Bowness und and documenta archiv

I M P R E S S U M C O L O P H O N

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
The publication is released on the occasion of the exhibition

Vincent Fecteau
Fridericianum, Kassel
3. April – 5. September 2021 April 3 – September 5, 2021

Die Trägerin des Fridericianum ist die documenta und Museum Fridericianum gGmbH,
Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel, +49 561 70727-0, office@documenta.de.
Ihre Gesellschafter*innen sind die Stadt Kassel und das Land Hessen.
The responsible body for the Fridericianum is the documenta und Museum Fridericianum gGmbH,
Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel, +49 561 70727-0, office@documenta.de.
Its shareholders are the City of Kassel and the State of Hesse.

Geschäftsführer Chief Executive Officer: Prof. Dr. Andreas Hoffmann

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter http://dnb.dnb.de abrufbar.
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available on the Internet at http://dnb.dnb.de.

Erstmals veröffentlicht Juni 2023 First published June 2023

P U B L I K A T I O N P U B L I C A T I O N

Herausgeber Editor: Moritz Wesseler
Redaktion Editing: Danijel Matijević, Julia Schleis
Autor*innen Authors: Mark Godfrey, Fanny Singer, Moritz Wesseler
Übersetzung (E–D) Translation (E–G): Volker Ellerbeck (Singer), Bert Rebhandl (Godfrey)
Übersetzung (D–E) Translation (G–E): Burke Barrett (Wesseler)
Deutsches Lektorat und Korrektorat Copyediting and Proofreading (German): Joachim Geil
Englisches Lektorat und Korrektorat Copyediting and Proofreading (English): Sriwhana Spong
Grafische Gestaltung Graphic Design: Yvonne Quirmbach
Ausstellungsansichten Fridericianum Fridericianum Installation Views: Andrea Rossetti

A U S S T E L L U N G E X H I B I T I O N

Kuratorisches Team Curatorial Team: Danijel Matijević, Moritz Wesseler
Technische Leitung Technical Director: Martin Fokken
Koordinatorin Produktion und Technik Coordinator Production and Technical Department:
Larissa Hüttenhein
Sekretariat Office Management: Saskia Meier
Leitung Kommunikation und Marketing Head of Communications and Marketing: Johanna Köhler
Kommunikation Communications: Naomi Deutschmann
Leitung Bildung und Vermittlung Head of Art Education: Susanne Hesse-Badibanga
Assistenz Bildung und Vermittlung Art Education Assistant: Linda Gottwald
Veranstaltungs- & Medientechnik und Logistik Event & Time-Based Media Technology and Logistics:
Christoph Huntzinger
Aufbauteam Installation Crew: Kristiane Krüger, Torben Röse, Knut Sippel, Björn Wolf

F R I D E R I C I A N U M

Direktor Director: Moritz Wesseler
Sekretariat Office Management: Saskia Meier
Kuratorin Curator: Julia Schleis
Kuratorische Mitarbeit Curatorial Department: Alexandra Sommer
Kuratorische Assistenz Curatorial Assistants: Danijel Matijević, Dana Schütte
Kommunikation Communications: Naomi Deutschmann
Assistenz Bildung und Vermittlung Art Education Assistant: Linda Gottwald
Leitung Café Café Management: Daniel Franco

D A N K A C K N O W L E D G M E N T S

Wir danken den weiteren aktuellen und ehemaligen Mitarbeiter*innen der documenta und Museum Fridericianum gGmbH für ihre Unterstützung des Projektes. We would like to extend our thanks to all the current and former team members of documenta und Museum Fridericianum who supported the project:
Tomke Aljets, Nassr Alsaeedi, Karin Balzer-Meyer, Andreas Brandenstein, Jutta Büsch, Justin Delor, Zan Dzeko, Joanne Eberlein, Martin Fokken, Brigitte Gabler, Carmen Glahn, Biljana Gligorić, Michel Gockel, Max Caspar Gödde, Philipp Greguhn, Feodora Heupel, Björn Juraschitz, Pryia Kandhari, Dr. Lukas Kawerau, Karoline Köber, Andreas Konradi, Kristina Labonte, Christina Lindner, Andrea Linnenkohl, Sarah Mehring, Kristijan Mijic, Andreas Mühl, Luise von Nobbe, Lea Roth, Clara T. Sakić, Matthias Sauer, Stefan Schlenker, Svenja Schmidt, Matthias Schröder, Tizian Schüffler, Franziska Siebert, Marie Slama, Jan Merten Stey, Alexandra Südkamp, Robin Vehrs, Jana Wesemüller

Wir danken dem documenta archiv für die künftige Archivierung und Zugänglichmachung aller ausstellungsrelevanten Informationen. We would like to thank the documenta archiv for archiving and making available for the future all information relevant to the exhibition.

Besonderer Dank gilt der ehemaligen Geschäftsführerin der documenta und Museum Fridericianum gGmbH, Dr. Sabine Schormann. Our special thanks go to the former CEO of documenta und Museum Fridericianum gGmbH, Dr. Sabine Schormann.

FRIDERICIANVM