

A/D/LUX
18,- €
CH
22,- sFr

Laura Schawelka

Wendy Vogel

Ludovic Sauvage

Fiona Vilmer

Pati Hill

Mark Prince

Lyle Ashton Harris

Jon Davies



Mark Prince

No ideas but in things: the art/writing of
Pati Hill

Gedanken sind nur in Dingen. Die Kunst &
das Schreiben von Pati Hill

Übersetzt von Alexandra Titze-Grabec

Wie Diane Arbus, die sie kannte, hatte auch Pati Hill vor ihrer bekannteren anderen Laufbahn – beziehungsweise ihren Laufbahnen – eine Karriere in der Mode. Hill war Model, Arbus Werbefotografin, die sich im Tandem mit ihrem Mann auf Aufnahmen für jene Hochglanzzeitschriften der 1950er-Jahre spezialisiert hatte, für die Hill posierte. Irgendwann fotografierte Arbus auch Hill, die fast im gleichen Alter wie sie war. Beide ließen ihre ersten Berufe hinter sich: Arbus für eine Solokarriere als Kunstfotografin, Hill, um Romane und Kurzgeschichten zu schreiben, und später, um Kunst und Künstlerinnenbücher mit Bildern zu erschaffen, für die sie einen Fotokopierer einsetzte.

Es mag ein Zeichen dafür sein, wie wenig Kontrolle eine Künstlerin Mitte des 20. Jahrhunderts über ihr Leben – und damit auch über ihre Kunst hatte, dass sowohl Arbus als auch Hill, im Gegensatz zu den meisten ihrer berühmten männlichen Zeitgenossen, den Zwischenschritt über einen praktischeren Beruf nehmen mussten, der – vielleicht nicht ganz zufällig – auf dem Ablichten von Frauen für den Massenkonsum beruhte. Arbus gab später an, sie habe »die Modewelt gehasst«. Hill, die, ganz typisch für sie, das Ausgeliefertsein gegenüber den Umständen in etwas Positives umwandelte, schrieb, dass »viele Copy-Künstler*innen Frauen sind und ausschließlich sich selbst kopieren. Ich kopiere mich nicht selbst, aber ich habe selbst jahrelang gemodelt, aufgrund des merkwürdigen Gefühls von »Realität«, das es mir verschaffte. Die Realität eines Objekts, *vielleicht*.«¹ In einer ironischen Symmetrie ging sie von der eigenen Objektifizierung in Form von Bildern zur Herstellung von Bildern von Objekten über, die in den 1970er-Jahren zur Grundlage ihrer künstlerischen Praxis wurde.

Arbus' Ringen mit ihrem Medium spiegelt ihre Wahrnehmung einer Welt wider, die sie stets als »widerspenstig« empfand. Sie bemerkte: »Ich empfinde die Kamera in gewisser Weise als Beeinträchtigung. Sie ist widerspenstig. Sie ist entschlossen, eine Sache zu tun, während man selbst vielleicht etwas anderes machen möchte. [...] Ich habe das starke Gefühl, dass sie anders ist als ich. Ich spüre diese totale Identifikation mit der Maschine nicht.«² Hill wiederum unterwarf sich dem Kopierer, um ihn zu beherrschen: »Ich finde der Hauptunterschied zwischen mir und anderen Copy-Künstler*innen bis jetzt ist der, dass die Maschine in meiner Arbeit sehr dominierend ist, während sie bei anderen oft vielmehr ein Element in der Produktion darstellt, vielleicht weil ich vom Schreiben zum Kopieren gekommen bin.«³ Ihre Fähigkeit, sich den besonderen Anforderungen anzupassen, die ihr eine Technik auferlegte, die damals primär in Unternehmen und im Einzelhandel eingesetzt wurde, spricht für ihr Talent, die Herausforderungen und Hürden, auf die sie stieß, in ein Leben in außergewöhnlicher Freiheit zu verwandeln – lebte sie doch zwischen den USA und Europa, mit Phasen, in denen sie sich jeweils auf das Schreiben und ihre Kunst in Verbindung mit ihrem Schreiben konzentrierte, unterbrochen nur von einem Jahrzehnt (den 1960er-Jahren), in dem sie ihre Tochter in Frankreich großzog.

Diese zehn Jahre andauernde Unterbrechung zwischen Perioden, in denen sie ausschließlich schrieb und kopierte/schrieb, veranschaulicht, wie voreingenommen ihre gleichzeitige Hinwendung zur bildenden Kunst und zum literarischen Schreiben in einem kul-

Like Diane Arbus, whom she knew, Pati Hill had a career in fashion before the other career – or careers – for which she is better known. Hill was a model, Arbus a commercial photographer, part of a husband-wife team specializing in shoots for glossy periodicals of the 1950s for which Hill modeled. Arbus photographed Hill at some point. They were almost the same age. Both abandoned their first professional identities: Arbus for a solo career as an art photographer, Hill to write novels and short fiction, and later to make art and artists' books with images produced on a photocopier.



Front and back cover of Pati Hill, *Impossible Dreams* (Cambridge, MA: Alice James Books, 1976). Courtesy: Daisy Editions, Paris.

It may be an indication of the limited control a female artist in the mid-twentieth century could exercise over her life – and, by extension, over her art – that, unlike most of their lauded male contemporaries, both Arbus and Hill had to transition through the intermediate step of a more practical occupation, and ones that, perhaps not coincidentally, involved the production of images of women for mass consumption. Arbus subsequently claimed to have »hated the fashion world.« Characteristically converting passivity to circumstance into a positive, Hill wrote that »many copier artists are women, and copy themselves exclusively. I don't copy myself but I modeled myself for years on account of the peculiar feeling of 'reality' it gave me. The reality of an object, *maybe*.«⁴ In an ironic symmetry, she would go from being objectified in the form of images to making images of objects, which became the basis of her practice in the 1970s.

Arbus's struggle with her medium reflects her perception of a world she always found »recalcitrant«: »I think the camera is something of a nuisance in a way. It's recalcitrant. It's determined to do one thing and you may want to do something else . . . I get a great sense that [cameras are] different from me. I don't feel that total identity with the machine.«⁵ Hill submitted to the copier in order to master it: »I find that the main difference between me and other copier artists so far is that the machine dominates my work whereas it is more often an element in the creation of others. This more literal use of the copier may be because I have come to copying from writing.«⁶ Her ability to adapt to the restraints imposed on her by the use of equipment that was then largely limited to corporate and retail environments reflects her talent for turning the necessities and obstacles she encountered into a life of uncommon freedom, lived between the United States and Europe, with periods she spent re-

spectively concentrating on her writing, and her art in conjunction with her writing, divided by the decade (the 1960s) that she devoted to raising her daughter in France.

That ten-year gap between periods of exclusively writing and copying/writing reflects how partially her application to visual and literary art is approached by cultures shaped by a pressure to specialize. The attention her writing-qua-writing has received—for instance, the series of contributions she made to *The Paris Review* magazine in the 1950s, under the editorial hand of George Plimpton—tends to be collateral, conditional upon a recent wave of art-world interest in the photocopies she published and exhibited in the 1970s. The partiality overlooks how central to her project the relation *between* the media was. It is the books containing both text and images, published in the 1970s, in conjunction with the Kornblee Gallery on 57th Street in Manhattan, which most successfully realize her ambition of having “the two elements fuse to become something other than either.”⁴

There are other blind spots. An eagerness to view Hill’s narrative as a confirmation of feminist tropes overlooks how little she resented her roles as model, wife, and mother, but was rather apt to use them to generate material she could view through the lens of her characteristically playful irony. The parallel drawn by Sue Pierce with Martha Rosler’s contemporaneous video/performance *Semiotics of the Kitchen* (1975) is inappropriate, even coercive.⁵ There’s nothing in Hill resembling Rosler’s militant satirizing of the conventions of homemaking. Anger is a note entirely absent from her work. She preferred to operate surreptitiously, through humor rather than satire, as in her mischievous conjunction of a photocopy of a blank-faced bridal couple, on the cover of her 1976 novel *Impossible Dreams*,⁶ with a chintzy studio portrait of herself, her husband, and her young daughter on the back, her hand lovingly/obediently placed on her seated husband’s shoulder. The three phases of her career are better seen as four: model—writer—wife/mother—artist/writer, in that order, each of equal significance, given that the first and third provided material for the second and fourth.

Hill’s photocopies emerged from a preservationist instinct. When she put her writing aside in 1962 to concentrate on her family, she began to collect what she called “informational art”: illustrations that companies provided in instruction manuals to aid the use of equipment they manufactured. These halftone graphics were bound up with domestic rituals that may have been hers, while also connecting to a corporate world of mass production. They rendered objects as images, as she would go on to do. It is a commensurable step from this generic “art” to her decision, in the early 1970s, to take household objects, for which she no longer had use, to be photocopied before being thrown out or “put . . . back into circulation.”⁷ The latter phrase keenly evokes a figure on the margins of a vast dynamic system, which her use of copiers allowed her to key into, bringing to that endeavor an idealism which the fact that these machines have largely been superseded by digital scanning technology puts into wry perspective: “It took fifty years to know what the camera was good for, and we are still learning. It is crazy to think we can know what copy art is in a few years,” she wrote in 1979.⁸

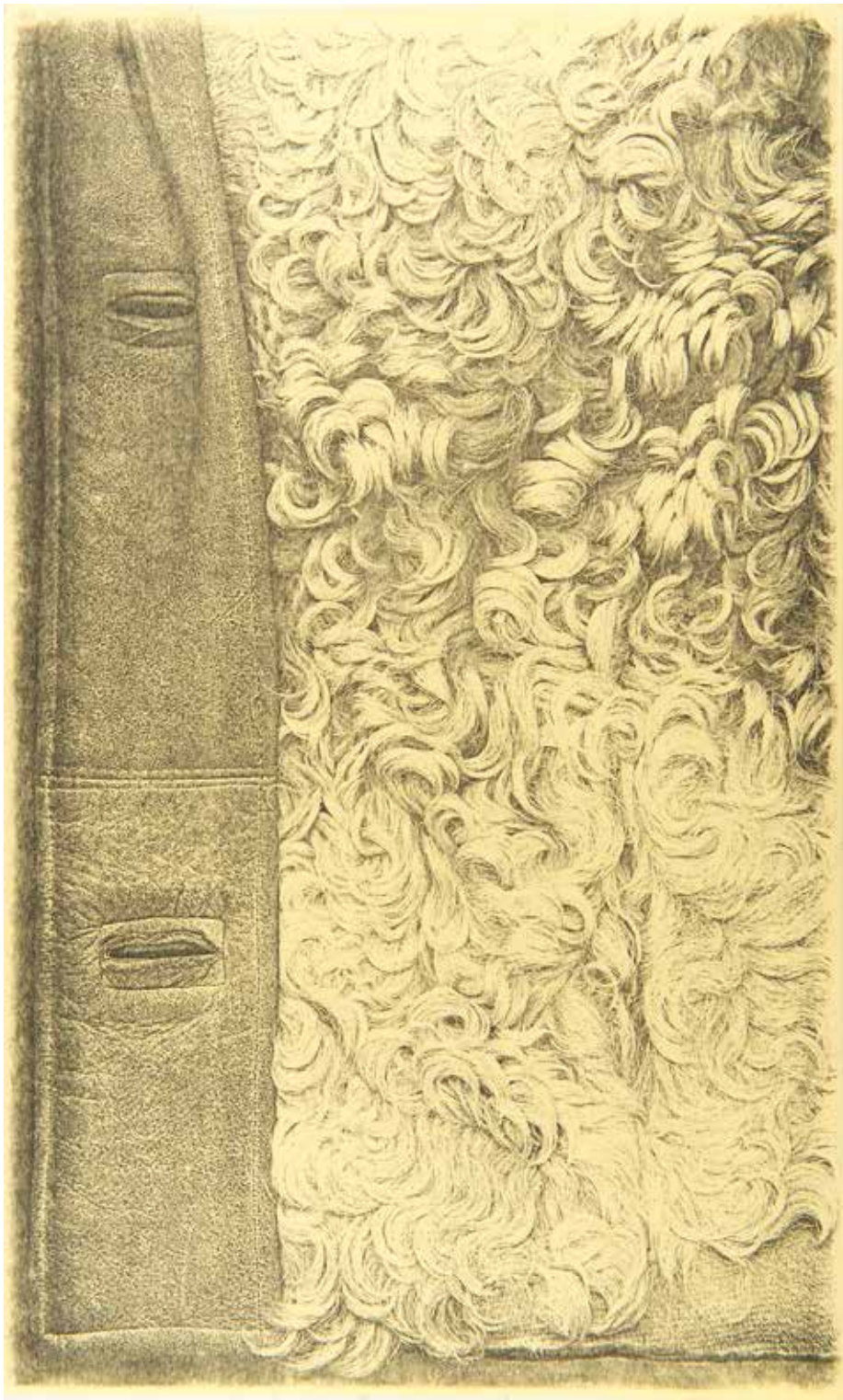
The photocopies Hill went on to make on an IBM Copier II machine—loaned to her by IBM on the instigation of Charles Eames (whom, with typical serendipity, she happened to meet on an airplane)—were first exhibited at the Kornblee Gallery in 1975, connecting them to another wider culture: that of contemporary art. The copier flattens domestic detritus—items of clothing, children’s dolls, kitchen utensils—into images with the heightened tonality of photographic negatives or photograms, as well as something of the deconstructive incision that Andy Warhol brought to analogue photography with his silkscreen technique. The prints point, in one direction, to the mass-cultural reach of 1960s Pop Art, and in the other—given the texts with which she paired them—to Conceptualism’s penchant for combining sculpture (the art of the object) with black-and-white documentary photography and “objective” forms of text, to produce what Benjamin H. D. Buchloh has called an “aesthetic of administration.”⁹

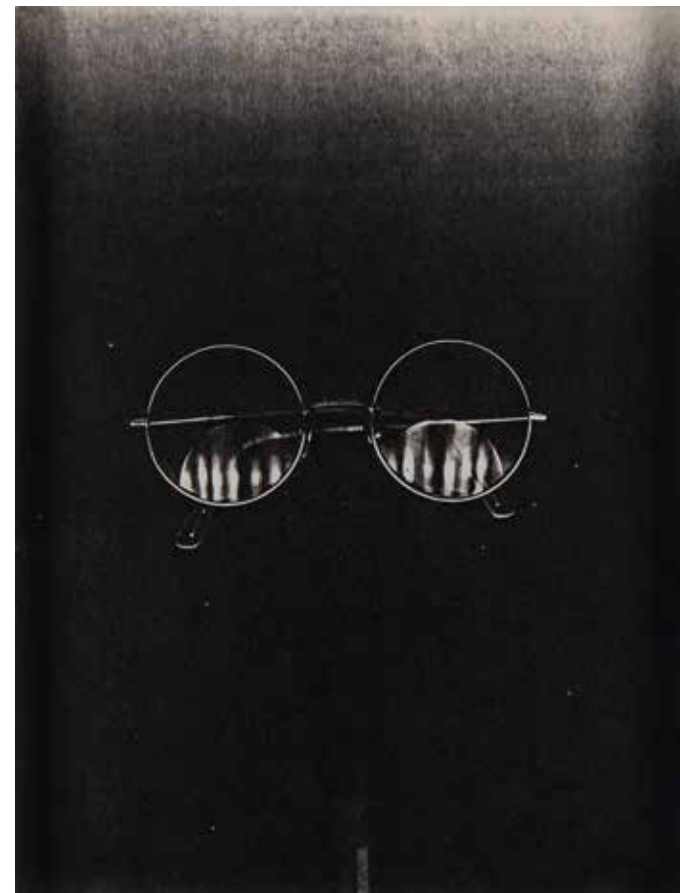
turellen Umfeld rezipiert wurde, das vom Druck, sich zu spezialisieren, geprägt war. Die Aufmerksamkeit, die ihr Schreiben als Schreiben erfuhr – beispielsweise eine Reihe von Beiträgen, die in den 1950er-Jahren für *The Paris Review* unter der Herausgeberschaft von George Plimpton erschienen – war eher zufällig, bedingt durch das kurz zuvor aufgeflammte Interesse der Kunstwelt an den Fotokopien, die sie in den 1970er-Jahren veröffentlicht und ausgestellt hatte. Die Voreingenommenheit übersieht, wie zentral die Beziehung *zwischen* den Medien für ihr Projekt war. Es sind die in den 1970er-Jahren entstandenen Bücher mit Text und kopierten Bildern, die sie in Zusammenarbeit mit der Kornblee Gallery in der 57th Street in Manhattan veröffentlichte, die am gelungensten ihren Anspruch illustrieren, »die beiden Elemente zu verbinden, um etwas anderes als eines von beiden zu werden.«⁴

Es gibt noch weitere blinde Flecken. Im Bemühen, Hills Praxis als eine Bestätigung feministischer Erzählungen zu betrachten, wird gern übersehen, wie wenig sie ihre Rollen als Model, Ehefrau und Mutter ablehnte. Sie nutzte diese vielmehr, um Material zu sammeln, das sie dann durch die Linse der für sie charakteristischen spielerischen Ironie betrachten konnte. Die von Sue Pierce gezogene Parallele zu Martha Roslers zeitgleicher Video-Performance *Semiotics of the Kitchen* (1975)⁵ ist unpassend, gar erzwungen. Bei Hill findet sich nichts, das Roslers streitbarer Satire auf die Konventionen der Hausarbeit gleicht. Wut ist ihren Arbeiten völlig fremd. Sie agierte lieber verstoßen, mehr mittels Humor als Satire, wie in ihrer schelmischen Verbindung der Kopie eines ausdruckslosen Brautpaares auf dem Cover ihres 1976 veröffentlichten Romans *Impossible Dreams*⁶ mit einem kitschigen Studioporträt auf der Rückseite, das sie selbst, ihren Mann und ihre kleine Tochter zeigt, eine Hand folgsam auf die Schulter ihres sitzenden Ehemanns gelegt. Die drei Phasen ihrer Karriere sind eigentlich vier: Model – Autorin – Ehefrau/Mutter – Künstlerin/Autorin; in dieser Reihenfolge, jede von gleicher Bedeutung, lieferten doch die erste und die dritte Phase jede Menge Material für die zweite und die vierte.

Hills Fotokopien entsprangen dem instinktiven Verlangen, etwas zu bewahren. Als sie 1962 vorläufig aufhörte zu schreiben, um sich auf ihre Familie zu konzentrieren, begann sie das zu sammeln, was sie als »informational art« bezeichnete: Illustrationen, die Unternehmen in Bedienungsanleitungen der von ihnen produzierten Geräte bereitstellten. Diese Halbtongrafiken wurden mit häuslichen Ritualen verbunden, die auch Hills eigene gewesen sein könnten, aber ebenso auf eine Bildwelt der Massenproduktion verwiesen. Sie gaben Objekte als Bilder wieder, wie auch sie es später tun sollte. Es ist ein nachvollziehbarer Schritt von dieser generischen »Kunst« zu ihrer Anfang der 1970er-Jahre getroffenen Entscheidung, Haushaltsgegenstände, für die sie keine Verwendung mehr hatte, zu kopieren, ehe sie entsorgt oder »wieder in Umlauf gebracht«⁷ wurden. Die letzte Bemerkung beschwört eine Figur am Rande eines größeren dynamischen Systems, in das sie sich durch den Einsatz von Kopierern einklinken konnte, und dieses Unterfangen mit einem Idealismus anging, den die Tatsache, dass diese Maschinen weitgehend durch digitales Scannen ersetzt wurden, ironisch erscheinen lässt: »Es dauerte fünfzig Jahre, um zu wissen, wozu die Kamera gut ist, und wir lernen immer noch. Es wäre verrückt zu denken, wir wüssten innerhalb von ein paar Jahren, was Copy Art ist«, schrieb sie 1979.⁸

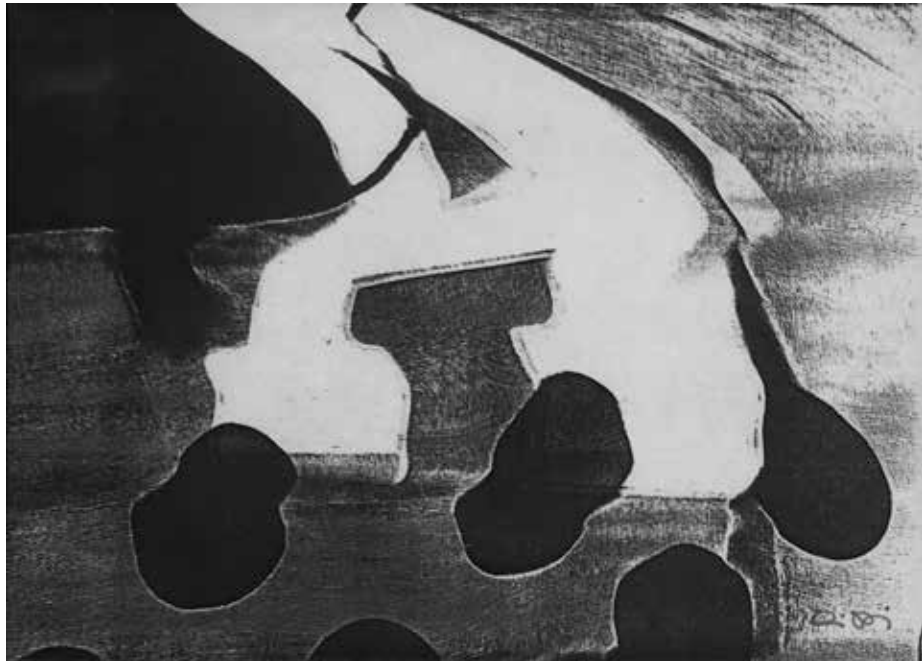
Die Kopien, die Hill schließlich auf einem IBM Copier II anfertigte – eine Leihgabe von IBM auf Betreiben von Charles Eames (den sie, eine typische Fügung, in einem Flugzeug kennengelernt hatte) – wurden erstmals 1975 in der Kornblee Gallery ausgestellt, wo sie mit einer anderen kulturellen Sphäre in Berührung kamen: jener der zeitgenössischen Kunst. Der Kopierer verflacht die Überreste des alltäglichen Gebrauchs – Kleidung, Puppen, Küchenutensilien – zu Bildern mit der verstärkten Tonalität von fotografischen Negativen oder Fotogrammen, ähnlich den das Motiv dekonstruierenden Eingriffen, die Andy Warhol mit seiner Siebdrucktechnik in die analoge Fotografie einführte. Die Drucke verweisen einerseits auf die massenkulturelle Reichweite der Pop Art der 1960er-Jahre





Untitled (glasses), ca. 1977–79, from the series: Common Objects. Xerograph, 28 × 21.5 cm.
 Untitled (scissors), ca. 1977–79, from the series: Common Objects. Xerograph, 28 × 21.5 cm.

- ← Untitled (fur coat), 1976, from the series: Garments. Xerograph, 35.5 × 21.5 cm.
- ← Untitled (peacock feather), ca. 1977–79. Xerograph, 28 × 21.5 cm.
- Untitled, ca. 1980, from the series: A Frolicking. Xerograph, 21.5 × 29.7 cm.
- Untitled (chicken wings), 1985. Xerograph, 29.6 × 42 cm.



Administration is what photocopiers were designed to facilitate by replicating documents. Their output was disposable, hence the familiar conjunction of the cylindrical form of the trash can, overflowing with discarded printouts, beside the cubic form of the machine itself, together occupying an office corner, and originally accompanied by an operative—probably a female secretary—specially trained to operate it. Hill resisted this expendability by using copiers, *against* their design, to copy objects with more heft than a sheet of paper. This subject matter conferred something of an extra dimension upon her images, suggested by a halo of depth, which gathered around the surface that the object offered up to the screen. Yet she also confirmed the expendability of the copies themselves by seeing the final form of the images as residing in their reproduction, rather than in the “original,” which she often gave or threw away. Her disregard of the unique art object’s status, along with its market value, conforms to Conceptualism’s ideal of dematerialization, its investment in art-as-information as a means of facilitating greater distribution and broader access in a pre-Internet world, resisting the pull of commodification associated with the scarcity of the unicum. “I would prefer,” she wrote, “that the original of my work have no value.”¹⁰

Conceptual artists, however, aimed to divest their work’s textual elements of literary qualities that would detract from the pragmatism they projected. Lawrence Weiner denied that his 1969 artist’s book *Statements*—a series of short instructions from which to realize the actions they denote, which became artworks themselves—had any truck with poetry, although the text’s layout, with arbitrary line turns determined by a fixed-width template, deployed for its disregard of the niceties of form, could also appear artfully formalistic, resembling the fragmentation of the poetic line that characterized the work of contemporaneous US poets, such as Charles Olson or Susan Howe. Hill, in contrast, straddled the “informational” logic

und andererseits – zieht man die Texte in Betracht, mit denen Hill sie für gewöhnlich kombinierte – auf das Faible der Konzeptkunst, Skulptur (die Kunst des Gegenstands) mit Dokumentarfotografie in Schwarz-Weiß und »objektiven« Textformen zu verbinden, um so eine »Ästhetik der Verwaltung« zu erzeugen, wie Benjamin H.D. Buchloh sie bezeichnete.⁹

Jenen Verwaltungsaufwand sollten Kopierer reduzieren, indem sie Dokumente replizieren. Ihr Output war frei verfügbar, so ergibt sich auch die vertraute Verbindung der zylindrischen Form des Abfalleimers, der vor entsorgten Ausdrucken überquillt, mit der kubischen Form des Gerätes selbst, die zusammen eine Ecke des Büros okkupierten und ursprünglich von jemandem bedient wurden – wahrscheinlich einer Sekretärin – die eigens dafür geschult wurde. Hill arbeitet gegen diese Entbehrlichkeit an, indem sie Kopierer *entgegen* ihrer Konstruktion einsetzte, nämlich um Objekte zu kopieren, deren Ausmaße deutlich größer waren als die eines Blatts Papier. Diese Gegenstände verliehen ihren Bildern eine zusätzliche Dimension, suggeriert von einem Eindruck von Tiefe rund um die abgeflachte Oberfläche der Objekte auf dem Vorlagenglas. Doch Hill bestätigte auch die Entbehrlichkeit der Kopien selbst, da sie die endgültige Form der Bilder in ihrer Reproduktion sah und nicht im »Original«, das sie oftmals weggab oder -warf. Ihre Gleichgültigkeit gegenüber dem Status des einzigartigen Kunstobjekts mit seinem Marktwert entspricht dem Entmaterialisierungs-Ideal der Konzeptkunst, ihrem Verständnis von Kunst-als-Information, als Mittel, um die Verbreitung und Zugänglichkeit von Kunst in einer Welt vor dem Internet zu vereinfachen, und dabei dem Sog der Kommerzialisierung zu widerstehen, der mit dem Seltenheitswert des Einzelobjekts einhergeht. »Ich wünschte«, schrieb sie, »dass das Original meiner Arbeit keinen Wert hätte.«¹⁰

Die Konzeptkünstler*innen waren außerdem bestrebt, die Textelemente ihrer Arbeiten von literarischem Anspruch, der dem von ihnen



verfolgten Pragmatismus hinderlich sein würde, zu befreien. Lawrence Weiner bestritt, dass sein Künstlerbuch *Statements* (1969) – eine Reihe kurzer Instruktionen zur Umsetzung der angezeigten Aktionen, die dann selbst zu Kunstwerken werden – irgendetwas mit Poesie zu tun hat, obwohl das Layout des Textes, mit seinen willkürlichen Zeilenumbrüchen, die durch die vorgegebene Breite des Satzspiegels und die Nichtbeachtung formaler Feinheiten zustande kamen, auch kunstvoll formalistisch erscheinen könnte, nicht unähnlich der Fragmentierung der Gedichtzeilen, wie sie den Arbeiten zeitgenössischer US-Dichter*innen wie Charles Olson oder Susan Howe zu eigen sind. Hill hingegen bewegte sich im Spannungsfeld der »Informations«-Logik der Konzeptkunst, des formalen Experimentierens postmoderner Prosa und Poesie, der recycelten Bildwelt der Pop Art mit ihrem Verlangen nach Demokratisierung, welche die Verbindung von Massen- und Hochkultur versprach und sich zugleich weigerte, einen Unterschied zwischen beiden anzuerkennen.

Wie außergewöhnlich diese Verbindungen damals waren, zeigt vielleicht der Widerstand, auf den Hill in ihren Versuchen, ihre Kunst und ihr Schreiben zu verbinden, stieß. Sie erinnerte sich daran, dass das Poesiekollektiv, das *Impossible Dreams* publizieren wollte, gleich weniger angetan war, so die Künstlerin, »als ich vorschlug, Illustrationen hinzuzufügen, wenn auch auf meine Kosten. Man fand, Illustrationen, insbesondere kopierte Fotografien, würden den literarischen Wert der Arbeit »herabsetzen«.¹¹ Ihre Sprache hier – der Begriff »Illustration« selbst – unterstreicht die stumpfe Haltung der Herausgeber*innen. Illustration impliziert eine direkte interpretierende Verbindung zwischen Text und Bild, also genau das, was der Roman nicht bieten will, mit seinen Kopien von Bildern, die Hill aus einer Reihe von Zeitgenoss*innen »kuratiert« hatte, darunter Fotografien von Robert Doisneau. Die Spuren des Eingriffs durch den Kopierer bestätigen, dass Vermittlung eine Form der Aneignung war. Eine Distanz zwischen dem Original und seiner Darstel-

of Conceptualism, the formal experimentation of postmodern prose and poetry, and the recycled image world of Pop Art, with its yearning for the democratization promised by the merging of mass and high culture, its refusal to acknowledge a distinction between them.

How exceptional these conjunctions were at the time may be gauged by the resistance Hill encountered in her attempts to combine her art and writing. She recalled that the poetry collective that accepted *Impossible Dreams* for publication grew less unanimous in their decision to publish “when I proposed to add illustrations, albeit at my own expense. The feeling was that illustrations would ‘downgrade’ the literary value of the work, especially photocopied photographs.”¹¹ Her language here—the term “illustration” itself—accedes to the publishers’ obtuse stance. Illustration implies a direct interpretative correspondence between text and image, and this is precisely what the novel refuses to offer with its photocopies of images Hill had “curated” from a range of contemporaries, including the photographer Robert Doisneau. The trace of the photocopier’s intervention confirms that mediation was a form of appropriation. A remove between the original and its representation corresponds to that between the copier images and the text into which they are embedded: a first-person account of episodes in the life of a woman living in Paris with her husband and young daughter, a fictional world similar to the petit-bourgeois urban France of the 1960s and 1970s which Annie Ernaux historicizes in her memoir *The Years* (2008). Here are the qualities that distinguish Hill’s writerly voice, already audible in her 1955 *Paris Review* essay “Cats.” An elegant nonchalance, infused with irony. Humility tempered by the cunning of knowing its limits. The anarchic irreverence of someone at ease with their position on the margins, while nudging their way outside of it, into a putative center. The connection between Hill’s “illustrations” and the fragments of prose they don’t quite illustrate is a model for the partiality of her “fusion” of media. A text in which the



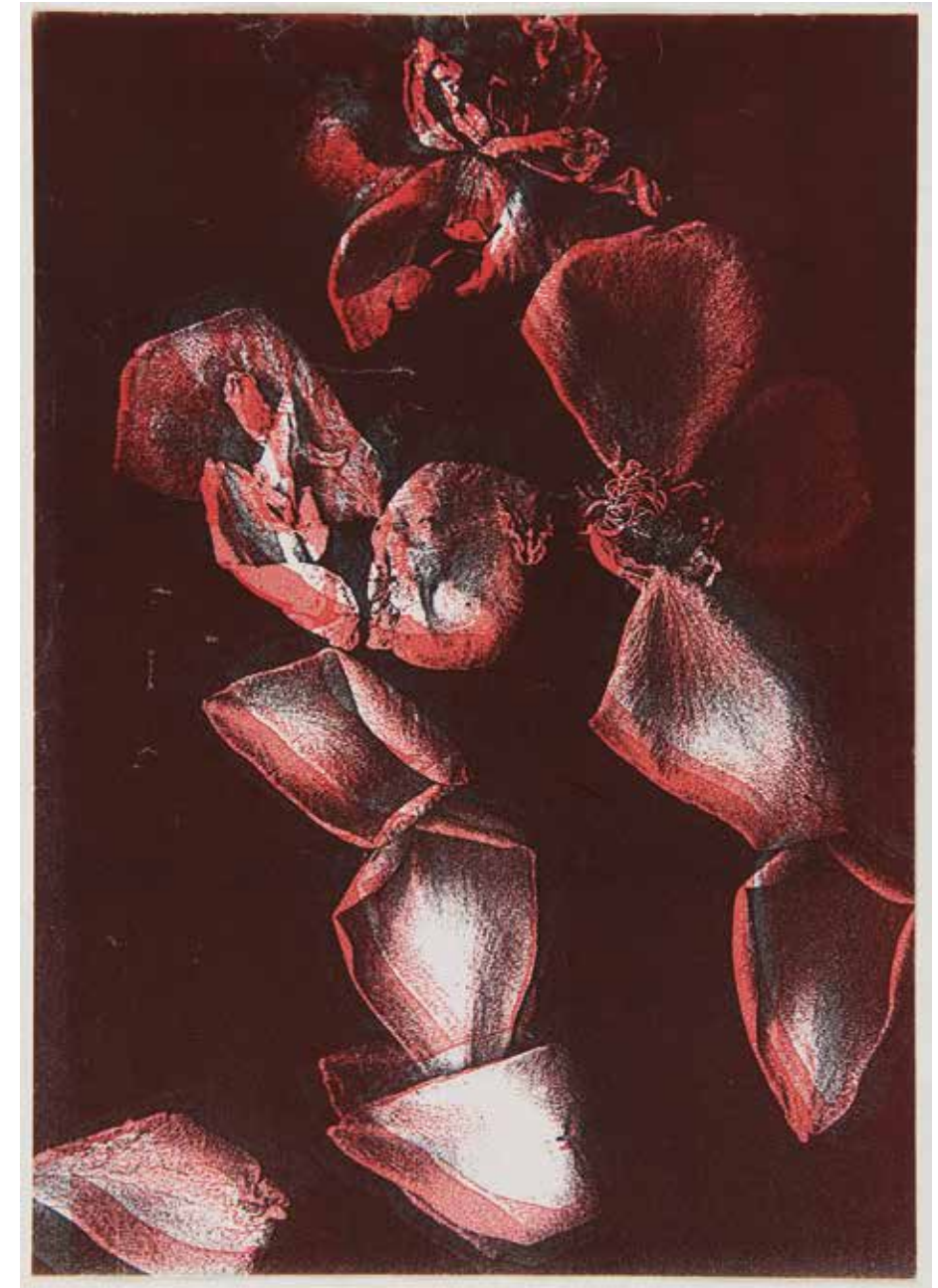
speaker cuts a *tarte aux pommes* is paired with an image of a patisserie counter; a reproduction of an underwear ad for an ideal nuclear family with a short summary of an ill-fated Christmas family holiday at a chalet in Zermatt.

In *Impossible Dreams* and in *Slave Days* (1975)—the latter combining lyric poems and photocopies of domestic objects—the mutuality of text and image is comparable to W. G. Sebald's use of photography, which seems to have been given the function of documenting a novel's narrative, only for it to become apparent that the link is limited to association, logically so, given that the text is fictional. The deceptive implication subverts the standard caption/image corollary. A poem in *Slave Days*, about a magician's costume that Hill's daughter wore for Christmas, faces, on the opposite page, an etiolated scatter of stars, moons, and hearts, which might have decorated the tree. Another conjunction combines an image of a wickerwork wreath with a poem that describes the "dark holes" of her daughter's eyes, the plaits of woven material, surrounding a dark hole, evoking irises around black pupils.

Other publications by Hill, however, such as *Six Photocopied Garments* (1976), function conversely, reframing the binary of the two media as reciprocally representational of the same object. She wanted to have it both ways—aligning the media denotatively, or pushing them apart into connotative ambiguity—and to have this dialectic represent the dependency/friction that characterizes the relation between language and image. Epitomizing the mutual incomprehension that subsists between art and literature, the text/image dichotomy was qualified by the absence of the texts that appear in the book *Six Photocopied Garments* from the exhibition at Kornblee Gallery, which preceded its publication. The book's photocopies—of a linen dress, a fur coat, a pair of riding pants—appear side by side with prose meditations on the item of clothing they picture. The copier "presses" the clothes into pictorial two-dimensionality,

lung entspricht jener zwischen den kopierten Bildern und dem Text, in den diese eingebettet sind. Ein Bericht aus erster Hand von Episoden im Leben einer Frau, die mit ihrem Ehemann und ihrer kleinen Tochter in Paris lebt, in einer fiktiven Welt, die dem kleinbürgerlichen urbanen Frankreich der 1960er- und 1970er-Jahre ähnelt, das Annie Ernaux in ihrem Roman *Die Jahre* (2008) historisiert. Hierin liegen die Qualitäten, die Hills literarische Stimme auszeichnen und die bereits in ihrem 1955 in *The Paris Review* veröffentlichten Essay »Cats« erkennbar sind. Eine elegante, von Ironie durchsetzte Nonchalance. Bescheidenheit, gedämpft durch die Raffinesse, deren Grenzen zu kennen. Die anarchische Respektlosigkeit einer Frau, die ihre Stellung am Rand zwar entspannt betrachtet, jedoch einen Weg heraus in ein vermeintliches Zentrum sucht. Die Verbindung zwischen Hills »Illustrationen« und den Prosafragmenten, die Erstere nicht wirklich illustrieren, stellt ein Beispiel für die bewusst ambivalente »Verbindung« der beiden Medien dar. Ein Text, in dem das lyrische Ich eine *tarte aux pommes* anschneidet, wird mit dem Bild einer Konditoreitheke gepaart; eine Reproduktion einer Unterwäschewerbung für die ideale Kleinfamilie mit der kurzen Zusammenfassung eines verhängnisvollen Familien-Weihnachtsurlaubs in einem Chalet in Zermatt.

In *Impossible Dreams* und in *Slave Days* (1975) – Letzteres eine Kombination lyrischer Gedichte mit Kopien von Haushaltsgegenständen – ist die Wechselseitigkeit von Text und Bild vergleichbar mit W.G. Sebalds Einsatz von Fotografie, die vordergründig mit der Funktion versehen scheint, eine Romanerzählung zu dokumentieren, nur um zu offenbaren, dass die Verbindungen zwischen Text und Bild rein assoziativ sind. Die trügerische Implikation unterminiert den üblichen Zusammenhang von Bildunterschrift/Bild. Ein Gedicht in *Slave Days* über ein Zaubererkostüm, das Hills Tochter zu Weihnachten trug, wird auf der gegenüberliegenden Seite mit einer blassen Ansammlung verstreuter Sterne, Monde und Herzen ge-



Untitled (red petals), ca. 1990. Xerograph with red toner, 29 × 20.3 cm.

← Untitled, ca. 1990, from the series: Landscapes. Xerograph, numbered and signed on recto, 29.6 × 41.9 cm.

→ Left: stills from Marguerite Duras, *Agatha et les lectures illimitées*, 1981. Film (color, sound), 90'; right: still from Marguerite Duras, *Le Navire Night*, 1979. Film (color, sound), 89'.

→ Still from: Marguerite Duras, *Le camion*, 1977. Film (color, sound), 80'.



their garment-ness suppressed into the gestalt of composition, while the text launches into memories and associations prompted by the juxtaposed image. The respective media elaborate on the object on which they are both focused in order to represent its particularity in ways specific to their means. Hill commented that, for her, “making copies is very near to speaking,” implying both the step across the page into the alternative order of literary form, and how the images reduce the folds, seams, and curlicues of fabric into typological patterns that recall lettering.¹² Two temporal modes are juxtaposed: the stillness of images, and the consecutiveness of language, amenable to narrative extrapolation. The “symbol language,” which Hill devised in the late 1970s, was a further attempt to “merge” — her word — these complementary forms, demonstrating how much of her work was conceptual in its premises, and how far outside the conventional parameters of either art or literature, per se, she was willing to think in order to find ways of realizing the issues their conjunctions raised.¹³

One possible source of the tension she ascribes to the relation between her media may be traced back to the France of the 1960s and 1970s, where much of her work was produced, when post-structuralist thought was challenging traditional views of the relation between form and meaning, visibility and legibility, the “I” of the text and that of the author. Contemporaneous with Hill’s artists’ books, the films of the novelist Marguerite Duras — for instance *Le camion* (The Lorry, 1977) or *Agatha et les lectures illimitées* (Agatha and the Limitless Readings, 1981) — resist the submission of a film’s script to the role of soundtrack to a sequence of images. Language — in the form of a text usually spoken by Duras herself — floats free of filmed imagery, which, in turn, assumes a life of its own, loosed from the binds of narrative. *L’homme atlantique* (The Atlantic Man, 1981) — which Duras produced from outtakes from the *Agatha* shoot — blacks out when she ran out of images to combine with her text, offering the

paart, die vielleicht den Baum schmückten. Dann wieder wird das Bild eines geflochtenen Rings mit einem Gedicht verbunden, das die »dunklen Löcher« der Augen ihrer Tochter beschreibt, wobei die Stränge des geflochtenen Materials vor einem dunklen Hintergrund an die Iris um eine schwarze Pupille erinnern.

Andere von Hills Publikationen, wie etwa *Six Photocopied Garments* (1976), funktionieren umgekehrt und gestalten die Dualität als wechselseitige Darstellung eines Objekts, die beiden Seiten gemein ist. Sie wollte gern beides — die beiden Medien in manchen Fällen denotativ vereinen, oder sie in anderen in konnotative Zweideutigkeit trennen — und diese Dialektik die Abhängigkeit/Reibung zeigen lassen, welche die Beziehung zwischen Sprache und Bild kennzeichnet. Als Verkörperung des wechselseitigen Unverständnisses, das zwischen Kunst und Literatur besteht, wurde die Text-Bild-Dichotomie durch das Fehlen der in dem Buch *Six Photocopied Garments* veröffentlichten Texte in der Ausstellung in der Kornblee Gallery, die der Publikation voranging, bedingt. Die Kopien des Buches — ein Leinenkleid, ein Pelzmantel, ein Paar Reithosen — erscheinen Seite an Seite mit Prosa-Betrachtungen über das jeweilige Kleidungsstück, das sie abbilden. Der Kopierer »presst« die Kleidung in eine piktoriale Zweidimensionalität, drängt ihre Kleidungsartigkeit in die Gestalt der Komposition, während der Text zu Erinnerungen und Assoziationen ansetzt, die durch die gegenübergestellten Bilder ausgelöst wurden. Die jeweiligen Medien gehen näher auf den Gegenstand in ihrem Fokus ein, um diesen in einer Weise darzustellen, die ihren Mitteln entspricht. Hill kommentierte, dass für sie »Kopien zu machen, dem Sprechen sehr nahe steht«,¹² was sowohl den Schritt über die Seite hinaus in die alternative Ordnung literarischer Form als auch die Reduktion der Falten, Säume und Schnörkel auf typologische, an Schriftzüge erinnernde Muster impliziert. Zwei Zeitformen werden nebeneinander gestellt: die Reglosigkeit der Bilder und das Konsekutive der Sprache, offen für eine

erzählerische Weiterentwicklung. Die »Symbolsprache«, die Hill Ende der 1970er-Jahre entwickelte, war ein weiterer Versuch, diese komplementären Formen — in ihren Worten — zu »verschmelzen« und aufzuzeigen, wie viel von ihrer Arbeit im Grunde genommen konzeptuell war, und wie gewillt sie war, weit außerhalb der konventionellen Parameter von Kunst oder Literatur per se zu denken, um Möglichkeiten zu finden, die Themen zu realisieren, die deren Verbindungen aufwarfen.¹³

Eine mögliche Ursache für die Spannung, die sie dem Verhältnis zwischen ihren Medien zuschreibt, lässt sich möglicherweise auch auf den kulturellen Kontext im Frankreich der 1960er- und 1970er-Jahre zurückführen, wo viele ihrer Arbeiten entstanden und wo post-strukturalistisches Denken traditionelle Sichtweisen der Beziehung zwischen Form und Bedeutung, Sichtbarkeit und Lesbarkeit, dem »Ich« des Textes und dem der Verfasser*innen in Frage stellte.

Zeitgleich zu Hills Künstlerinnenbüchern standen die Filme der Autorin Marguerite Duras, wie etwa *Le camion* (Der Lastwagen, 1977) oder *Agatha et les lectures illimitées* (Agatha und die unendlichen Lesungen, 1981), der Unterwerfung eines Drehbuchs, als Soundtrack zu einer Sequenz von Bildern zu fungieren, entgegen. Sprache — für gewöhnlich in Form eines Textes, den Duras selbst sprach — schwebt frei von den gefilmten Bildern, die wiederum ein Eigenleben führen, jenseits narrativer Fesseln. *L’homme atlantique* (Atlantik Mann, 1981) — den Duras aus nicht verwendeten Teilen der *Agatha*-Aufnahmen schuf — verdunkelt sich, als ihr die Bilder ausgehen, die sie mit ihrem Text kombinieren kann, was dem Text Fluchtventile der Autonomie aus dem visuellen Imperativ von Film verleiht, während er seine filmische Form bewahrt. Die Entwicklung von Hills Projekt *Dreams Objects Moments* (1976) folgt einer ähnlichen Logik: Die Publikation enthält keine kopierten Bilder, sondern impliziert diese, nahm sie doch ihren Anfang als Präsentation getippter Blätter in der Kornblee Gallery, für die Hill vorhatte,

script escape valves of autonomy from the visual imperative of film, while retaining filmic form. The evolution of Hill’s 1976 project *Dreams Objects Moments* follows a similar logic. The publication contains no images, but implies them, having begun as a presentation of typed sheets at Kornblee Gallery for which Hill charged herself “to make an exhibition that conveyed my feelings about copier work without requiring the use of the copier.”¹⁴

The exhibition of the same title consisted, as she explained, of “about a hundred shallow, literal descriptions of dreams, objects, and moments which I typed on different colors of paper and hung on three walls”¹⁵ The colors, and the presentation of the texts on the gallery walls, in a visual art context, gave the text-sheets a pictorial quality in the absence of photocopies, with the image-function of the latter defaulting to the texts. The superimposition of text on color recalls Warhol’s use of the abstraction of a gesturally painted colored ground to foil the signifier of a photographic image. The texts are dream narratives, repeatedly jolted into conscious reality, as if out of the undecipherable realm of images into the legibility of words: “Our tickets are taken by a conductor who, in waking life, charged me double for riding second class with a first class ticket.”¹⁶

The title is a pointer, combining the dream songs of the texts, the objects which many of them describe or react to — a necklace of shells, a box of Arm & Hammer baking soda, a pair of wool socks, an apple “cobbeler” (Hill’s quirky spelling, such as “Kaki,” “hastilly,” “annual dinner,” becomes part of her dream logic) — with the different embodiments of time that distinguish the isolated instant of an image from the paced progress of a text. It is a reminder, as Hill suggested in her description of the exhibition of the texts, that these terms are fluid, liable to overlap. Dreams can be objects, in that the language that describes them is constituted out of letters and words, while objects become surrealistic in the compressed, heightened form her images give them, like the shape-shifting furniture of a

dream. Hill might have concurred with William Carlos Williams's empiricist dictum, in his epic poem *Paterson* (1946), "No ideas but in things," which did not imply that objects should be seen as divested of the concepts they prompt, but that all concepts begin with concrete experience. She sourced her materialism in her roots in a time of scarcity: "It was the Depression and anything anybody had was it because there wasn't going to be another. This probably gave me my respect for objects."¹⁷ Respect is a strong word, implying the authority of an object's material presence. Hill's broader project suggests that things are ideas in the making, and ideas capable of becoming things, and that language and images, in her hands, were complementary means of forging a way between the two.

- 1 Pati Hill, *Letters to Jill: A Catalogue and Some Notes on Copying* (New York: Kornblee Gallery, 1979), p. 100.
- 2 Diane Arbus, quoted in *Diane Arbus: An Aperture Monograph* (New York: Miller-ton, 1972), p. 11.
- 3 Hill, *Letters to Jill*, p. 106.
- 4 Ibid., p. 121.
- 5 Sue Pierce, "The Lives of Pati Hill," in *Pati Hill Photocopier: A Survey of Prints and Books (1974–83)* (Glenside, PA: Arcadia University Art Gallery, 2017), p. 44.
- 6 A facsimile edition of Pati Hill's 1976 book *Impossible Dreams*, published by Alice James Books, will be published by Daisy Editions, Paris, in January 2025.
- 7 Hill, *Letters to Jill*, p. 22.
- 8 Ibid., p. 118.
- 9 Benjamin H.D. Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions," *October* vol. 55 (Winter 1990), p. 119.
- 10 Hill, *Letters to Jill*, p. 119.
- 11 Ibid., p. 44.
- 12 Pati Hill, quoted in Anthony Bailey, "Copies," *The New Yorker*, August 4, 1980, pp. 23–24.
- 13 Hill, *Letters to Jill*, p. 72.
- 14 Ibid., p. 52.
- 15 Ibid.
- 16 Pati Hill, *Dreams Objects Moments* (New York: Kornblee Gallery, 1976), p. 107.
- 17 Pati Hill, "Some Notes on My Life," in *Pati Hill: Wall Papers* (Charlottesville, VA: Bayly Art Museum, 2000).

Pati Hill (1921–2014) left behind an artistic output spanning roughly sixty years and encompassing various disciplines. Hill was born in Kentucky (US) and later lived in France as well. Untrained as an artist, in the early 1970s she began to use the photocopier as an artistic tool and continued to do so until her death, leaving behind an extensive oeuvre that explores the relationship between image and text. In addition to this comprehensive body of xerographic work, she published four novels, a memoir, several short stories, various artists books, and poetry. Drawing also became an essential part of her practice. Hill's work has been exhibited at Printed Matter, New York City (US, 2023), Ossen Confidential, Hosted by Take Ninagawa (JP, 2022), Treize, Paris (FR, 2021), Kunsthalle Zürich, Zurich (CH, 2020), Kunstverein München, Munich (DE, 2020), Air de Paris (2020), Maxwell Graham / Essex Street, New York (2018), Lyman Allyn Art Museum, New London, CT (US, 2017), Arcadia University, Glenside, PA (US, 2016), Musée de Sens (FR, 2012), Musée Lambinet, Versailles (FR, 2005), L'Orangerie des Musées de Sens (2003), Bayly Art Museum, University of Virginia, Charlottesville, VA (US, 2000), Département des Estampes et de la photographie, Bibliothèque Nationale de France, Paris (1998), and Première Vision, Paris (1993).

Mark Prince is an English writer, based in Berlin (DE). He writes about contemporary art for various publications. A book of his essays on art is due to be published by Ridinghouse Editions (GB) in 2025.

»eine Ausstellung zu machen, die meine Gefühle zu Kopierarbeiten transportiert, ohne den Einsatz eines Kopierers vorauszusetzen.«¹⁴

Die gleichnamige Ausstellung bestand, wie Hill erklärte, aus »etwa hundert oberflächlichen, wortgetreuen Beschreibungen von Träumen, Objekten und Momenten, die ich auf verschiedenfarbiges Papier tippte und an drei Wände hängte [...]«.¹⁵ Die Farben und die Präsentation der Texte an den Galeriewänden, im Kontext zeitgenössischer Kunst, verliehen den Textblättern eine bildhafte Qualität in Abwesenheit kopierter Bilder, wobei die Bildfunktion letzterer die Texte voraussetzte. Die Überlagerung von Text auf Farbwänden lässt an Warhols Einsatz der Abstraktion gestisch gemalter Gründe denken, mit denen er den Signifikanten eines fotografischen Bildes vereitelt. Die Texte sind Traumerzählungen, immer wieder in die bewusste Realität gerissen, gewissermaßen aus dem unentschlüsselbaren Reich der Bilder in die Lesbarkeit von Worten. »Unsere Karten werden von einem Schaffner genommen, der mir im wachen Zustand das Doppelte für eine Fahrt in der zweiten Klasse mit einem Erste-Klasse-Ticket abknöpfte.«¹⁶

Der Titel ist ein Hinweis, verbindet er doch die Traumgesänge der Texte, die Objekte, die in vielen von ihnen beschrieben werden oder auf die die Texte reagieren – eine Muschelkette, eine Schachtel Arm & Hammer Backnatron, ein Paar Wollsocken, einen Apfel-»Cobbeler« (Hills eigenwillige Schreibweise, wie »Kaki«, »hashtilly«, »anual dinner« wird zu einem Teil ihrer Traumlogik) – mit den verschiedenen Verkörperungen von Zeit, die den isolierten Moment eines Bildes vom flotten Fortgang eines Textes unterscheiden. Es ist eine Erinnerung, so Hill in ihrer Beschreibung der Ausstellung der Texte, dass diese Begriffe fließend sind und sich überschneiden können. Träume können Objekte sein, insofern als die Sprache, die sie beschreibt, aus Buchstaben und Wörtern besteht, während Objekte in der komprimierten, erhöhten Form, die Hills Bilder ihnen auferlegt, surrealistisch werden, wie die ihre Form verändernden Möbel in einem Traum. Hill hätte wohl dem empiristischen Diktum aus William Carlos Williams' epischem Gedicht *Paterson* (1946) zugestimmt: »No ideas but in things«, also »Gedanken sind nur in den Dingen«, was nicht bedeutet, dass Objekte als aller Konzepte beraubt gelten sollten, sondern dass alle Konzepte mit konkreter Erfahrung beginnen. Ihren Materialismus begründete sie mit ihren Wurzeln in einer Zeit des Mangels: »Es war die Depression, und alles was man hatte, war's auch schon, weil es nichts anderes geben würde. Dem verdanke ich womöglich meinen Respekt für Gegenstände.«¹⁷ Respekt ist ein starkes Wort, das die Autorität der materiellen Präsenz eines Gegenstands impliziert. Hills umfassendes Projekt lässt darauf schließen, dass Dinge Ideen im Entstehen sind, und Ideen zu Dingen werden könnten, und dass Sprache und Bilder in ihren Händen einander ergänzende Mittel waren, um einen Weg zwischen den beiden zu schaffen.

- 1 Pati Hill, *Letters to Jill. A Catalogue and Some Notes on Copying*, New York: Kornblee Gallery 1979, S. 100.
- 2 Diane Arbus, zit. in: *Diane Arbus. An Aperture Monograph*, New York: Miller-ton 1972, S. 11.
- 3 Hill 1979 (wie Anm. 1), S. 106.
- 4 Ebd., S. 121.
- 5 Sue Pierce, »The Lives of Pati Hill«, in: *Pati Hill Photocopier. A Survey of Prints and Books (1974–83)*, Glenside, PA: Arcadia University Art Gallery 2017, S. 44.
- 6 Eine Faksimile-Ausgabe von Pati Hills Buch *Impossible Dreams*, 1976 veröffentlicht von Alice James Books, wird Anfang Januar 2025 bei Daisy Editions, Paris, erscheinen.
- 7 Hill 1979 (wie Anm. 1), S. 22.
- 8 Ebd., S. 118.
- 9 Benjamin H.D. Buchloh, »Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions«, in: *October*, Bd. 55 (Winter 1990), S. 119.
- 10 Hill 1979 (wie Anm. 1), S. 119.
- 11 Ebd., S. 44.
- 12 Pati Hill, zit. in: Anthony Bailey, »Copies«, in: *The New Yorker*, 4.8.1980, S. 23f.
- 13 Hill 1979 (wie Anm. 1), S. 72.
- 14 Ebd., S. 52.
- 15 Ebd.
- 16 Pati Hill, *Dreams Objects Moments*, New York: Kornblee Gallery 1976, S. 107.
- 17 Pati Hill, »Some Notes on My Life«, in: *Pati Hill. Wall Papers*, Charlottesville, VA: Bayly Art Museum 2000.