

Miles Coolidge

Nadja Rottner



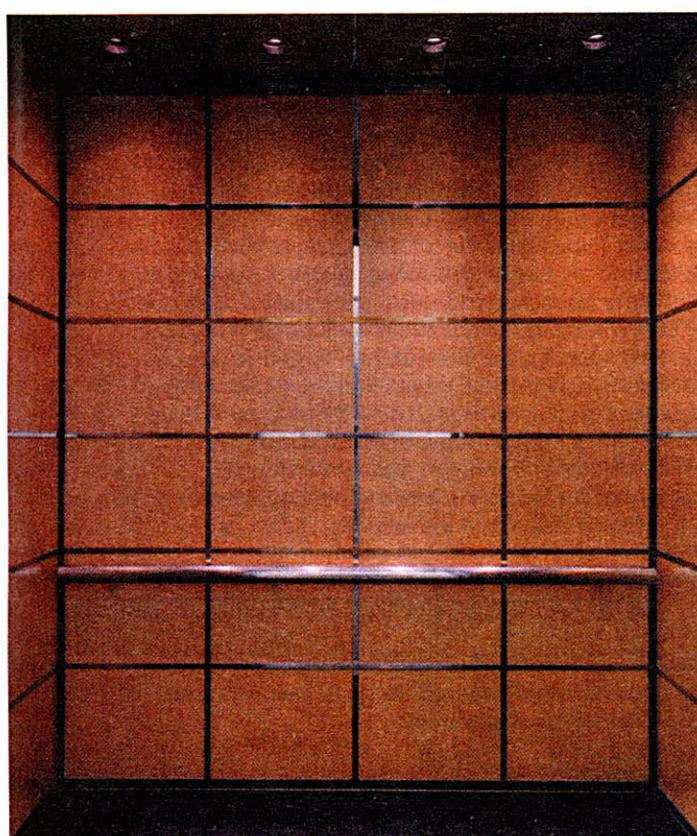
MILES COOLIDGE, From Home of Mr. and Mrs. E. O. Cronkite, aus / from: Garage Pictures, 1992. C-prints, linke Wand / left wall, 107 cm x 158 cm; Mittelwand / center wall, 107 cm x 178 cm; rechte Wand / right wall, 107 cm x 158 cm. Courtesy: Casey Kaplan, New York; Acme, Los Angeles.

MILES COOLIDGE'S LOCALIZED RHETORIC OF PLACE

An ongoing reconciliation with traditional modes of veracious representation – the genre scenes of the interior and the street (the domain of the document since its historical debut in the 1920s) – has prompted a conceptual restructuring of a primarily topographically oriented generation of contemporary photographers. Canadian born, California resident Miles Coolidge belongs to a generation of photo-artists of the mid-1990s that expands upon the semantic possibilities of deadpan photography in a self-reflexive and critical analytical exploration of the medium; reinventing photography's capacity as a mode of human communication and as a discourse anchored in concrete social relations.¹ Coolidge's practice tunes into a postmodern photography of difference that does not openly seek the political, but rather situates itself in the decline of a liberal capitalist worldview in an attempt to deconstruct

MILES COOLIDGES LOKAL VERANKERTE RHETORIK DES ORTES

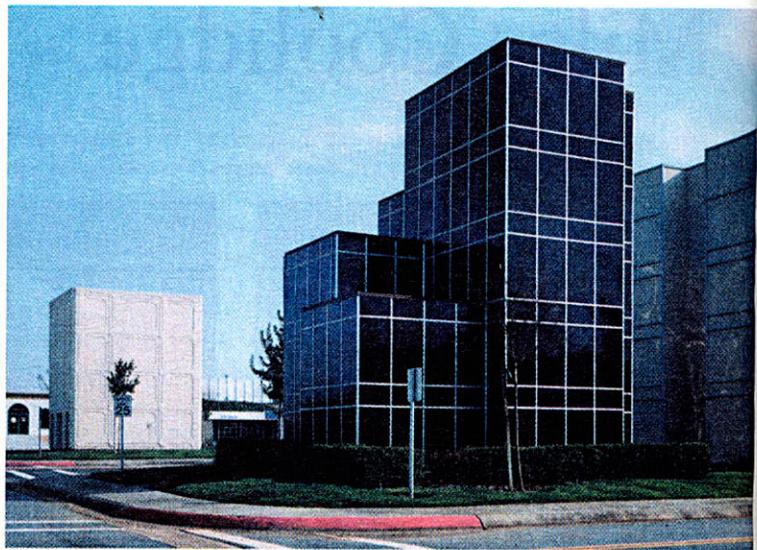
Eine bis heute andauernde Anlehnung an traditionelle Formen wirklichkeitsgetreuer Repräsentation – genrehafte Interieur- und Straßenszenen, die Domäne der Dokumentarfotografie seit den zwanziger Jahren – hat jüngst eine konzeptuelle Neuorientierung durch eine Generation vornehmlich topografisch orientierter zeitgenössischer Fotografen erfahren. Der in Kalifornien lebende Kanadier Miles Coolidge gehört einer Generation von Fotokünstlern an, die Mitte der neunziger Jahre in einer selbstreflexiven und kritisch-analytischen Erforschung des Mediums auf die semantischen Möglichkeiten direkter Fotografie aufbauend, das Potenzial der Fotografie als Mittel menschlicher Kommunikation und in konkreten sozialen Beziehungen verankerten Diskurs neu definiert.¹ Die Arbeiten von Coolidge spielen mit einer postmodernen Fotografie der Differenz, die das Politische nicht offen anspricht, sondern sich vielmehr im Niedergang einer liberal-kapitalistischen Weltanschauung positioniert – in einem Versuch, die im Dienst der zeitgenössischen globalen Kontrollgesellschaft immer noch ausagierten Szenarien kleinstadtlicher Traumwelt zu dekonstruieren. Das Selbst als Ware, das Wissen um die Fragmentierung, der abgestandene und routinehafte Charakter von Arbeit sind bewusst eingesetzt, um einen Bruch mit der Entwicklungsgeschichte moderner Souveränität herbeizuführen. Sich von einer plakativen Ästhetik der Abwesenheit abwendend, die das Lokale verführerisch dem Plot einer globalen Welt unterwirft, arbeitet Coolidge das der Fotografie zu Grunde liegende Prinzip einer gleichzeitigen An- und Abwesenheit von Subjekt und Objekt heraus, demzufolge eine immer präsente visuelle Fülle des Bildes strukturell auf der Evakuierung des eigentlichen Referenten aufbaut. Ohne das Foto zu einem soziopolitischen Dokument abzuwerten oder es auf die bloße Oberfläche zu reduzieren – und damit formale Kriterien und kompositorische Mittel still und heimlich aus dem Blick verschwinden zu lassen –, wird eine dem Medium innenwohnende Ambiguität offen ausgestellt. Coolidges anti-narrative und anti-progressive serielle Verfahrensweise, die die habituellen Beziehungen zwischen Bedeutung und Referent zu entflechten versucht und damit den Sinngehalt des Fotos im Relationalen ansiedelt, verankert sich in der kontinuierlich dahinfließenden Form des Fotoessays. Es geht nicht darum, ein einzelnes Bild zu machen; der Sinngehalt liegt vielmehr in den Differenzen zwischen dem, wie das fotografische Bild durch Bildausschnitt, Ausschnittsvergrößerung, Farbgebung und Präsentation dargestellt wird. Aus dieser Paradiemenerweiterung einer traditionell bildimmanenten Raumanalyse in eine lokal verankerte Rhetorik des Ortes bildet sich eine diskursive Qualität heraus. Die zeitgenössische Unterdrückung des humanistischen Gehaltes der Dokumentarfotografie,² die Betonung der Funktion des Architektonischen als Rahmen für eine Soziologie des Raums, die Abbildung oder Nutzbauwüsten lässt eine neue Form neugieriger, vorgeblich teilnahmsloser fotografischer Praxis entstehen.



MILES COOLIDGE, 606 South Olive St., aus / from: Elevator Pictures, 1993. C-print, 99 cm x 74 cm. Courtesy: Casey Kaplan, New York; Acme, Los Angeles.



MILES COOLIDGE, School House, Office Building, Storefronts, aus / from: Safetyville, 1994. C-print, 76 cm x 94 cm. Courtesy: Casey Kaplan, New York; Acme, Los Angeles.



MILES COOLIDGE, Telephone Switching Building, Highrise, aus / from: Safetyville, 1994. C-print, 76 cm x 102 cm. Courtesy: Casey Kaplan, New York; Acme, Los Angeles.

scenarios of a petty-bourgeois dream world still acted out in the service of a contemporary global society of control. Played out is the self as commodity, the knowledge of fragmentation, the boredom and the routinization of labor in favor of a break with the entire development of a history of modern sovereignty.

Clearly obliterating a flashy aesthetic of absence that seductively subordinates locales to the plot of a global world, Coolidge extrapolates photography's intrinsically contradictory declaration of absence and presence, where the visual plenitude of the image is structurally inseparable from the evacuation of the actual referent. Neither denigrating the photograph to a socio-political document nor reducing it to mere surface – thereby letting formal criteria and compositional devices slide silently out of focus – the medium's intrinsic ambiguity is brought out into the open. Trying to uncouple habitual relationships between meaning and referent, and thereby positioning the meaning of the photograph in the relational, Coolidge's anti-narrative, anti-progressive serial modus operandi manifests itself in the continuous flow form of the photo-essay. He is not invested in making one image; it is the differential quality between what reality is, according to our preconceived understanding of it, and what the photographic image depicts through processes of framing, cropping, color and display, where meaning is situated. A discursive quality is articulated by reshaping paradigms of spatial analysis towards a localized rhetoric of place. Frequent eradication of the humanist aspects of the document², emphasizing the function of the architectonic as envelope for a sociology of space, portraying sordid wastelands of utilitarian structures, evolves into a new type of inquisitive, ostensibly deadpan photographic practice that transcends traditional disciplinary boundaries of anthropology, ecology, and archaeology. This heightened interest in experiencing and recording anaemic »archiscapes« – the man-made as opposed to the natural – is augmented by a transfer of authorship from the subjectivity of the artist to the objective manifestations of the tectonic, as a matrix for human behavior and as an essential conduit of power relations.

Coolidge performs a situational rhetoric of place fuelled by an uncanny spatiality³ that touches on all aspects of social life, demonstrating through steady estrangement a disquieting slippage between what seems homely and what definitely is unhomely. Repeatedly employing a certain number of common topological pattern elements – the house, the road, the threshold of stairs or a corridor (what Michail Bachtin has named chronotopes⁴) – that have demarcated the history of literature as well as of documentary photography, an effect of estrangement is supported rhetorically. We are able to discover different value and belief systems clustering around each of these locales; possibly the same general trajectory of colonization, stylization and carnivalesque degradation that corresponds to broader, transnational patterns of change through

hen, die herkömmliche disziplinäre Grenzen zwischen Anthropologie, Ökologie und Archäologie verwischt. Dieses gesteigerte Interesse an der Wahrnehmung und Aufzeichnung anämischer »Archiscapes« – dem von Menschen Gemachten im Gegensatz zum Natürlichem – wird noch verstärkt durch eine vorgebliche Verlagerung der Autorschaft von einer Betonung der Subjektivität des Künstlers in Richtung einer objektiven Manifestation des Tektonischen als Matrix für menschliches Verhalten und als wesentlicher Spiegel von Machtverhältnissen. Coolidge arbeitet mit einer situationsbezogenen Rhetorik des Ortes, die, von einer Räumlichkeit des Unheimlichen³ angetrieben, alle Aspekte des sozialen Lebens durchzieht und durch ständige Entfremdung einen beunruhigenden Spalt zwischen dem anscheinend Heimeligen und dem definitiv Unheimeligen offenbart. Diese Entfremdungswirkung wird durch den wiederholten Einsatz geläufiger topologischer Elemente rhetorisch getragen – des Hauses, der Straße, der Schwelle einer Treppe oder eines Korridors (dessen, was Michail Bachtin als Chronotopoi bezeichnete⁴) –, Elemente, die die Literaturgeschichte ebenso markieren wie die Geschichte der Dokumentarfotografie. Wir können erkennen, wie sich an diese chronotopischen Orte verschiedene Wert- und Glaubenssysteme anlagern, die derselben Entwicklungslinie der Kolonialisierung, Stilisierung und der karnevalesken Erniedrigung folgen wie allgemeinere, länderübergreifende Muster der Veränderung. Insofern letztere die ständige Wiederholung immanent miteinander verbundener Raum-Zeit-Muster ermöglichen, können sie zu einem quasi-anthropologischen Werkzeug der Schärfung unserer Wahrnehmung des Menschen und seiner Umstände werden.

Das Wechselspiel kultureller Kategorien wie Ästhetik und Ethik ist der fotografischen Botschaft als Argument eingeschrieben. Jede fotografische Botschaft wird durch herrschende ideologische Formationen gekennzeichnet, bestätigt und reproduziert. Dabei entsteht eine charakteristische Rhetorik, die im Dreieck zwischen dem kreativen Input des Fotografen, der denotativen Qualität des Dokuments und der Rezeptionshaltung des Betrachters (einem, der bereit ist, sich auf die Arbeit einzulassen, indem er seine Wissens- und Sehgewohnheiten einbringt) zu einer gemeinsamen Sinnstiftung führt. Coolidge nutzt gekonnt das unrealistische Spiel der Fotografie mit visuellen Techniken, ihre Zerstückelung von Realität, ihre Immobilität und ihre phänomenologische Reduktion von Bewegungen. Er macht formal und konzeptuell Gebrauch von dem Umstand, dass die Fotografie gleichzeitig die reinste und die künstlichste Form der Bildproduktion ist.

ÜBERGANGSRITEN ODER DER ORT DES RAUMS

In Coolidges frühen, evokativen Fotografien von solchen Nicht-Orten wie Vorstadtgaragen und stark vergrößerten Aufzugsintérieurs führen scheinbare Apathie und Ausdrucksangst zur Cha-

these o
for sha
ons by
ned pa
The
is entre
tographi
ideologi
that tri
denotat
spectate
ting hal
duction
play of
phenome
tually, i
purest, c

RITES
In Cool
sitory na
riors, an
acteriza
of an ov
of Mr. a
cm x 15
of an ae
Behind t
seeming
of tools f
empties r
ing the s
with all
The hum
lated po
owner. R
passing t
ters and
into a sp
only a vi
except pe
ries of ia
transit in
garage la
from thre
productio

Neither
ture, »Ele
Cultural A
LA Museu
skillfully e
cal, as a m
an afterth
by an orn
high mod

MILES COO

MILES COO

these chronotopes that can become a quasi-anthropological tool for sharpening our perceptions of human beings and their conditions by enabling the perpetual replication of intrinsically intertwined patterns of space and time.

The interplay of cultural categories such as aesthetics and ethics is entrenched in the photographic message as argument. Every photographic message confirms, reproduces and is marked by dominant ideological formations, thereby emanating a characteristic rhetoric that triangulates between the creative input of the photographer, the denotative quality of the document, and the receptive state of the spectator (one who is willing to engage with the work by contributing habitual relations of knowledge and vision) in a communal production of meaning. Coolidge exploits photography's unrealistic play of visual techniques, its slicing of reality, its immobility, and its phenomenological reduction of movements. Formally and conceptually, he utilizes photography's simultaneous quality of being the purest, and the most artificial, mode of image production.

RITES OF PASSAGE OR THE PLACE OF SPACE

In Coolidge's early, evocative, deadpan photographs of such transitory non-places as suburban garage and zoomed-in elevator interiors, an apparent apathy and lack of expression engender a characterization of social setting that veers towards a dystopian vision of an overfunctionalized future. »Garage Pictures – (From Home of Mr. and Mrs. E. O. Cronkite)«, 1992, is one of four large, c. 107 cm x 158 cm, crispy tri-part photographic tableaus without a sense of an aesthetic or even a »natural« origin that gives it meaning. Behind the quotidian semblance of »Garages« lurks the horror of a seemingly implacable autogeneration of a limitless overabundance of tools for home, leisure and garden. This excess of realistic detail empties the image and drains out all traces of narrative, transforming the space into a real historical site of class analysis captured with all the immediate characteristics of a constructed snapshot. The human subject is paradoxically inscribed through its accumulated possessions, anonymously present in its definition as mere owner. Rehearsing the Bakhtinian chronotope of the road always passing through familiar territory as a potential place for encounters and the collapse of social distances, »Garages« transforms into a space without character, a space that is characterized by only a virtually existing potentiality that leaves us behind empty, except perhaps for the dismemberment of certain bourgeois categories of identity construction. Awaiting highly utilized patterns of transit in a timeless patience, the car has yet to return home. The garage landscapes are shot with a wide angle lens view camera from three different points of view, emphasizing the trace of the production process in the form of overlays.

Neither city, nor country, public building nor corporate architecture, »Elevator Pictures: Hilton Garden Inn; LA Department of Cultural Affairs; 606 South Olive St.; UCLA Research Laboratory; LA Museum of Natural History«, and »CalArts«, 1993, are also skillfully embellished landscapes in and of themselves. Chronotopical, as a modern version of a staircase, adhering to the character of an afterthought, these highly functionalized spaces are decorated by an ornating excess of capital, augmenting both a minimalist high modernist style of interior design and an accumulative,

rakterisierung einer sozialen Umgebung, welche auf eine dystopische Sicht überfunktionalisierter Zukunft hindeutet. »Garage Pictures – (From Home of Mr. and Mrs. E. O. Cronkite)«, 1992, ist eines von vier ca. 107 cm x 158 cm großen, gestochten scharfen dreiteiligen Fototableaus ohne dramaturgisch eingesetzte Ästhetik oder eines »natürlichen« Ursprungs, der ihnen Sinn verleihen würde. Hinter dem Anschein des Alltäglichen der »Garages« lauert der Horror einer scheinbar nicht zu bremsenden bourgeois Selbstdarstellung mit ihrer Überfülle an Heim-, Freizeit- und Gartenwerkzeugen. Dieser Überschuss an realistischen Einzelheiten entleert das Bild und entzieht ihm alle Spuren des Narrativen, so dass der Raum aufgenommen in Schnappschussqualität in einen real-historischen Schauplatz der Klassenanalyse transformiert wird. Das menschliche Subjekt ist dem Bild paradoxeise in Form der von ihm angehäuften Besitztümer eingeschrieben, ist anonym präsent in seiner Definition als bloßer Besitzer. Wieder aufgenommen wird der bachtinsche Chronotopos der Straße, die stets durch vertrautes Territorium als potenziell Ort für Begegnungen und die Aufhebung sozialer Distanzen führt. »Garages« zeigt einen Raum ohne Charakter, einen Raum, der einzig durch eine virtuell existierende Potenzialität charakterisiert ist, die uns, abgesehen vielleicht von der Demontage gewisser bürgerlicher Identitätsstiftungskategorien, mit leeren Händen zurücklässt. Während wir viel benutzte Muster des Transits in zeitloser Geduld erwarten, muss das Auto erst noch nach Hause kommen. Die Garagenlandschaften sind mit einer Fachkamera mit Weitwinkelobjektiv von drei verschiedenen Blickpunkten aufgenommen, in Form von Überlagerungen wird auf den Produktionsprozess hingewiesen.

Weder Stadt noch Land, weder öffentliches Gebäude noch Unternehmensarchitektur sind auch die Bilder aus der Serie »Elevator Pictures: Hilton Garden Inn; LA Department of Cultural Affairs; 606 South Olive St.; UCLA Research Laboratory; LA Museum of Natural History«, und »CalArts«, 1993, kunstvoll ornamentierte Landschaften. Als moderne Version des Treppenhauses chronotopisch vom Charakter eines nachträglichen Einfalls sind diese hoch funktionalisierten Räume mit dem dekorativen Überschuss des Kapitals ausgestattet. Eine minimalistisch-modernistische Innenarchitektur wird veredelt; gleichermaßen getrieben vom Motor des Kapitalismus wie ein akkumulatives, zufälliges Chaos à la »Garages«. Was in »Garages« und »Elevators« beispielhaft gezeigt wird, ist eine herabgekommene Form der Alltagsarchitektur, die nicht mehr die Kreativität des Machens verkörpert, nicht zu dem Zweck errichtet ist, individuelle Bedürfnisse und Geschmäcker zu befriedigen, sondern vielmehr eine modulare Struktur als Behälter für urbane und suburbane Lebensformen darstellt und damit eine antiquierte Auffassung bürgerlicher Subjektivität der Dynamik der kapitalistischen Kultur und ihrer Kehrseite, der Freizeit, aussetzt. Kontingenzen wie die Technologie der Massenproduktion und die Ökonomie der Bodennutzung bestimmen die Form des Gebäudes und entziehen – wie Dan Graham in »Homes for America«, 1965 – 70, gezeigt hat – dem Architekten seine frühere Gestalterrolle. Ökonomische und symbolische Rekonversionen überschreiten die Kategorien des Volkstümlichen versus Institutionellen und heben den traditionellen Gegensatz zwischen dem, was Menschen für sich selbst machen, und dem, was für sie gemacht wird, auf.



MILES COOLIDGE, Near Alpaugh 3, aus / from: Central Valley, 1998. C-print, 25 cm x 348 cm. Courtesy: Casey Kaplan, New York; Acme, Los Angeles.



MILES COOLIDGE, Near Stockton, aus / from: Central Valley, 1998. C-print, 25 cm x 331 cm. Courtesy: Casey Kaplan, New York; Acme, Los Angeles.

arbitrary type of chaos as it appears in »Garages«. Exemplified in »Garages« and »Elevators« is a degraded type of every day architecture that no longer embodies creativity in the making, that is not built to satisfy individual needs or tastes, but rather constitutes a modular structure as an envelope for urban and suburban modes of living, thereby relegating an outmoded understanding of bourgeois subjectivity to the dynamics of corporate culture and its twin other, leisure. Contingencies such as mass production technology and land use economics determine the form and shape of the building, denying the architect his former unique role, as Dan Graham has noted in »Homes for America«, 1965 – 70. Economic and symbolic reconversions transgress the categories of the vernacular versus the institutional and successfully blur the traditional opposition between what people do for themselves and what is done for them.

THE SPACE OF PLACE

The idea for »Central Valley«, 1998 occurred while driving through the fecund, industrial farmland of the largest completely flat complex in the world – California's Central Valley, focal point of an ever increasing American agribusiness. In a single enlarging process the vast landscape is cut into thin, horizontal, eleven feet long slices plunged into a semi-focused, pale blue low-contrast haze. Upon initially viewing these spaces one perceives them as sweeping panoramas, indulged in a bourgeois vision of the world as limitless and bounded by the dual forces of perspectival vision and capitalism⁵. But, pulled back into the flatness of the photographic image, an abrupt reversal of the gaze of domination takes place. Uncannily quiet, the expansive and fertile landscape of Central Valley, apparently suspending history, evokes a strangely dehumanized sensation that alludes to fugitive relationships between past, present and future ecological repercussions of exploitative land use policies. Already the photographers of the Great Depression captured the pervasive impact of the Resettlement Administration's cash loans to individual farmers, the agency's planned suburban communities in the Central Valley, and the subsequent life of sharecroppers in the South and migratory agricultural workers in the Midwestern and Western States.

An earlier work from 1994 – a series of c. 76 cm x 101 cm, straight, pastel-colored, seemingly hyper-real color photographs, mounted behind plexiglas and framed in dove gray – is »Safetyville«, a »theme park of the normal or the everyday« (Coolidge); a kind of perverse, Disney-like simulacral re-enactment of highly regulated habitual patterns of quotidian life. Safetyville USA is a 1/3 scale American middle-class town simulation, built in 1984 in Sacramento, California, to educate children about road safety. Mirroring the flow of sponsor capital, an ever changing number of Chevron's, McDonald's, Denny's and other icons of American chain and high modernist corporate architecture emerges in-between police precincts, fire stations and public schools, and all is watched over by the cash flow of the surrounding Central Valley. Through a screen of pictorial edifice – the camera is about two feet off the ground at an oblique angle that heightens the unreal, yet oddly familiar character of the architecture – »Safetyville« appears as yet another plantation, or what Bernd and Hilla Becher call an »unintentional sculpture«. The works' straightforward documentary character reveals itself almost purposefully, painfully slow. Presupposed in Coolidge's thorny work is a familiarity with postmodern ideas of staging that adds up to this projects' discursive, almost epistemological quality where an empirical analysis of photographic processes is dismantled by bringing forward photography's intrinsic rhetorical ability.

»Mattawa«, a series of fourteen large, sober and vacuous C-prints (c. 150 cm x 130 cm), 2000, surveys once more, in a stark frontal, yet highly impartial close-up perspective a housing project for migrant farmers in central Washington State erected out of converted cargo containers formerly used to ship refrigerated goods. Visually seductive and quite picturesque, set against the flat horizon of vast farmland and the mountains of the Pacific Northwest, the work suppresses the atmospheric and counters it with minor

DER RAUM DES ORTES

Die Idee zu »Central Valley«, 1998, hatte Coolidge während einer Fahrt durch das fruchtbare Industriefarmland der größten vollkommen flachen Gegend der Erde – des kalifornischen Central Valley, Zentrum einer ständig expandierenden amerikanischen Agrarindustrie. In einem einzigen Vergrößerungsvorgang wird die weite Landschaft in schmale, horizontale, etwa 3,5 Meter lange Streifen zerschnitten, die in einen leicht unscharfen, blassblauen, kontrastarmen Dunst getaucht sind. Sieht man diese Räume zum ersten Mal, nimmt man sie – ausgehend von einer durch perspektivisches Sehen und vom Kapitalismus geprägten bürgerlichen Sicht der Welt als etwas Grenzenlosem⁵ – als ausladende Panoramen wahr. In die Flachheit des fotografischen Bildes zurückgeworfen, kommt es jedoch zu einer abrupten Umkehrung des herrschaftlichen Blicks. In ihrer unheimlichen Ruhe löst die ausgedehnte, fruchtbare Landschaft des Central Valley – die Geschichte scheinbar außer Kraft setzend – eine seltsame Empfindung der Menschenleere aus, in der die schwer greifbaren Beziehungen zwischen den vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen Folgen ausbeuterischer Bodenpolitik anklingen. Bereits die Fotografen der Depressionszeit zeigten ja die weitreichenden Auswirkungen der von der Resettlement Administration vergebenen Darlehen für einzelne Farmer, die von der Agentur geplanten suburbanen Gemeinden im Central Valley und das Leben der Sharecropper im Süden und der landwirtschaftlichen Wanderarbeiter im Mittelwesten und Westen der Vereinigten Staaten.

Eine ältere Arbeit aus dem Jahr 1994 – eine Serie bestehend aus 22 circa 76 cm x 101 cm großen, pastellfarbenen, hyperreal anmutenden auf Plexiglas aufgezogenen und traubengrau gerahmten Farbfotografien – ist »Safetyville«, ein »Themenpark des Normalen und Alltäglichen« (Coolidge); eine Art perverse, Disney-artige Simulation massiv regulierter Verhaltensmuster des täglichen Lebens. Safetyville, USA, das Modell einer amerikanischen Mittelschichtstadt im Maßstab 1:3, wurde 1984 im kalifornischen Sacramento errichtet, um Kinder in Verkehrssicherheit zu schulen. Zwischen den Polizeikommissariaten, den Feuerwehrstationen und den öffentlichen Schulen mehrt sich eine ständig wechselnde Anzahl von Chevron-, McDonalds- und Denny's-Filialen sowie anderer Ikonen modernistischer amerikanischer Ketten- und Unternehmensarchitektur, den Cash Flow des umliegenden Central Valley widerspiegelnd. Durch die Filterwirkung fotografischer Darstellung – die Bilder sind in etwa 60 cm Höhe in schrägem Winkel aus einer Untersicht aufgenommen, den unwirklichen, aber seltsam vertrauten Charakter der Architektur noch verstärkend – erscheint »Safetyville« lediglich als eine Ansiedlung oder – wie Bernd und Hilla Becher sagen würden – »nichtintentionale Skulptur« unter anderen. Der geradlinige Dokumentarcharakter der Arbeit enthüllt sich – fast absichtsvoll – schmerhaft langsam. Coolidges fälschlich malerisch anmutenden Fotografien setzen auf eine Vertrautheit mit postmodernen Inszenierungsstrategien der achtziger Jahre und tragen so zur diskursiven, geradezu erkenntnistheoretischen Qualität dieses Projekts bei. Demontiert wird kunstvoll eine empirische Analyse fotografischer Prozesse durch die Hervorkehrung des der Fotografie eigenen rhetorischen Vermögens.

»Mattawa«, 2000, eine Serie von 14 großen, nüchternen, stillen C-Prints (je circa 150 cm x 130 cm) untersucht wiederum in frontaler Nahaufnahme eine aus umgebauten, vormals zur Versendung von Gefriergut verwendeten Frachtcontainern errichtete Siedlung für Wanderfarmarbeiter im Zentrum von Washington State. Obwohl visuell einnehmend und wiederum durchaus malerisch, mit dem flachen Horizont des weitläufigen Farmlands und den Bergen des nordostpazifischen Raums im Hintergrund, unterdrückt die Arbeit alles Atmosphärische, minimale Variationen des Blickpunkts und eine sehr reduzierte Farbskala einsetzend. »Mattawa« zeigt ganz unkodiert, wie die Überreste eines kapitalistischen Unternehmens zum Inbegriff für die Abgeschiedenheit und Ungeselligkeit von Wanderarbeiterwohnungen werden. In einer uneingestandenen, aber offensichtlichen kreativen Relektüre von »Central Valley« wird der zunehmenden Warenförmigkeit unterprivilegierter Subjekte in der amerikanischen Arbeitswelt (den an

variations of the point of view and a very reduced scale of color. Mattawa displays in an uncoded manner the wasteful remains of a capitalist endeavor that encapsulate the seclusion and the unsociability of housing for migrant farmers. Without acknowledgement, but evidently creatively rereading »Central Valley«, an increasing commodification of the depriviledged subjects of American labor (migrant workers named co-workers on the East coast and migrant farmers in the West), is given a mental space in which internal confinement and socio-economical suffocation collapse. A strong impression of repressed subjectivity, referenced through indexical traces of abandoned benches and provisional pathways imprinted by communal habits into the ground over time, is intensified by the serial way in which Coolidge arranges his anti-climactic, evenly luminous, light bluish-gray photographs. Or, as Vidler has expressed it poignantly in relation to the unhomely house, »The vertigo of the sublime is placed side by side with the claustrophobia of the uncanny.«⁶ Reflecting on processes of migration, as readily neglected time and space destabilizing undercurrents of the idea of globalization, what also becomes apparent is a technocracy of capitalism that claims the authority to administer the rights over space.

THE PLACE OF THE PAST

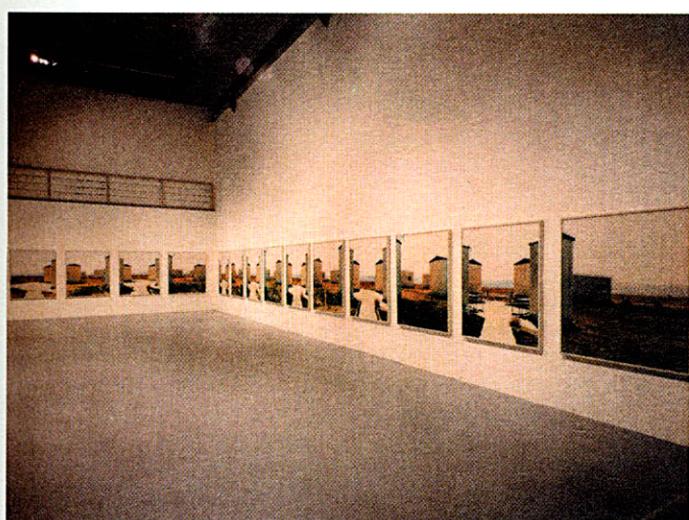
An archaeological enterprise with a precariously latent cynicism, fueling a reflection on patterns of American identity construction, has lead Miles Coolidge since 1997 into photographically recovering the presence of pre-historic mound structures that were overtaken by leisurely golf courses at the end of the nineteenth century. It was the Smithsonian Bureau of ethnology that, in the course of attempting to solve the mysteries of North America's native Indian heritage, surveyed these ritualistic and geometrically beautifully reductive pre-historic sites spread all over the United States, freeing them from oblivion and restoring them to the vaults of ethno-history. A powerful trope for imaging the lost birthplace against the deracinated home of postindustrial society, Coolidge's preoccupation with pre-historic mounds and their late-bourgeois use-value as a scenic backdrop for golf courses, points back to the roots of the foundational era of an American identity deeply entrenched in repression and the denigration of its own Indian heritage. The »Mound«-series, tying into the tradition of landscape photography – yet exchanging an unreal, dreamy and weary atmosphere with the neutrality of a light gray anti-timely horizon – promotes an opulent flattening of space spreading the complex geometrical, mostly cyclical grid of the mounds laterally across the photographic surface. Making the leap into the 20th century and a revived interest in the topographical capacity of photography, »earthworks« such as those of Michael Heizer and Robert Smithson lose their demystifying aspects in favor of a romanticized and deeply paradoxical, nationalistic practice. The repressed subject of Land Art, the shap-

der Ostküste als Mitarbeiter und im Westen als Wanderfarmer bezeichneten Wanderarbeitern) ein geistiger Raum gegeben, in dem innere Kasernierung und sozio-ökonomische Erdrückung zusammenfallen. Der starke Eindruck verdrängter Subjektivität, angedeutet durch indexikalische Spuren der leer stehenden Bänke und provisorischer Gehwege, die sich durch Routine langsam in den Boden eingeprägt haben, wird noch verstärkt durch eine betont serielle Hängung, in der Coolidge seine antiklimaktischen, gleichmäßig beleuchteten, hell blau-grauen Fotografien arrangiert. Es ist wie Vidler im Zusammenhang mit dem unheimlichen Haus sagt: »Der Schwindel des Erhabenen und die Klaustrophobie des Unheimlichen stehen Seite an Seite.«⁶ Insofern hier Migrationsprozesse als oft übersehene, Raum und Zeit destabilisierende Unterströme der Globalisierung reflektiert werden, tritt auch eine Technokratie des Kapitalismus zutage, die für sich in Anspruch nimmt, das Recht auf Raum zu verwalten.

DER ORT DER VERGANGENHEIT

Mit *Mounds*, einem latent zynischen, archäologischen Unternehmen, das eine Reflexion über Muster amerikanischer Identitätsstiftung in Gang setzt, dokumentiert Miles Coolidge seit 1997 prähistorische Grabhügel, die am Ende des 19. Jahrhunderts in den Bau von Golfanlagen integriert wurden. Das Smithsonian Bureau of Ethnology hat im Rahmen eines Versuchs, die Geheimnisse des Erbes der amerikanischen Ureinwohner zu lösen, eine Erhebung dieser herrlich geometrisch reduzierten, über die gesamten Vereinigten Staaten verstreuten rituellen Orte durchgeführt und sie so dem Vergessen entrissen und für die Geschichte bewahrt. Als ausdrucksstarkes Bild für den verlorenen Geburtsort gegenüber dem entwurzelten Heim der postindustriellen Gesellschaft verweisen die prähistorischen Grabhügel und ihr spätbürglerlicher Gebrauchswert als landschaftlicher Hintergrund für Golfanlagen zurück auf die Wurzeln der Gründerzeit amerikanischer Identität, in die sich die Unterdrückung und Entwertung des eigenen indianischen Erbes tief eingegraben hat. Die »Mound«-Serie, die an die Tradition der Landschaftsfotografie anknüpft – aber eine unwirkliche,träumerische und träge Atmosphäre durch die Neutralität eines hellgrauen, antizzeitlichen Horizonts ersetzt – betreibt eine opulente Verflachung des Raums, indem sie die komplexe geometrische, zumeist kreisförmige Anordnung der Grabhügel quer über die Fläche des Fotos ausbreitet. Springt man zurück ins 20. Jahrhundert zum wieder auflebenden Interesse am topografischen Vermögen der Fotografie, verlieren »Earthworks« wie die von Michael Heizer und Robert Smithson ihre demystifizierenden Aspekte zugunsten einer romantisierenden, zutiefst paradoxen nationalistischen Praxis. Das unterdrückte Subjekt der Land Art, das Gestalten und Dekonstruieren einer amerikanischen Identität vor dem Hintergrund einer Grenzen destabilisierenden kapitalistischen Kultur ist eine wesentliche Implikation der »Mound«-Serie.

Miles Coolidges fotografisches Werk stellt moderne Auffassungen von Souveränität und Ganzheit – so vorherrschend in der Umklammerung durch eine hegemoniale Kultur, wie sie die Globalisierung verkörpert – zugunsten des Fragments, des Lokalen und des Ortes in Frage, wobei sein Ansatz darin besteht, die Beziehung zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen, dem Formalen und dem Sozialen, dem Urbanen und dem Suburbanen, dem Volkstümlichen und dem Hochkulturellen zu verbildlichen und zu komplizieren, als wesentliche Voraussetzung für ein erneutes Interesse an einer radikalen Politik des Raums, die weder vor den alten Formen modernistischer Macht zurückweicht noch sich unversehens in die Arme einer neuen globalen Ökonomie begibt. Oder, wie es bell hooks so prägnant ausdrückt: Die Binaritäten und Dualismen der modernen Souveränität werden nicht erschüttert, um sie durch neue zu ersetzen; vielmehr wird die Macht der Binaritäten aufgelöst, wenn wir »Differenzen setzen, um grenzübergreifend zu spielen«.⁷



MILES COOLIDGE, Installation view of »Mattawa«, MOCA, Los Angeles, 2000.

(Übersetzung: Wilfried Prantner)



MILES COOLIDGE, Moundville, AL, 2000. C-print, 76 cm x 333 cm. Courtesy: Casey Kaplan, New York; Acme, Los Angeles.

ing and deconstructing of an American identity from the background of a boundary destabilizing corporate culture is a key implication of the »Mound«-series.

Miles Coolidge's photographic work challenges modern notions of sovereignty and completeness – so prevalent in the embrace of a hegemonic culture embodied in the ideas of globalization – in favor of the fragment, the locale, and the place, in an approach that analyses and complicates the relationship between the particular and the general, the formal and the social, the urban and the suburban, between the vernacular and high art, as an important precedent for a renewed interest in a radicalized politics of space that neither recoils away from old forms of modernist power, nor tumbles unwittingly into the arms of a new global economy. Or, as bell hooks says so sharply, the binaries and dualisms of modern sovereignty are not disrupted only to establish new ones; rather, the very power of binaries is dissolved as »we set differences to play across boundaries«.⁷

1 Allan Sekula, »Dismantling Modernism, Reinventing Documentary«, in: Allan Sekula, Dismal Science, Photo Works 1972 – 1996, University Galleries, Illinois State University, p. 118.

2 From the point of invention, neither occupying »a space of flows« (Manuel Castells), the info-technological venture into digitally homogenizing culture, nor adhering to an anti-technological modernist notion of nostalgia. Coolidge's critical documentary photographic practice inscribes itself into the history of social-realist photography, the Farm Security Administration era work of Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein; Ed Ruscha's masterly surveys of parking lots, swimming pools and vernacular buildings on Sunset Boulevard; a Becherian legacy of a typologically oriented industrial archeology; and Allan Sekula's critical enterprise Fish Story.

3 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1992), Cambridge, Mass. u. London: M.I.T. Press 1999, S. 6. (Dt.: *Die Architektur und das Unheimliche*, Braunschweig: Vieweg 1995)

4 Mikhail Bakhtin, *Probleme der Poetik Dostoevskis* (1924/1972), übers. v. Adelheid Schramm, Frankfurt a. M.: Ullstein 1985.

5 Stephen Oettman (Hg.), *The Panorama: History of a Mass Medium* (1997), zitiert nach: Helen Molesworth über Miles Coolidge, »Nowheresville«, in: *Frieze*, 57 (Februar 1999) o.p.

6 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, S. 39.

7 bell hooks zitiert nach Michael Hardt und Antonio Negri, *Empire*, <http://textz.com>.

1 Allan Sekula, »Dismantling Modernism, Reinventing Documentary«, in: ders., *Dismal Science, Photo Works 1972 – 1996*, University Galleries, Illinois State University 1999, S. 118.

2 Vom Standpunkt der Erfindung betrachtet, gehört Coolidges kritische dokumentarfotografische Praxis weder einem »space of flows« (Manuel Castells), dem info-technologischen Vordringen in die digital homogenisierende Kultur, noch einer anti-technologisch modernistischen Nostalgie an, sondern schreibt sich in die Geschichte der sozial-realistischen Fotografie ein, die Arbeiten von Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothstein für die Farm Security Administration, Ed Ruschas meisterhafte Untersuchungen von Parkplätzen, Swimming Pools und einfachen Gebäuden am Sunset Boulevard, das bechersche Erbe einer typologisch orientierten Industriearchäologie und Allan Sekulas kritisches Projekt *Fish Story*.

3 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1992), Cambridge, Mass. u. London: M.I.T. Press 1999, S. 6. (Dt.: *Die Architektur und das Unheimliche*, Braunschweig: Vieweg 1995)

4 Michail Bakhtin, *Probleme der Poetik Dostoevskis* (1924/1972), übers. v. Adelheid Schramm, Frankfurt a. M.: Ullstein 1985.

5 Stephen Oettman (Hg.), *The Panorama: History of a Mass Medium* (1997), zitiert nach: Helen Molesworth über Miles Coolidge, »Nowheresville«, in: *Frieze*, 57 (Februar 1999) o.p.

6 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, S. 39.

7 bell hooks zitiert nach Michael Hardt und Antonio Negri, *Empire*, <http://textz.com>.

