

# Push and Pull

*reinvented*

An Interpretation by  
Eva Chytilek and  
Jakob Neulinger,  
2017

Allan Kaprow,  
Push and Pull.  
A Furniture Comedy  
for Hans Hofmann,  
1963

Texts by  
Susanne Neuburger  
Vorname Nachname

mumok

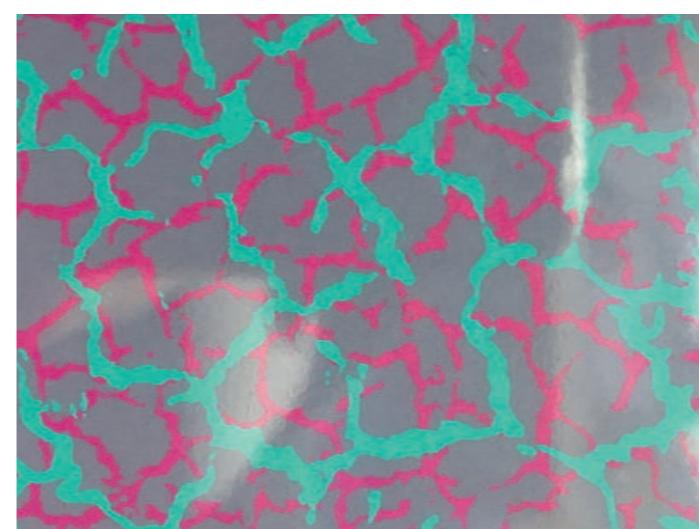
# Push and Pull

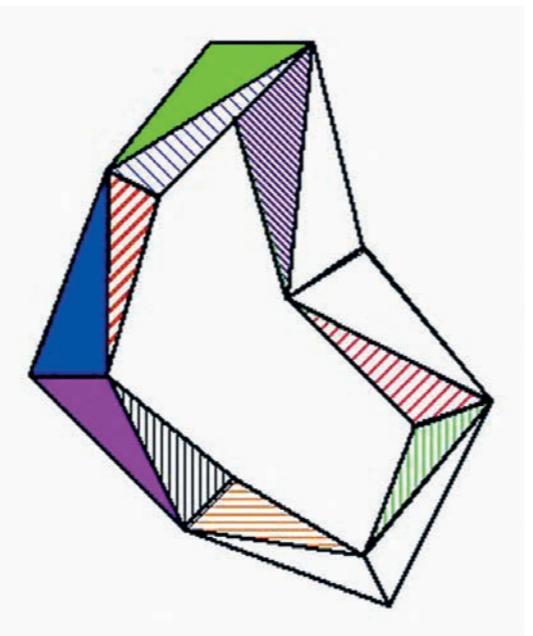
*re-invented*

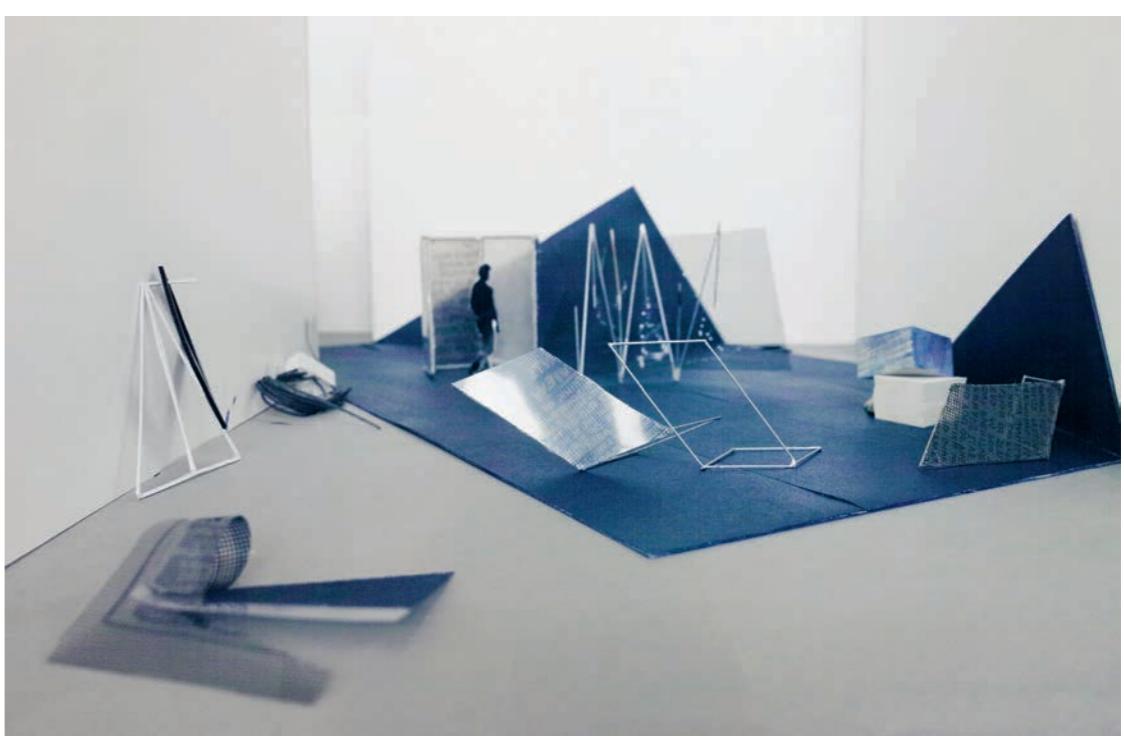
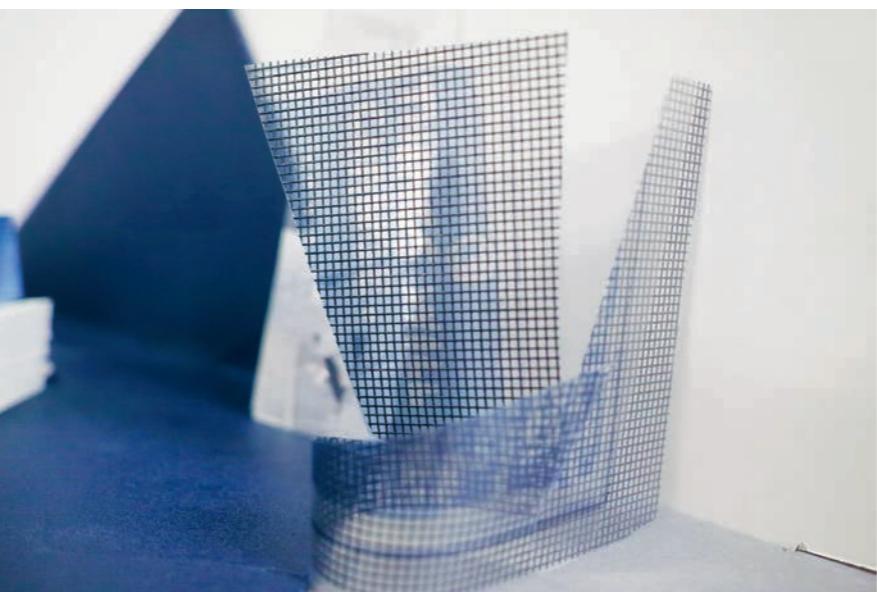
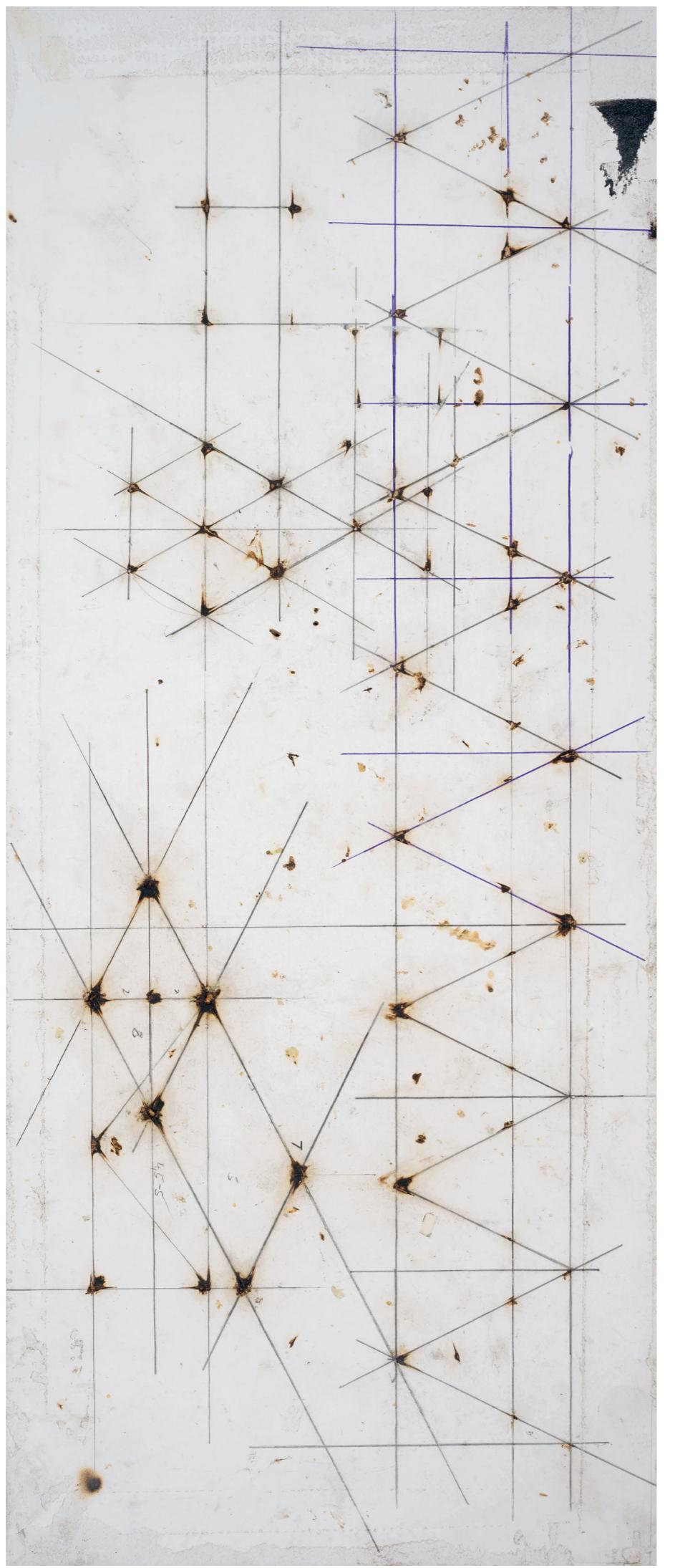
Allan Kaprow,  
*Push and Pull.*  
*A Furniture Comedy*  
for Hans Hofmann,  
1963

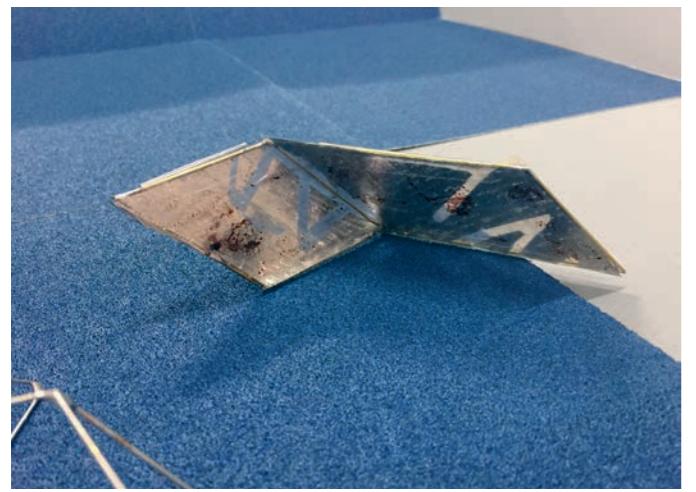
A Re-Invention by  
Eva Chytilek and  
Jakob Neulinger,  
2017

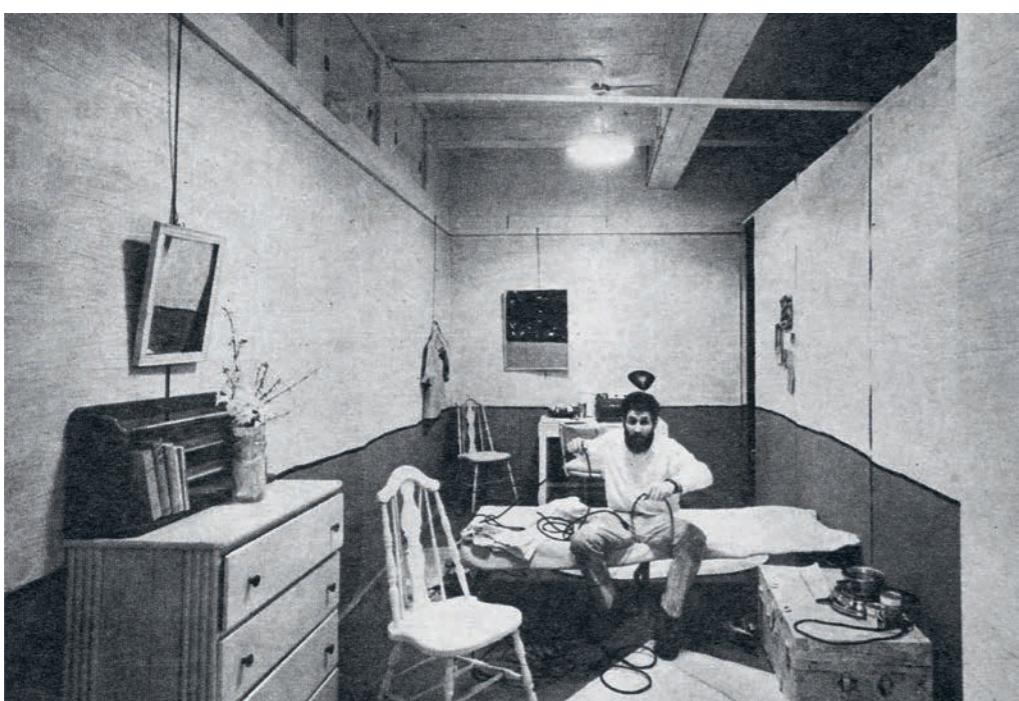
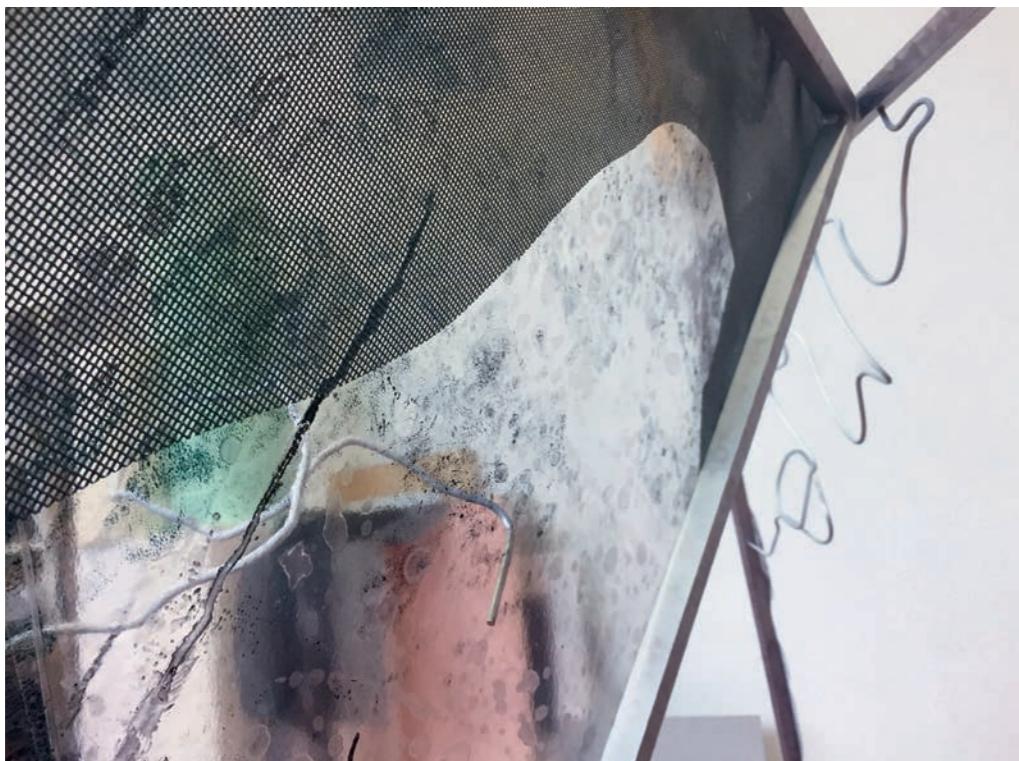
/ 500











»I say reinventions, rather than reconstructions, because the works ... differ markedly from their originals. Intentionally so. As I wrote in notes to one of them, they were planned to change each time they were remade. This decision, made in the late 50s, was the polar opposite of the traditional belief that the physical art object—the painting, photo, music composition, etc.—should be fixed in a permanent form.«<sup>1</sup>

Mit dieser Handlungsanweisung hat Allan Kaprow wie im Fall seines Environments *Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann* quasi eine Werkgenealogie vorgegeben, für die Veränderung und Differenz essenzielle Parameter sind, wie seine Betonung des Erkundens und Erforschens, nicht aber des Reproduzierens unterstreicht. Dennoch ist jede Re-Invention aus dem »Original« zu gewinnen, dem Kaprows Grundsätze wie »site-specificity«, »doubt in art« und »impermanence«<sup>2</sup> eingeschrieben sind, wie es auch in den konkreten »instructions« für *Push and Pull* heißt: »Each day things will change.« Wie vielen Arbeiten aus dem Umkreis von John Cage und Fluxus liegt *Push and Pull* eine Notation zugrunde. Es sind dies in einer Kiste verwahrte und mit Tusche beschriebene Tafeln, die nummeriert den Text umfassen, den Kaprow in *Décollage* und später in *Aspen* publizierte.<sup>3</sup>

Kaprow legt einen oder mehrere Räume fest, die aber hinsichtlich Größe und Farbe nicht bestimmt werden. Auch deren Gestaltung bleibt offen (»then furnish them perhaps; maybe paint some things or everything«). Lange war die Kiste Teil der Kölner Sammlung Hahn und dort in engem Zusammenleben von Sammler und Werken wie ein Möbel in Gebrauch, bevor diese letzte »site-specificity« mit der Übergabe an das mumok dem institutionellen Rahmen des White Cube weichen musste.

*Push and Pull* entstand 1963 anlässlich der MoMA-Ausstellung *Hans Hofmann and His Students*, die William C. Seitz in dem nahegelegenen Santini Brothers Warehouse kuratierte, bevor sie durch die USA tourte. Kaprow setzte bei Hofmanns legendärer Lehrmethode »Push and Pull« an, nach der eine Bildkomposition gleichermaßen aus statischen und dynamischen Elementen, aus geometrischen und freien Formen, aus vorspringend aggressiven und zurückweichend passiven Farbtönen aufgebaut sein sollte, um im Wechselspiel widerstrebender Kräfte zum Ausgleich gebracht zu werden. Kaprow war Ende der 1940er-Jahre Schüler von Hofmann gewesen, der in der renommierten Arts Students League Malerei unterrichtete und großen Einfluss auf die amerikanische

Avantgarde der 1940er- und 1950er-Jahre hatte. »Push and Pull« als ständiges Vor und Zurück, als Spannung zwischen Aktion und Reaktion erfüllte in seiner formalistischen Herangehensweise wohl all das, was die konservative Kritik von einem Maler verlangte, nämlich dass die Form zu dominieren und sich in letztgültiger Weise im Bild zu manifestierten habe.<sup>4</sup>

Kaprow hatte zwei Räume zur Verfügung. Der hintere war eine Art Lager, mit Dachpappe ausgelegt, der vordere hingegen ein farbig gestaltetes Künstleratelier mit Referenzen auf Vincent van Goghs *Schlafzimmer in Arles*. Auch ein früheres Bild von Kaprow war zu sehen. Alle in den beiden Räumen vorhandenen Möbel und Gegenstände konnte das Publikum in spielerischem Umgang neu arrangieren, womit Kaprow die Lehre Hofmanns ins Dreidimensionale übersetzte. Als Anleitung konnten die Besucher\_innen die Kartontafeln der Kiste entnehmen. Hier fanden sie Anregungen für den Umgang mit dem Environment, die etwa lauteten »Closing a door or opening it, for instance, will contain or break the boundary of the structure« oder »Don't sit on the chairs, because this will destroy the composition«. Das Neu- und Umordnen der Möbel wird als großes Spektakel beschrieben. Auch Hofmann selbst scheint, nach Fotografien von 1963 zu urteilen, amüsiert gewesen zu sein. Kaprow hatte die traditionelle Ordnung des Ausstellungsraums durch das Verschieben des Mobiliars auf den Kopf gestellt und bot eine für eine institutionelle Präsentation ungewöhnliche Unordnung, wenngleich es ältere Damen gab, die das Setting immer wieder in die Ausgangsposition brachten.

Etwa zehn Jahre liegen zwischen Kaprows Studium bei Hofmann und jenem bei John Cage. 1957 und 1958 war er wie Dick Higgins oder George Brecht Studierender in Cages Klasse für experimentelle Komposition an der New Yorker New School for Social Research, wo Cages zentrale Anliegen wie »chance«, »indeterminacy« und »multiplicity« Thema waren. Für Kaprow waren darüber hinaus Fragen von Autorschaft oder der Beziehung zwischen Betrachter\_in und Objekt wichtig. Selten spricht er von den Objekten an sich, betont jedoch einmal mehr die Veränderbarkeit, wenn er für *Push and Pull* sagt: »Furthermore, the Environment quickly incorporated the idea of internal changes during its presentation. The conventional spectators became the participants who executed the changes. Here, also, the traditional notion of the uniquely talented artist (the genius) was suspended in favor of a tentative collectivity (the social group as artist). Art was like the weather.«<sup>5</sup>

1966 legte Higgins den einflussreichen Text »Intermedia« vor, in der er die neue Kunst abseits der traditionellen Kategorien verortet. Im selben Jahr erschien Kaprows »Assemblage, Environments & Happenings«, an dem er seit den frühen 1960er-Jahren arbeitete.<sup>6</sup> Kaprow durchbrach nicht nur die Ordnung des Ausstellungsraums, sondern auch die Ordnung der Künste. Mit seiner Aktions-Malerei war er aus dem Tiefenraum der Malerei in den realen Raum hinausgetreten, den er in seinen Environments zu einem Diskurs zwischen Objekt und Betrachter\_in erweitert. In der klassischen hierarchischen Ordnung der Künste,

wie sie etwa Hegel genealogisch anlegt, geht die Malerei durch Subtraktion aus der Architektur hervor, eine Reduktion vom Dreidimensionalen zum Zweidimensionalen, die mit einem Gewinn an Subjektivität und Innerlichkeit einhergeht.<sup>7</sup> Kaprow geht operativ und additiv ins Dreidimensionale (und in die Zeit), ohne die Malerei selbst infrage zu stellen. Hingegen öffnet er, wie in der Action-Collage *Baby*, in der er Ausschnitte von verworfenen Bildern und Fundstücke verwendete und auch Text einfügte, die Grenzen zwischen Kunst und Leben, indem die vorderen Teile auf die Betrachter\_innen quasi zukamen, was der Sammler Wolfgang Hahn als Übergang zum Happening interpretierte.<sup>8</sup> Während Higgins »Intermedia« im »Dazwischen« beziehungsweise außerhalb der traditionellen Kategorien Malerei, Skulptur oder Musik liegen, sind Kaprows Übergänge generativ gewonnen und ist die Malerei auch in *Push and Pull* implizit enthalten.

Als er 2002 *Push and Pull* selbst im mumok inszenierte, hatte er im Vergleich zu 1963 allen kunsthistorischen Ballast von van Gogh über Hofmann bis zu seiner eigenen Malerei abgeworfen und das spektakuläre Szenario eines Möbellagers mit ausgekleideten Wänden, Stroh und anderen Gegenständen geschaffen, das nach Belieben neu geordnet werden konnte. Die längst museal gewordenen Texttafeln waren in der Kiste vorhanden, allerdings dem Gebrauch entzogen. Kaum etwas erinnerte noch daran, dass Kaprow sich für seinen vordergründig witzigen und komischen Text an Balzacs *Die menschliche Komödie* orientiert hatte. Kaprow folgte seinen selbst vorgegebenen Regeln und konzentrierte sich auf den Raum und die ausgesuchten Objekte, die er dem Zufall überließ. Genealogisch gesehen war diese Re-Invention dem Diskurs ihrer Entstehungszeit entwachsen und präsentierte sich quasi als Environment ohne Datum.

2017 entstand im Rahmen von *Kunst ins Leben! Der Sammler Wolfgang Hahn und die 60er Jahre* eine neuerliche Re-Invention im mumok, für die Eva Chytilk und Jakob Neulinger nicht nur das Display für die Ausstellung entwarfen, sondern auch ein weiteres *Push and Pull* realisierten.

Die Kiste und die Tafeln sind museal vor einer weißen Wand präsentiert. Mit Bahnen aus blauem Schleifpapier definieren Chytilk und Neulinger gegen die Logik des gegebenen Raums eine Fläche an zwei Wänden sowie an Teilen des Bodens. Sie ist als Assoziation zum Bluescreen zu verstehen und mutet wie eine Kippbewegung vom Zwei- ins Dreidimensionale und zurück an. In der Logik der Besucher\_innen könnten man sie als Zeitklammer vom Raum ins Bild interpretieren: Das via Instagram ins Netz eingespeiste (fotografische) Bild, zu dem die Besucher\_innen mittels Wandtext aufgefordert werden und für das Requisiten bereitliegen, ist quasi das Endprodukt der partizipativ agierenden Besucher\_innen, die eingangs auf ein skulptural definiertes Setting treffen, sich erst orientieren und den Raum begehen, bevor sie mit Mänteln aus Silberfolie, Kappen oder Selfie-Sticks in Aktion treten.

Der Raum selbst erfüllt alle Anforderungen Kaprows. Bedingt generiert er sich auch aus diesen, etwa da einige Objekte auch Mobilier sind. Das Setting ist bilderlos, kühl in der Farbgebung und definiert sich aus den Objekten aus Metall, die bisweilen funktional, bisweilen dinghaft erscheinen. Leicht kann man sie mittels ihrer Rahmenkonstruktionen bewegen, wenn sie nicht schon durch Rollen mobil sind. Diese Trägerkonstruktionen sind mit transparent oder ephemeral wirkenden Materialien – Silberfolie, Gummiteilen oder textilen Stoffbahnen – lose bestückt, zum Teil wie eine Binnenzeichnung, zum Teil wie ein übergeworfenes Gewand. Obwohl abstrakt, wirken die Objekte wie theatrale Figuren auf einer Bühne, mit einem Hang zum Anthropomorphen, und kommen damit dem nahe, was Michael Fried als »Theatralität« der Minimal Art anlastete. Damit kritisierte er auch das Verhältnis zwischen Werk und Betrachter\_innen, denen er jedwede kontemplative Versenkung ins Bild absprechen wollte. Auch die Figuren im Setting bleiben buchstäblich, wobei die Frage offenbleibt, ob die einzelnen Elemente autonome Skulpturen sind oder nur als Gruppe fungieren, für die Abstände, Verhältnisse und Verweise relevant sind. Oder anders gefragt: Was wären sie ohne Kaprow? Die Antwort dazu könnte uns der große mobile Paravent geben, dem die kaprowsche Dynamik schon durch die Rollen am Objekt selbst gegeben ist. Auf seinen Feldern aus PVC-Folie scheinen viele Schichten überlagert, die dennoch transparent wie ein fotografisches Negativ bleiben. Passagen aus Kaprows Text wurden in einem analogen Verfahren aufgedruckt, und zwar so, dass Schlieren und Unschärfen entstanden. Der Text ist längst nicht mehr lesbar und hat Gegenstücke in den weißen Drahtobjekten, die dem linearen Verlauf einer Schrift ähneln und ebenso als komprimierte Information verstanden werden können, die Zeitrisse und Widersprüche in sich birgt.

Es sind aber auch die unruhigen Oberflächen, die uns immer wieder zur kaprowschen Grundintention von Bewegung und Veränderung führen. Dynamisch wirkt das Überlagern und Überlappen der Materialien und lässt Rückschlüsse auf eine Autorschaft zu, die auf Veränderung zielt. Zwischen Besucher\_in und Objekten bildet sich ein Verhältnis aus, das dem von Schauspieler\_in und Bühne ähnlich ist. Kaprow würde die Dominanz des/der einen über die andere möglicherweise in der Bewegung als aufgehoben ansehen. In der Filmarchitektur der Moderne operierte man mit dem Begriff des »Photogenen«, wenn man (fotografisches) Bild plus (kinematografische) Bewegung meinte.<sup>9</sup> Implizit oder explizit fügen Chytilek und Neulinger Film, Fotografie und digitale Medien Kaprows Genealogie hinzu, zitieren aber auch Text und Materialien von 1963, wie etwa die Dachpappe. Aluminiumstifte, die an das TV-Set und die Schreibmaschine des »Originals« erinnern, schreiben die Genealogie auch analog im Bluescreen fort.

<sup>1</sup> Allan Kaprow, zit. in [allankaprow.com/about\\_reinvention.html](http://allankaprow.com/about_reinvention.html) (Zugriff am 1. 4. 2018). Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Angaben und Fotoreferenzen in diesem Text aus: Jeff Kelley, *Childsplay. The Art of Allan Kaprow*, Berkeley 2004, S. 80–85.

<sup>2</sup> Allan Kaprow zit. in Stephanie Rosenthal, »Agency for Action«, in: Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk, Stephanie Rosenthal (Hg.), *Allan Kaprow. Art as Life*, Los Angeles: Getty Research Institute 2008, S. 63.

<sup>3</sup> Vgl. *Décollage*, Nr. 4: *Happenings*, Januar 1964, *Aspen*, Nr. 6A: *The Performance Art Issue*, 1968/69. Der Text wird hier nach den Tafeln im momok zitiert.

<sup>4</sup> Vgl. etwa Michael Fried, »Kunst und Objekthaftigkeit«, in: Gregor Stemmerich (Hg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 339.

<sup>5</sup> Allan Kaprow, zit. in [allankaprow.com/about\\_reinvention.html](http://allankaprow.com/about_reinvention.html) (wie Anm. 1).

<sup>6</sup> Vgl. Ina Blom, *The Intermedia Dynamic. An Aspect of Fluxus*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Oslo 1993, S. 154 ff.

<sup>7</sup> Vgl. Hubert Damisch, »Fixe Dynamik«, in: Ders., *Fixe Dynamik. Dimensionen des Photographischen*, Berlin: Diaphanes 2004, S. 103.

<sup>8</sup> Vgl. Susanne Neuburger, »Eine oder mehrere? Die Mannigfaltigkeit der Sammlung Hahn«, in: Barbara Engelbach, Susanne Neuburger (Hg.), *Kunst ins Leben! Der Sammler Wolfgang Hahn und die 60er Jahre*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2017, S. 32.

<sup>9</sup> Hubert Damisch, »Ortsaufnahme«, in: Ders., *Fixe Dynamik* (wie Anm. 7), S. 126 f.

»I say reinventions, rather than reconstructions, because the works ... differ markedly from their originals. Intentionally so. As I wrote in notes to one of them, they were planned to change each time they were remade. This decision, made in the late 50s, was the polar opposite of the traditional belief that the physical art object—the painting, photo, music composition, etc.—should be fixed in a permanent form.<sup>1</sup>

In such notes, as in the case of his environment *Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann*, Allan Kaprow predefined a genealogy of each work in which change and difference are essential partners, as underlined by his emphasis on exploring and researching rather than on reproducing. In spite of this, each reinvention is derived from the »original,« into which Kaprow's principles such as »site-specificity,« »doubt in art,« and »impermanence<sup>2</sup> are inscribed, as stated in the specific instructions for *Push and Pull*: »Each day things will change.« Like many works to emerge in the milieu of Fluxus and John Cage, *Push and Pull* is based on a notation. It consists of numbered panels, stored in a crate, on which is written, in ink, the text Kaprow published in *Décollage* and later in *Aspen*.<sup>3</sup>

He specifies one or more rooms, but does not define their size or color. How they are to be fitted out is also left open: (»then furnish them perhaps, maybe paint some things or everything«). As part of the Hahn Collection in Cologne, where collector and works cohabited closely, the crate long served as an item of furniture, before this final »site-specificity« gave way to the institutional setting of the white cube when the work was transferred to mumok.

*Push and Pull* was made in 1963 for the MoMA exhibition *Hans Hofmann and His Students*, curated by William C. Seitz at the nearby Santini Brothers Warehouse, which subsequently toured the United States. In this work, Kaprow applied Hofmann's legendary teaching method of »push and pull,« according to which a composition should be a mix of static and dynamic elements, geometric and free forms, forwardly aggressive and retiringly passive colors, in order to bring balance to the interplay of antagonistic forces. In the late 1940s, Kaprow had studied under Hofmann, who taught painting at the prestigious Arts Students League and exerted a major influence on the American avant-garde of the 1940s and '50s. With its formalistic approach, »push and pull« as a perpetual back and forth, as a tension between action and reaction, delivered all that conservative critics expected of a painter, i.e., that form should dominate and manifest itself in a definitive manner in the picture.<sup>4</sup>

Kaprow had two rooms at his disposal. The back one was a kind of storeroom, lined with roofing felt, the front one a colorfully decorated artist's studio with references to Vincent van Gogh's *Bedroom in Arles*. One of Kaprow's own early paintings could also be seen. All of the furniture and objects in these two rooms could be playfully rearranged by the audience, thus translating Hofmann's theory into three dimensions. Visitors could take the cardboard panels out of the crate, receiving tips on how to interact with the environment such as »closing a door or opening it, for instance, will contain or break the boundary of the structure« or »don't sit on the chairs, because this will destroy the composition.« Arranging and rearranging the furniture is described as a great spectacle. Judging by photographs from 1963, Hofmann himself also seems to have been amused. With this shifting of furniture, Kaprow turned the traditional order of the exhibition space on its head, presenting a disorder not typically found in an institutional presentation, although there were some elderly women who kept returning the setting to its starting position.

Roughly a decade passed between Kaprow's studies with Hofmann and those with John Cage. In 1957 and 1958, together with Dick Higgins and George Brecht, he took the experimental composition class at the New School for Social Research in New York that dealt with key concerns of Cage's such as chance, indeterminacy, and multiplicity. For Kaprow, questions of authorship or the relationship between viewer and object were also important. He rarely speaks of the objects themselves, instead stressing change once more when he says of *Push and Pull*: »Furthermore, the Environment quickly incorporated the idea of internal changes during its presentation. The conventional spectators became the participants who executed the changes. Here, also, the traditional notion of the uniquely talented artist (the genius) was suspended in favor of a tentative collectivity (the social group as artist). Art was like the weather.<sup>5</sup>

In 1966, Higgins published the influential text »Intermedia« in which he situates the new art beyond traditional categories. The same year, Kaprow published »Assemblage, Environments & Happenings,« on which he had been working since the early 1960s.<sup>6</sup> As well as the order of the exhibition space, Kaprow also broke through the order of the arts. With his action painting, he stepped out of the deep space of painting into real space, expanding it via his environments into a discourse between object and viewer. In the classical hierarchical order of the arts, such as that established genealogically by Hegel, painting emerges from architecture by a process of subtraction, a reduction from three to two dimensions that brings a gain in subjectivity and inwardness.<sup>7</sup> In operative and additive terms, Kaprow moves into the three-dimensional realm (and into time) without calling painting itself into question. By contrast, a work like the action collage *Baby*, in which he used fragments of discarded pictures and found objects as well as inserting text, opens the borders between art and life in the way that the foremost parts seemed to approach the viewer, an aspect interpreted by the collector Wolfgang Hahn

as the transition to happenings.<sup>8</sup> Whereas Higgins' »intermedia« lie in the space between or outside the traditional categories of painting, sculpture, and music, Kaprow's transitions are achieved generatively, and even in *Push and Pull* painting is implicitly included.

When he staged *Push and Pull* at mumok himself in 2002, he discarded all of the art-historical ballast of 1963 (from van Gogh to Hofmann to his own painting) and created the spectacular scenario of a furniture storeroom with paneled walls, straw, and other objects that could be rearranged at will. The text panels, long since having achieved museum status, were present in the crate, but suspended from actual use. There was little to remind anyone that Kaprow had drawn for his funny text on Balzac's *Comédie humaine*. Kaprow followed his own rules and concentrated on the space and the selected objects, abandoning them to chance. In genealogical terms, this reinvention grew out of the discourse of the period when it was originally made, presenting itself as an environment without a date.

In 2017, as part of *Kunst ins Leben! Der Sammler Wolfgang Hahn und die 60er Jahre*, Eva Chytilk and Jakob Neulinger not only designed the display for the exhibition but also realized a new reinvention of *Push and Pull*.

The crate and the panels are presented, museum-style, against a white wall. Using lengths of blue sandpaper, Chytilk and Neulinger go against the logic of the existing space to define a surface on two walls and parts of the floor. This is meant to suggest a bluescreen and feels like a tipping from two into three dimensions and back. In the logic of the visitors, it could be interpreted as a link in time between space and image: the (photographic) image that visitors are asked by a wall text to upload to the internet via Instagram, for which props are provided, is the end product of their participation. Having found themselves in a sculpturally defined setting, they get their bearings and walk around before taking an active role using silver foil coats, capes, and selfie sticks.

The room itself fulfils all of Kaprow's requirements. In a sense, it also generates itself out of these requirements, for example as some objects also serve as furniture. The setting features no pictures, has a cool color scheme, and defines itself via metal objects that appear sometimes functional, sometimes object-like. Thanks to their frame construction, they can easily be moved, if they are not already on rollers. These frame constructions are loosely covered with transparent or ephemeral-looking materials—silver foil, rubber parts, lengths of fabric—in some cases like a drawing inside the frame's outline, in others like a cloak.

Although abstract, the objects feel like characters on a stage, with a tendency towards anthropomorphism, aligning them with what Michael Fried criticized as the »theatricality« of Minimal Art. Among others, this was intended as a critique of the relationship between work and viewer, a relationship in which any contemplative absorption in the picture was denied. The figures in the setting, too, remain literal, leaving open the question as to whether the individual elements are

autonomous sculptures or whether they only work as groups in which relative positions, connections, and relations, and references are relevant. Or to put this question another way: What would they be without Kaprow? One answer could be supplied by the large mobile screen, which possesses the dynamism required by Kaprow on account of its rollers. Its PVC sections seems to consist of many superimposed layers that nonetheless remain transparent like a photographic negative. Passages from Kaprow's text have been printed onto them using an analogue procedure, creating streaks and blurring. The text has long since ceased to be legible and corresponds with the white wire objects that resemble the linear sequence of a script and can also be understood as compressed information containing cracks in time and contradictions.

Kaprow's call for movement and change is also taken up in such turbulent surfaces. The layering and overlapping of materials makes a dynamic impact and gives clues to an authorship aimed at change. The relationship that develops between visitor and objects is similar to that between actor and stage. Kaprow might consider the dominance of the one over the other as being abolished by movement. In the film discourse of modernism, people operated with the concept of the »photogenic« when they meant (photographic) image plus (cinematographic) movement.<sup>9</sup> Implicitly or explicitly, Chytilek and Neulinger have added film, photography, and digital media to Kaprow's genealogy, but they also quote text and materials from 1963, such as the roofing felt. The genealogy is also extended in analogue terms by the inclusion of aluminum pens for writing on the blue sandpaper, recalling the television set and the typewriter in the »original«.

<sup>1</sup> Allan Kaprow, quoted at [allankaprow.com/about\\_reinvention.html](http://allankaprow.com/about_reinvention.html) (accessed April 1, 2018). Unless noted otherwise, all quotations and photo references in text are drawn from: Jeff Kelley, *Childsplay. The Art of Allan Kaprow* (Berkeley: University of California Press 2004), p. 80–85.

<sup>2</sup> Allan Kaprow quoted in Stephanie Rosenthal, »Agency for Action,« in: Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk, Stephanie Rosenthal (eds.), *Allan Kaprow. Art as Life* (Los Angeles: Getty Research Institute 2008), p. 63.

<sup>3</sup> See *Décollage*, No. 4: *Happenings*, January 1964, *Aspen*, No. 6A: *The Performance Art Issue*, 1968/69. Text quoted here from the panels at momok.

<sup>4</sup> See, for example, Michael Fried, »Art and Objecthood,« in: Gregor Stemmrich (ed.), *Minimal Art. A Critical Retrospective* (Berkley: University of California Press 1995), p. 116–147.

<sup>5</sup> Allan Kaprow, quoted in [allankaprow.com/about\\_reinvention.html](http://allankaprow.com/about_reinvention.html) (accessed April 1, 2018).

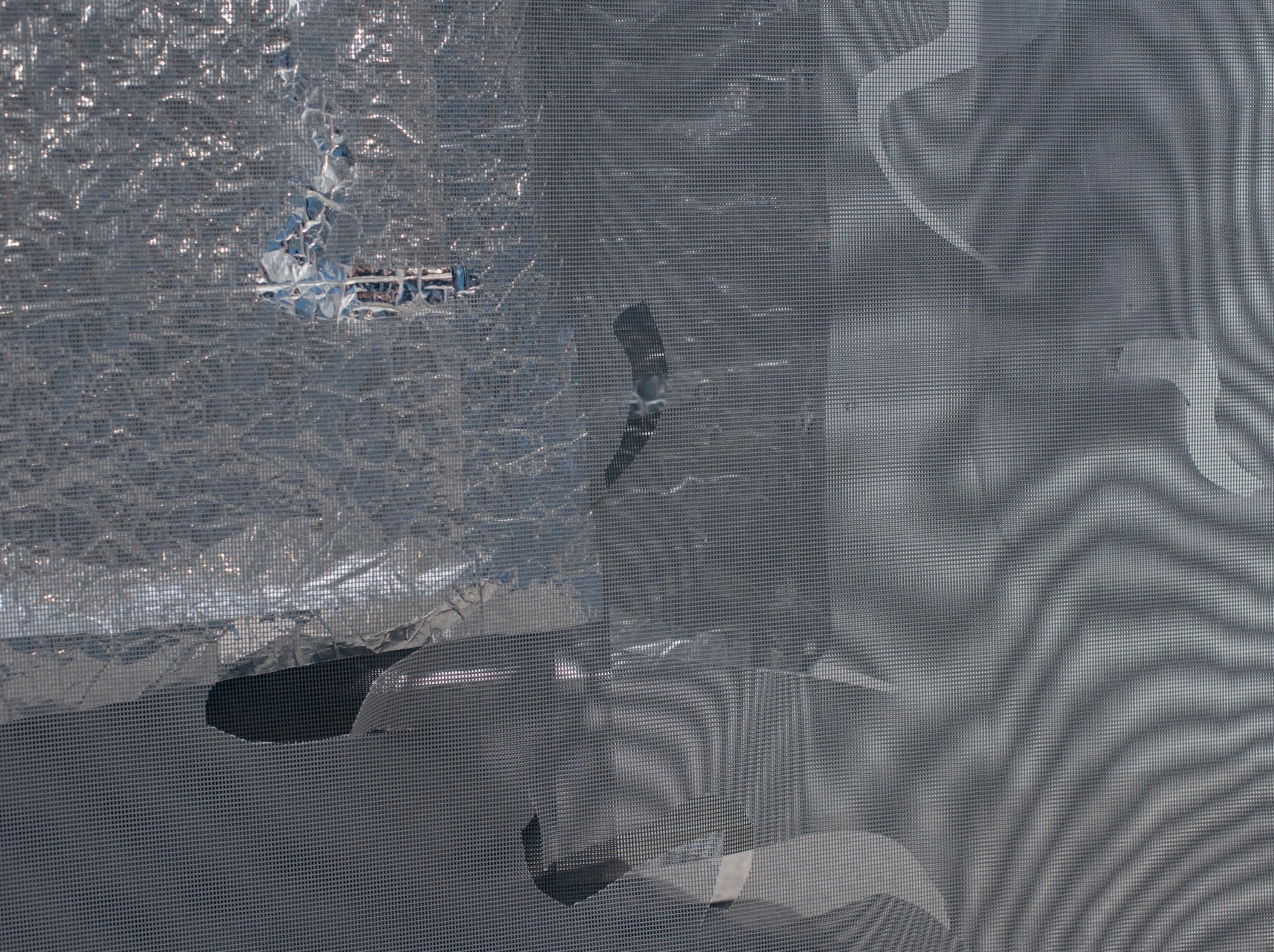
<sup>6</sup> See Ina Blom, *The Intermedia Dynamic. An Aspect of Fluxus*, unpublished MA dissertation, University of Oslo 1993, p. 154 ff.

<sup>7</sup> See Hubert Damisch, »Fixe Dynamik,« in: Damisch, *Fixe Dynamik. Dimensionen des Photographischen* (Berlin: Diaphanes 2004), p. 103.

<sup>8</sup> See Susanne Neuburger, »Eine oder mehrere? Die Mannigfaltigkeit der Sammlung Hahn,« in: Barbara Engelbach, Susanne Neuburger (eds.), *Kunst ins Leben! Der Sammler Wolfgang Hahn und die 60er Jahre* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König 2017), p. 32.

<sup>9</sup> See Hubert Damisch, »Ortsaufnahme,« in: Damisch, *Fixe Dynamik*, p. 126 f.







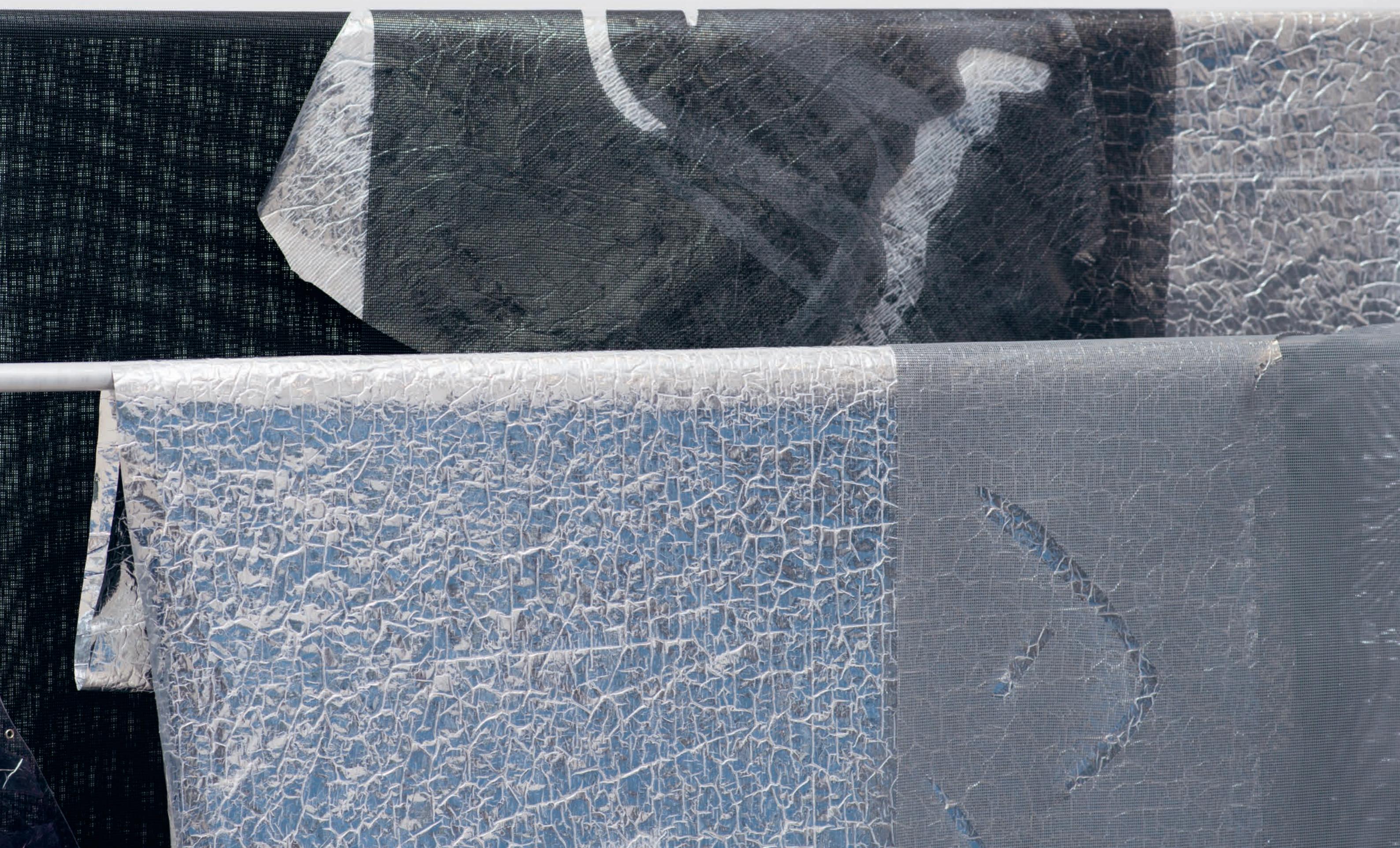




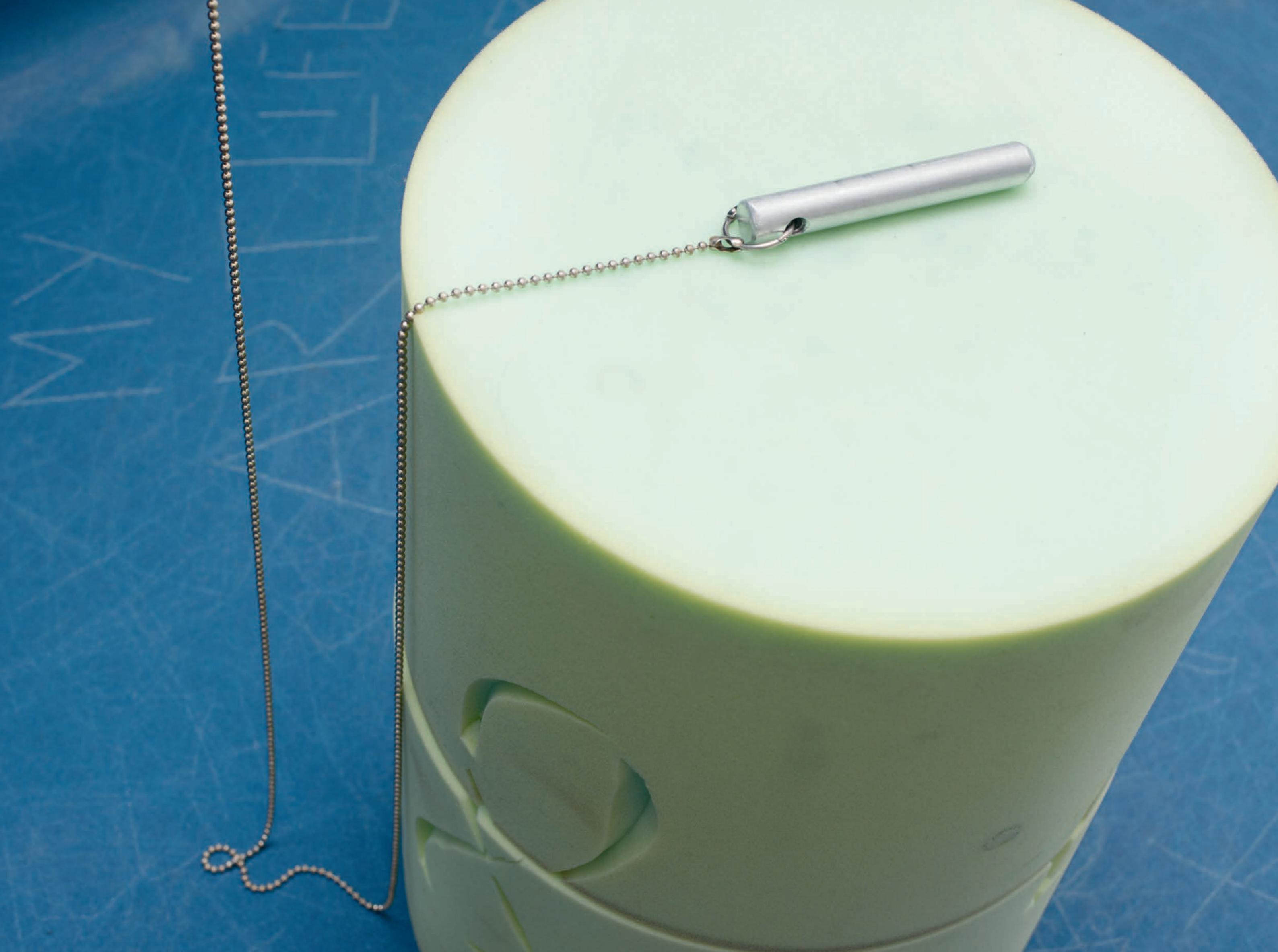






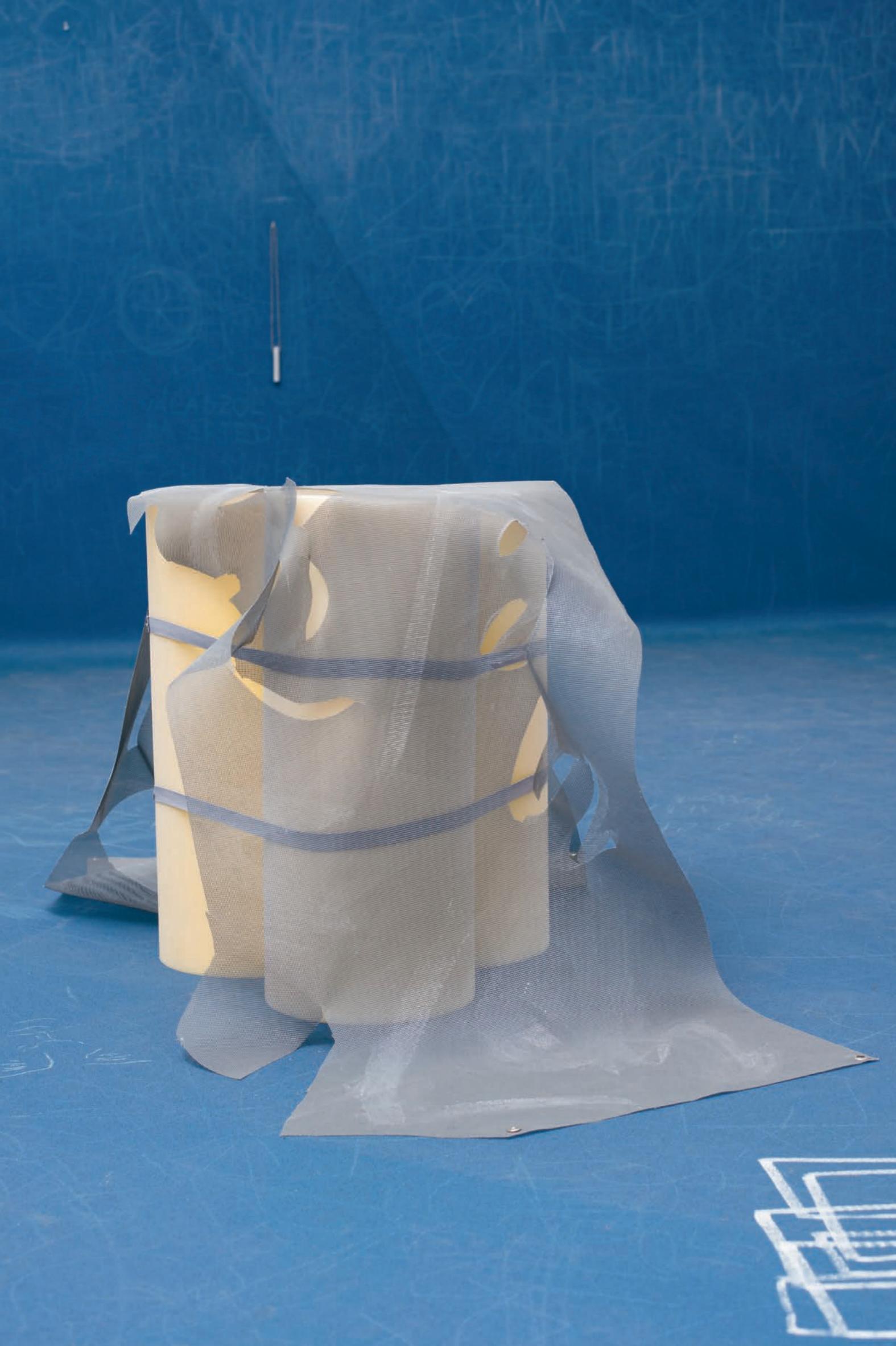
































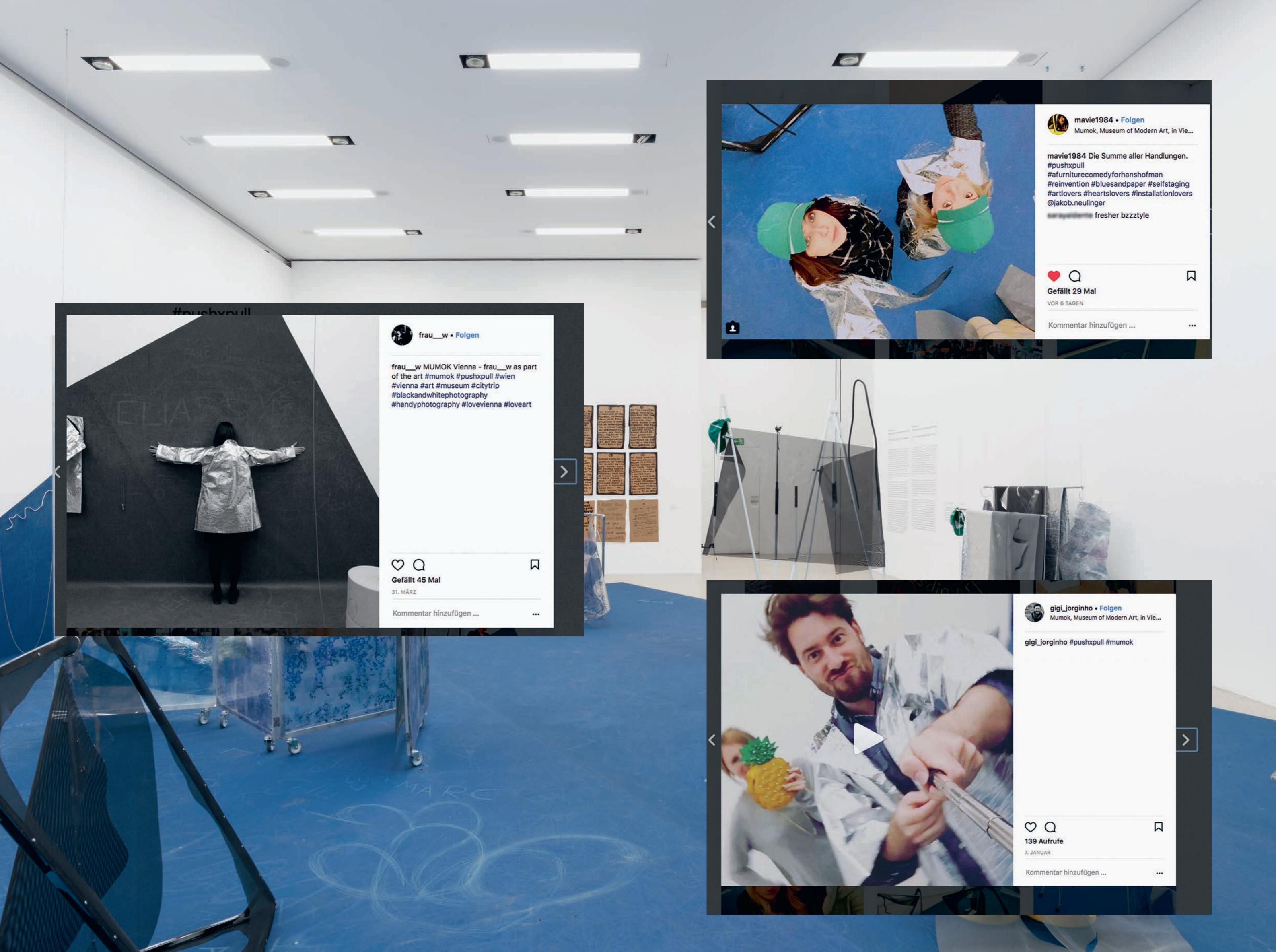
NOTICE:  
PUSH AND PULL  
A FURNITURE  
COMEDY FOR  
HANS HOFMANN.  
READ INSTRU-  
CTIONS ENCLOSED  
AT LEISURE.

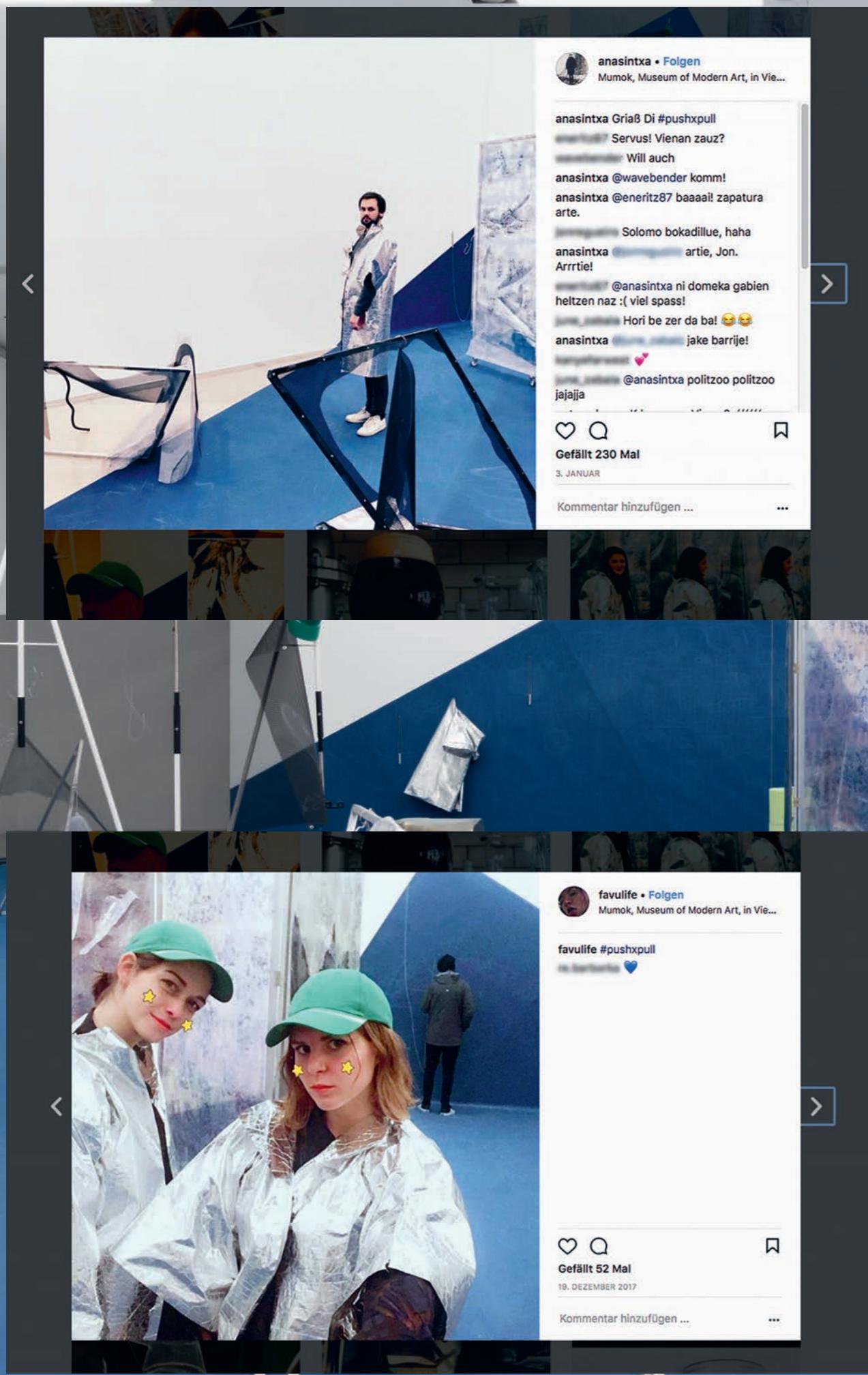


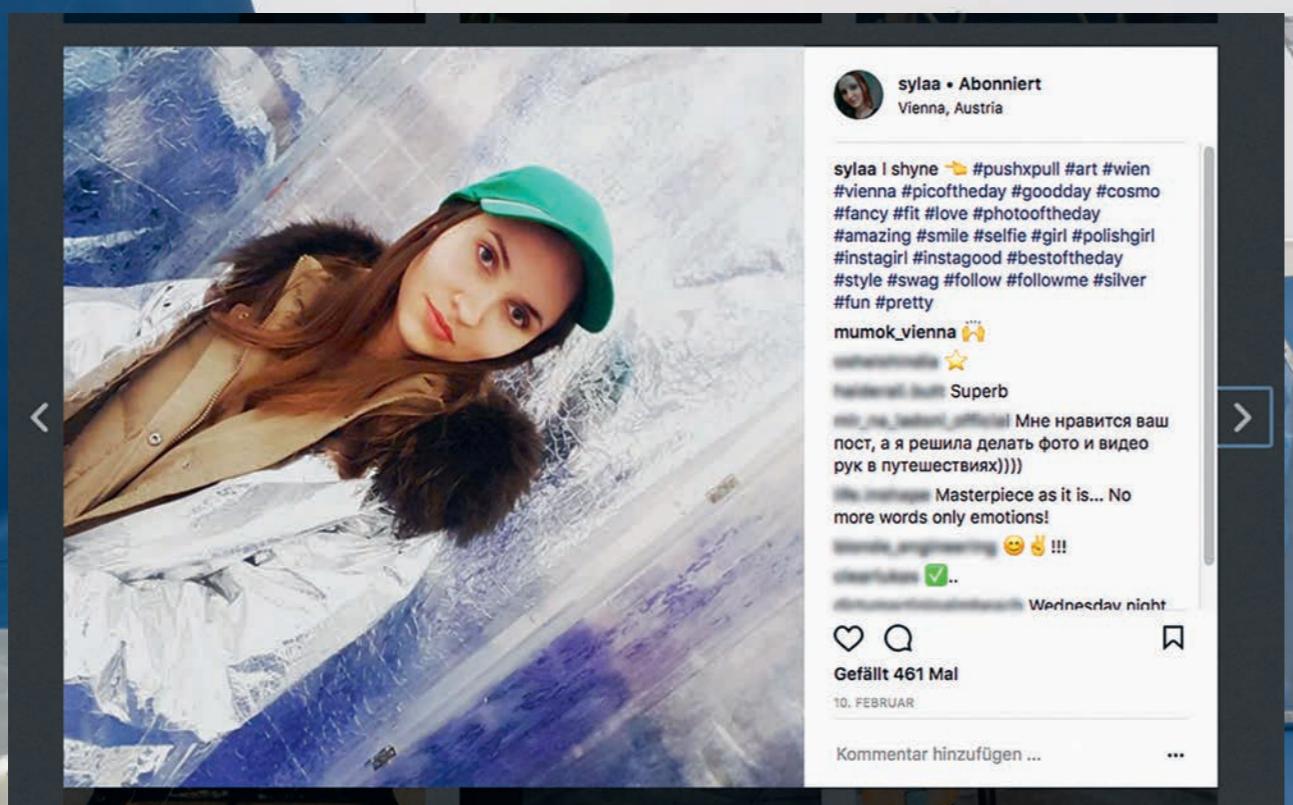
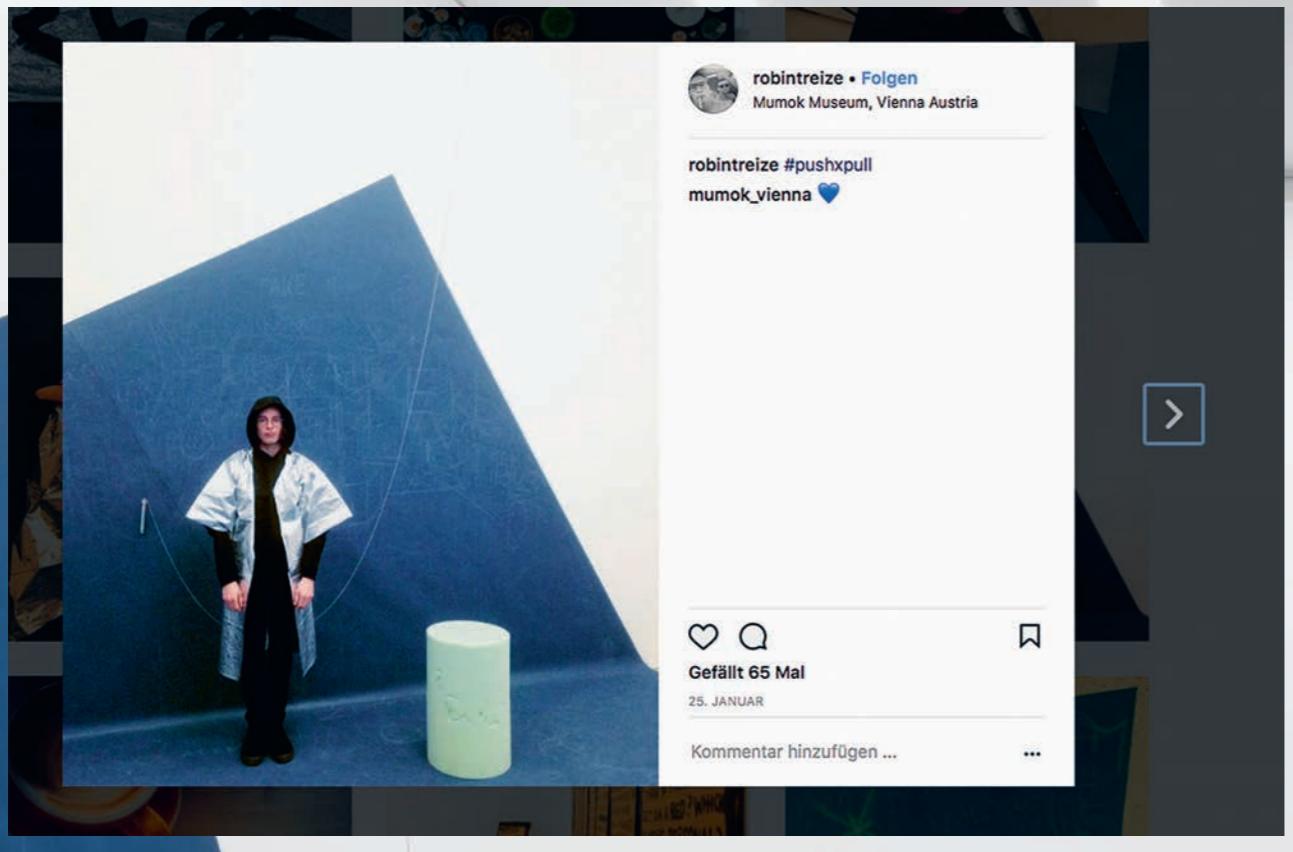












Gegen Ende der Anleitung zu *Push and Pull*.  
*A Furniture Comedy for Hans Hofmann* schreibt Allan Kaprow: »Did you ever think of arranging rooms for darkness, that is, for night-time, when you go to bed and see only dim shadows? A room for feelies only! Wet surfaces, rough, sandpapery objects, other things as soft as foam rubber to run your toe into getting to the bathroom at 4 a.m., silks slithering across your cheek, very large solids like cedar chests for braille identification. This should be a thoughtful problem, and it would develop all the senses except the eyes. How long does it take to develop artistic senses? Why not ask an interior decorator?«<sup>1</sup>

In der Neuinterpretation der Arbeit bleiben Eva Chytilk und Jakob Neulinger erstaunlich nah an Kaprows ursprünglicher Anleitung und entfernen sich zugleich meilenweit davon. *Push and Pull* – gedacht, um die Kompositionsprinzipien Hofmans auf humorvoll-absurde Weise ins Zeit-Räumliche zu übertragen – wird zur Formel, die nicht nur die künstlerische Arbeit beschreibt, sondern auch jene der Besucher\_innen, die mit der Installation interagieren sollen. Sie beschreibt ein Kräftespiel zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen »Original« und Re-inszenierung oder »Neuerfindung« und zwischen mehreren Diskursen rund um Partizipation und Interaktion, Digitalität und Materialität, Öffentlichkeit und Privatheit.

Der Raum des »Fühlens« (oder der Gefühle?) scheint in dieser Version plötzlich Realität geworden: Grobes blaues Sand- oder Schleifpapier überzieht einen großen Teil des Fußbodens und wird an manchen Stellen in Dreiecksform an der Wand hochgezogen. Darauf und daneben sind verschiedene Formen aus Metall angeordnet. Aufgeklappte Rahmen, gebogene Stangen, kleine Säulen könnten deformierte Turn-, Spiel- oder Fitnessgeräte sein. Manche dieser Formen sind deutlicher als Möbel zu erkennen – wie ein vierteiliger mit Folie bespannter Paravent –, andere wiederum scheinen wie Fragmente, übrig gebliebene Zeichen einer Möblierung, etwa ein stummer Diener, an dem Kleidungsstücke und Folienstoffe hängen, oder eine Garderobenwand, von der eine grüne Baseballkappe baumelt. Diese Stoffe und Kleidungsstücke können und sollen nun von den Besucher\_innen genutzt werden, und zwar zur fotografischen Inszenierung samt Posting unter dem Hashtag #pushxpull. Die praktischen und mittlerweile omnipräsenten Selfie-Sticks sind ebenfalls Teil dieser Re-Invention. Darüber hinaus sind an verschiedenen Stellen des Raumes Stifte aus Aluminium angebracht,

mit Hilfe derer die Besucher\_innen Botschaften auf den Sandpapierflächen hinterlassen können. Dieses ist rau, kratzt und offenbart bereits beim Gehen darauf seine ungewöhnliche Oberflächenstruktur. Die anderen Teile haben wenig von dieser unmittelbaren Haptik, fügen sich aber durch die inszenierte Zeitchkeit in die ursprüngliche Anleitung Kaprows. Denn sie wirken bereits benutzt, an- und abgegriffen, verwendet und »befühlt«: Ein dreieckiger Rahmen ist nur zu einem Drittel mit Netzstoff bespannt, manche Objekte wirken zerrissen und zerschlissen. Stangen aus dem Baumarkt sind bereits verbogen und muten dadurch wie Schriftzeichen im Raum an. Als ob sie sich an diesem Ort aus einer zukünftigen Vergangenheit manifestiert hätten, als Auswirkungen einer »unendlichen Gegenwartsform«<sup>2</sup>.

Was haben wir hier eigentlich vor uns: Ist es eine Installation, ein Raum, in dem das Happening bereits stattgefunden hat, ein Raum der endlos möglichen Wiederholung? Eine Collage, räumlich gewordene Malerei? Ein Foto- und Nachrichtenstudio mit Bluescreen? Oder doch nur eines von mehreren möglichen Zimmern »of any shape, size, proportion, and color«?<sup>3</sup> Die unzähligen Male, die das Stück – denn ist es nicht eigentlich ein Theaterstück, das sich auf paradoxe Weise ziemlich statisch im Zeitablauf entfaltet? – in prominenten Museen und Ausstellungshäusern, aber auch in kleinen, mit weniger Aufmerksamkeit bedachten Räumen<sup>4</sup> wieder aufgeführt wurde, weisen auf den inhärent partizipatorischen Charakter hin, auf den sich alle einigen können. Denn Kaprows Instruktionen – Raum aussuchen, Möbel aufstellen, verschieben, fertig – sind so sachlich wie eindeutig auf die Mitwirkung des Publikums angelegt. Darüber hinaus deuten sie auf ein Feld hin, das die 44 Jahre auseinanderliegenden Inszenierungen von Kaprow und Chytilek/Neulinger zusammenschließt: die Soziologie und Phänomenologie des Wohnens und der Bebauung im Spannungsfeld zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Denn in diesem kommt es in etwa demselben Zeitraum zu einer radikalen Verschiebung der Sphären, die vor allem der Allgegenwart sozio-medialer Dispositive geschuldet ist, die sich nicht nur sukzessive das Private erobert haben, sondern dieses zurück ins Öffentliche speisen.<sup>5</sup>

Der Philosoph und Medientheoretiker Marc Ries konstatiert dies zur letzten Jahrtausendwende: »Wohnen ist nicht gleichzusetzen mit Möblierung. [...] Wohnen passiert heute in und mit Räumen, die translokal, transregional und transnational sich definieren.«<sup>6</sup> Dies sei eine Entwicklung, die mit der Ausbildung neuer sozio-medialer Räume ab dem 19. Jahrhundert einhergehe. Der soziale Raum innerhalb der Häuser und Wohnungen erfahre durch die Einrichtung der Übertragungsmedien eine Spaltung und Überschreitung. Ries definiert diesen sozialen Raum angelehnt an Heideggers Definition des Wohnens und an eine Raumvorstellung, die auf Leibniz zurückgeht. Der Raum ist ein Beziehungsgeflecht – und gerade das scheint in Zeiten der »object-oriented ontology« von besonderer Brisanz –, ein Netzwerk von Relationen zwischen Menschen und Dingen. Dies beraubt jedoch das »Wohnen« nicht seiner Materialität, sondern

fügt neue Realitäten hinzu, die sich überschneiden und durchkreuzen. Der Raum bildet also das Soziale aus. Wiederum in direktem Rückgriff auf Leibniz formuliert Ries, dass Orte, Spuren und Räume ausschließlich »in der Wirklichkeit ihrer Wechselbeziehungen existieren«.<sup>7</sup> Insofern wird Chytileks/Neulingers Re-Invention zur Präfiguration: Sie stellen sich diese sozialen Beziehungen und deren Durchdringung mit den Social Media in Form von Interfaces, Screens und Kameras vor und stellen die Komponenten des Beziehungsnetzes her und aus. In dieser Situation der Neuinszenierung – sowie in allen in Museumsräumen realisierten Versionen – treffen nun zwei unterschiedliche Raumvorstellungen aufeinander: Der newtonische absolute Raum in der Idee der Museumsschachtel, die umgibt und aufnimmt, und eben der oben skizzierte leibnizsche. In dieser räumlichen Dialektik entfaltet sich ein Arbeits- und Wohnraum – und eine solche Mischung inszeniert auch Kaprow 1963 –, dessen Versatzstücke zwar im realen Ausstellungsraum existieren, der aber erst im Virtuellen zur Behausung wird, in der sich die Subjekte »einrichten«. In diesem Habitat wirkt alles seltsam benutzt und unbenutzt zugleich, bereits bewohnt und wieder verlassen; es ist von einer Unheimlichkeit oder »Unhäuslichkeit«, die auch Ries als symptomatisch für das Wohnen im 21. Jahrhundert als Durchkreuzung sozio-medialer Räume mit geopolitischen Bewegungen ansieht.<sup>8</sup>

So bedienen sich die Künstler\_innen bei der Herstellung und Materialität der Objekte vielleicht gerade deshalb einer Rhetorik des Odbachs und des Schutzes, die nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist: Rettungsdecken, die zu Mänteln und Überwürfen geworden sind, Kappen als Tarnkappen, ein Paravent als Versteck und Abgrenzung einer möglichen Zone der Intimität. Die Farbpalette stützt sich auf ein kühles Spektrum von Silber, Blau, Violett- und Rosémetallic und verweist auf die Tatsache, dass viele der industriell verwendeten Materialien oder Baustoffe aus der Weltraumtechnologie stammen. Sie bilden einen starken Kontrast zu den vergilbten handschriftlichen Tafeln und der Kiste Kaprows, dessen Handschrift als Zeichen in einer der vielen Schichten der Paraventbespannung wieder auftaucht. Diese Versatzstücke der Moderne, der Postmoderne und des finanzielisierter Kapitalismus der Gegenwart durchziehen einander.<sup>9</sup> »Die Gegenwart ist keine homogene Zeit mehr.«<sup>10</sup> Insofern ist der Instagram-Hashtag mehr als ein mittlerweile omnipräsentes Tool der Marketingabteilungen, nämlich Teil einer »digitalen Mimikry«, die sich mit dem Realen und seinen Materialitäten permanent durchkreuzt.<sup>11</sup> Nicht mehr die Objekte im Ausstellungsraum werden hin- und hergeschoben, in der Push-and-Pull-Version von Chytilek/Neulinger sind es vielmehr die Subjekte selbst. Sie arrangieren sich und die zur Verfügung gestellten Kleidungsstücke und Folien, prüfen Hinter- und Vordergründe, setzen in Beziehung, drücken ab und laden hoch. Kaprows ironisch heraufbeschworene »interior decorators« sind in ihrer medialen Präsenz Realität geworden.

Digitale Subjektivierungsstrategien werden also in dieser Neu-Erfindung nachgeahmt, während die zeitlich-räumlichen Brüche darin nicht zuletzt vor Ort offenbar werden. Denn durch die Durchdringung von Digitalität und Materialität, von virtuell-medialem und realem Raum, entsteht eine Konfusion hinsichtlich der Benutzbarkeit von *Push and Pull*. So bemerkt der Instagram-User vandergraafgenerator<sup>17</sup> am 7. Januar 2018: »Wasn't even allowed to push and pull.« In Kaprows »Original« und in allen danach mit konventionellen Möbeln und Behausungsvorstellungen operierenden Re-Inventionen ist noch klar, was wie wohin verschoben werden kann und darf. Wie ein mögliches Ergebnis auszusehen hat, schon weniger; so lautet etwa eine 1963 formulierte Kritik, dass die eifrig an der Installation ziehenden und schiebenden Besucher\_innen nichts Bedeutungsvolles zustande gebracht hätten, sondern diese Version den »ungezügelten und ungesteuerten Aktivitäten von Kindern einer liberalen Vorschule« geglichen hätte.<sup>12</sup> In Chytileks und Neulingers Inszenierung jedoch verschiebt sich durch die Entgrenzung der privaten Sphäre in die Öffentlichkeit die Wirkungsweise der Arbeit. Aus *Kunst ins Leben* ist *Leben in die Kunst* geworden, wodurch die Phantasmen und Begehrlichkeiten im Zusammenhang mit partizipatorischer künstlerischer Praxis in den Vordergrund treten. Damit spielen Chytilek/Neulinger den Ball schließlich zurück an die Institution selbst und stellen die Frage, was ein Museum im 21. Jahrhundert denn eigentlich soll und wie es seine Besucher\_innen imaginiert. Etwas Besseres hätte sich Kaprow nicht wünschen können.

<sup>1</sup> Allan Kaprow, »Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann«. Zuerst erschienen in *Décollage*, Nr. 4: *Happenings*, Januar 1964. Hier zitiert nach *Aspen* Nr. 6A: *The Performance Art Issue*, 1968/69.

<sup>2</sup> Kerstin Stakemeier, »Digitales Körperwissen«, Vortrag im Lehnbachhaus München, 31. 3. 2014, [https://www.youtube.com/watch?v=D\\_I4fE1nIyk](https://www.youtube.com/watch?v=D_I4fE1nIyk) (Zugriff am 28. 3. 2018). Weitergeführt als »Austauschbarkeiten: Ästhetik gegen Kunst«, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 98, Juni 2015, S. 125–143. Für die Kunsthistorikerin beschreibt »Digitalität« ein neues Produktionsparadigma, das spätestens seit der »Finanzialisierungskrise des Kapitals« 2008 künstlerische Arbeiten durchdringt. Im Gegensatz zur Netzkunst der 1990er-Jahre geht es dabei weniger um Aneignungen, Störungen und ein Durchbrechen des Codes oder um die formale Repräsentation von Datenspeicherung, als vielmehr um die Imitation der digitalisierten Warenform und -ästhetik als entgrenzter Ausdrucksform der Gegenwart und des Kapitalismus. Hinter diesen formalästhetischen Ausdrucksweisen zeitgenössischer künstlerischer Produktion liegen meiner Meinung nach solche Phänomene wie die Verschiebung der Sphären von Privatheit und Öffentlichkeit.

<sup>3</sup> So Allan Kaprow im Originalscore (wie Anm. 1).

<sup>4</sup> Vgl. dazu etwa den Blog zu der 2009 von Künstler\_innen und selbsternanneten »Kaprow fans and enthusiasts« initiierten Performances in Sydney, [www.pushandpull.com.au](http://www.pushandpull.com.au) (Zugriff am 10. 2. 2018).

<sup>5</sup> Die in diesem Zeitraum in regelmäßigen Abständen stattfindenden Neu-Erfindungen scheinen diese Veränderungen gleichsam »überprüfen« zu wollen.

<sup>6</sup> Marc Ries, »Globale Unheimlichkeit und multiple Raumidentitäten. Wohnen im 21. Jahrhundert«, Vortrag in der Generali Foundation, 10. 12. 2002, <http://marcies.net/publikationen/detail/61/> (Zugriff am 14. 3. 2018).

<sup>7</sup> Ebd. Bei Leibniz heißt es: »Und es ist diese Analogie, die einen sich Orte, Spuren, Räume einbilden lässt, während doch diese Dinge lediglich in der Wahrheit der Beziehungen, nicht aber in irgendeiner absoluten Wirklichkeit Bestand haben.« Gottfried Wilhelm Leibniz, »Briefwechsel mit Samuel Clarke, 1715/1716« in: Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagenexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 71.

<sup>8</sup> Vgl. ebd.

<sup>9</sup> Vgl. Kerstin Stakemeier »Digitales Körperwissen« (wie Anm. 1)

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Vgl. ebd. Instagram als Social-Media-Praxis funktioniert ja genau über diese Verschränkung: das Foto als Authentizitätsbeweis eines »Anderswo« bei gleichzeitiger Simulation von Anwesenheit.

<sup>12</sup> Paul Berg, »Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann«, St. Louis Post-Dispatch, May 19, 1963, zitiert in: Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk, Stephanie Rosenthal (Hg.), *Allan Kaprow. Art as Life*, Los Angeles: Getty Research Institute 2008, S. 163. (Übersetzung C. S.)

Towards the end of his instructions for *Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann*, Allan Kaprow writes: »Did you ever think of arranging rooms for darkness, that is, for night-time, when you go to bed and see only dim shadows? A room for feelies only! Wet surfaces, rough, sandpaper objects, other things as soft as foam rubber to run your toe into getting to the bathroom at 4 a.m., silks slithering across your cheek, very large solids like cedar chests for braille identification. This should be a thoughtful problem, and it would develop all the senses except the eyes. How long does it take to develop artistic senses? Why not ask an interior decorator?«<sup>1</sup>

In their new version of the work, Eva Chytilová and Jakob Neulinger stick surprisingly close to Kaprow's original score, while also leaving it far behind. *Push and Pull*, conceived as an absurd and humorous translation of Hofmann's principles of composition into time and three-dimensionality, becomes a formula that describes not only the work of art but also the work of the visitors interacting with the installation. It describes the interplay between past and present, between »original« and re-staging or »reinvention,« and between discourses surrounding participation and interaction, digitality and materiality, the public and the private.

In this update, the room for feeling (or feelings?) suddenly seems to have become a reality: rough blue sandpaper covers much of the floor, with triangular sections also rising up the walls in some places. On and around this are arranged various metal forms. Hinged frames, bent tubes, small pillars could be deformed equipment for gymnastics, working out, or play. Some of these forms are more clearly identifiable as furniture—like a four-panel folding screen stretched with PVC sheeting—while others look like fragments, leftover signs of previous furnishing, like a valet stand hung with items of clothing and sheets of material, or a coatrack with a green baseball cap dangling from it. Visitors are permitted and encouraged to use these fabrics and items of clothing, specifically to pose for photographs to be posted with the hashtag #pushxpull. The practical and now ubiquitous selfie sticks are also part of this re-invention. In addition, pens made of aluminum are provided at various points around the space that can be used by visitors to leave messages on the sandpaper surfaces. These surfaces are rough, they scratch, and they reveal their unusual structure even when walked on. The other elements have little of this direct haptic quality, but

they correspond to Kaprow's original instructions in their staged temporality, appearing used and time-worn: the gauze-like material on one triangular frame covers just one small corner, other objects look torn and tatty. Lengths of metal tube from the hardware store are already bent, making them resemble three-dimensional letters. As if they had manifested themselves in this place from a future past, as the result of an »unending present.«<sup>2</sup>

What are we actually looking at here? Is it an installation, a room in which the happening has already taken place, a space where endless repetition is possible? A collage, a painting that has become three-dimensional? A photographic or news studio with a bluescreen? Or just one of several rooms »of any shape, size, proportion, and color«?<sup>3</sup> The countless times that this play—for is it not really a theater play whose unfolding is paradoxically static?—has been performed at major museums and exhibition venues, but also in smaller, less high-profile spaces,<sup>4</sup> point to the inherently participatory character on which all can agree. For Kaprow's instructions—choose a room, add furniture, move it around, finished—are clearly and matter-of-factly aimed at involving the audience. In addition, they point to a field that spans the 44 years between Kaprow's version and that by Chytilek/Neulinger: the sociology and phenomenology of homeliness and dwelling between the poles of the private and the public. Over roughly the same period, this field has undergone a radical shift, due above all to the ubiquity of socio-medial structures that have not only successively conquered the private sphere, but which also feed it back into the public sphere.<sup>5</sup>

The philosopher and media theorist Marc Ries noted this at the turn of the last century: »Homeliness/dwelling cannot be equated with furnishing. [...] Today, dwelling takes place in and with spaces whose definition is translocal, transregional, and transnational.«<sup>6</sup> This development, he says, accompanied the formation of new socio-media spaces from the nineteenth century. With the establishment of transmitting media, the social space inside houses and apartments was split and transgressed. Ries defines this social space with reference to Heidegger's notion of dwelling and a concept of space that can be traced back to Leibniz. This space is a weave of links and (something that seems especially relevant in our times of »object-oriented ontology«) a network of relations between humans and things. But rather than rob dwelling of its materiality, this adds new realities that overlap and intersect. The space thus gives shape to the social. In a direct reference to Leibniz, Ries states that places, traces, and spaces exist only »in the truth of relations.«<sup>7</sup> In this way, the Chytilek/Neulinger reinvention becomes a prefiguration: it imagines these social relations and their permeation by social media in the form of interfaces, screens, and cameras, producing and exhibiting the components of this network of relationships. In this situation of restaging (as in all versions realized in museum spaces) two different concepts of space meet: Newtonian absolute space in the idea of the museum box that surrounds and contains, and the Leibnizian concept

outlined above. Within this spatial dialectic emerges a place for dwelling and working—the same mixture presented by Kaprow in 1963—whose component parts exist in the exhibition space, but which only become a habitation where subjects »set up home« in the virtual realm. In this habitat, everything looks strangely used and unused at the same time, lived in and already abandoned; it possesses an uncanniness or »undomesticity« also considered by Ries to be symptomatic of twenty-first-century dwellings as socio-media spaces traversed by geopolitical movements.<sup>8</sup>

Perhaps this is precisely why the artists, in the production and materiality of the objects, deploy a rhetoric of shelter and protection that is not immediately obvious: survival blankets turned into coats and shawls, capes as cloaks of invisibility, a screen as a hiding place and a way to divide off a possible zone of intimacy. The color scheme is based on a cool spectrum of silver, blue, metallic purple and pink, pointing to the fact that many substances and building materials used in industry have their origins in space technology. They stand in stark contrast to the yellowed panels and the wooden crate made by Kaprow, whose handwriting reappears on one of the many layers applied to the screen. These various elements of modernism, postmodernism, and today's financialized capitalism become intermingled.<sup>9</sup> »The present is no longer a homogenous time.«<sup>10</sup> In this light, the Instagram hashtag is more than an omnipresent marketing tool, being part of a »digital mimicry« that constantly intersects with the real and its materialities.<sup>11</sup> In this updated version of *Push and Pull*, rather than the objects in the exhibition space, it is the subjects themselves who are pulled and pushed around. They arrange themselves and the materials and items of clothing put at their disposal, check the fore- and backgrounds, create relations, take their pictures, and then upload them. In their media presence, Kaprow's ironically evoked »interior decorators« become reality.

In this reinvention, then, strategies of digital subjectivization are imitated, while the spatiotemporal fractures in these strategies are rendered clearly visible, as the interpenetration of digitality and materiality, of media virtuality and real space, creates confusion concerning the usability of *Push and Pull*. On January 1, 2018, Instagram user vandergraafgenerator17 posted: »Wasn't even allowed to push and pull.« In Kaprow's »original« and in all subsequent reinventions operating with conventional furnishings and notions of domesticity, it was still clear what it was possible and permissible to move, how, and where to. The potential outcome, on the other hand, was less clearly defined: one critique formulated in 1963, for example, was that the visitors eagerly pulling and pushing at the installation failed to create anything meaningful, more closely resembling the »unrestrained and undirected activities of children in a permissive nursery school.«<sup>12</sup> In Chytilek and Neulinger's version, however, the breaking down of boundaries between private and public spheres alters the way the work functions. *Art into life* gives way to *life into art*, bringing the phantasms and desires associated with participatory artistic practice into the foreground. Ultimately, this is

Chytilek and Neulinger's way of playing the ball back into the court of the institution itself, asking the question of what a museum in the twenty-first century is actually about and how it should imagine its visitors. Kaprow could not have wished for anything better.

<sup>1</sup>  
Allan Kaprow, »Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann.« First published in *Décollage* (4: 1964), special issue on happenings. Quoted here from *Aspen* (6A: 1968/69), special issue on performance art.

<sup>2</sup>  
Kerstin Stakemeier, »Digitales Körperwissen,« lecture at Lehnbachhaus Munich, March 31, 2014: [https://www.youtube.com/watch?v=D\\_I4fE1nyk](https://www.youtube.com/watch?v=D_I4fE1nyk) (accessed March 28, 2018). Continued under the title »Austauschbarkeiten: Ästhetik gegen Kunst,« in: *Texte zur Kunst* (98, June 2015), p. 125–143. For Stakemeier, »digitality« describes a new production paradigm which has permeated works of art since »capital's crisis of financialization« in 2008, if not before. Unlike the »Net Art« of the 1990s, the focus here is not so much on appropriating, disrupting, or breaking through the codes or representing a form of data storage, and more on imitating the form and aesthetic of digitized commodities as an expanded form of expression in the present and in capitalism. In my view, these formal aesthetic forms of expression in contemporary artistic production are driven by phenomena such as the shifting of private and public spheres.

<sup>3</sup>  
As Allan Kaprow writes in his original score.

<sup>4</sup>  
See, for example, the blog accompanying the performance organized in Sydney in 2009 by artists and self-proclaimed »Kaprow fans and enthusiasts«: [www.pushandpull.com.au/](http://pushandpull.com.au/) (accessed February 10, 2018).

<sup>5</sup>  
The reinventions that took place at regular intervals during this period resemble attempts to »examine« these changes.

<sup>6</sup>  
Marc Ries, »Globale Unheimlichkeit und multiple Raumidentitäten. Wohnen im 21. Jahrhundert,« lecture at the Generali Foundation, December 10, 2002: <http://marcries.net/publikationen/detail/61/> (accessed March 14, 2018).

<sup>7</sup>  
Ibid.. Leibniz wrote: »And it is this analogy which makes men fancy places, traces and spaces, though those things consist only in the truth of relations, and not at all in any absolute reality.« Leibnitz-Clarke Correspondence, 5th Paper, §47, see L. E. Loemker (ed.) *Leibnitz: Philosophical Papers and Letters* (Dordrecht: Riedel, 1969), p. 704.

<sup>8</sup>  
See *ibid.*

<sup>9</sup>  
See Stakemeier, »Digitales Körperwissen.«

<sup>10</sup>  
Ibid.

<sup>11</sup>  
See *ibid.*. Instagram as a social media practice operates via the same mechanism: the photograph as authentic proof of »being somewhere else« while at the same time simulating presence.

<sup>12</sup>  
Paul Berg, »Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann,« *St. Louis Post-Dispatch*, May 19, 1963, quoted in: Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk, Stephanie Rosenthal (eds.), *Allan Kaprow. Art as Life* (Los Angeles: Getty Research Institute 2008), p. 163.

NOTICE:

PUSH AND PULL – A FURNITURE COMEDY  
FOR HANS HOFMANN.

---

READ INSTRUCTIONS ENCLOSED AT LEISURE.  
ANYONE CAN FIND OR MAKE ONE OR MORE ROOMS OF  
ANY SHAPE, SIZE, PROPORTION, AND COLOR --  
THEN FURNISH THEM PERHAPS; MAYBE PAINT SOME  
THINGS OR EVERYTHING.  
EVERYONE ELSE CAN COME IN AND, IF FURNISHED,  
THEY ALSO CAN ARRANGE THE ROOMS ACCOMMODATING  
THEMSELVES AS THEY SEE FIT.  
EACH DAY, THINGS WILL CHANGE.

---

POINTS OF VIEW:

THINK OF SUBLetting SOMEONE'S APARTMENT.  
HOW CAN YOU GET RID OF THE FELLOW WHEN HE IS IN  
EVERY PIECE OF FURNITURE, EVERY ARRANGEMENT? DO  
YOU LIKE LIVING WITH HIM? IMAGINE IT UNFURNISHED.  
WHAT WOULD YOU DO -- BUY SOME THINGS (IF SO, WHAT  
STYLE?), SCROUNGE SOME OFF THE STREETS, ASK YOUR  
RELATIVES OR FRIENDS TO GIVE YOU SOME (WHICH WILL  
REMIND YOU OF THEM.....)? PERHAPS LIVE WITHOUT  
FURNITURE, INSTEAD. AS FOR THE QUESTION OF STYLE,  
WHY NOT HAVE EVERYTHING TOTALLY UNRELATED TO  
EVERYTHING ELSE -- SHAPE, COLOR, PERIOD, ARRANGE-  
MENT, ETC.? CAN IT BE DONE? DO YOU LIKE CANDY-CANES?  
THEN WHY NOT PAINT EVERYTHING IN STRIPES? OR  
BETTER, LIKE TWELVE DIFFERENT TYPES OF CANDY-  
CANES? MAYBE DOTS, BILLIONS OF THEM, BABY DOTS,  
MOMMY DOTS, DADDY DOTS, PINK, BROWN, SNOT-GREEN,  
WHITE, ORANGE, SHOCKING-RED, DA-GLO BLUE -- ALL OVER  
EVERYTHING, FLOORS, CEILINGS, INSIDE OF DRAWERS,  
IN THE SINK, ON THE SILVERWARE, ON THE SHEETS AND  
PILLOWCASES.... DO YOU PREFER ROUND ROOMS, TALL  
ONES, HEXAGONAL ONES, CAVES, LEAN-TOS, ROOMS  
WITHOUT WINDOWS, SKYLIGHTS? SUPPOSE YOU LIKED  
EATING OFF THE FLOOR (SOME PEOPLE ARE THAT CLEAN,  
I'M TOLD) -- IT COULD BE CARPETED WITH FOOD AT ALL  
TIMES. DESIGN IT LIKE A PERSIAN RUG AND YOU COULD  
EAT YOUR WAY THROUGH THE DESIGNS RIGHT ACROSS THE  
ROOM, MAKING NEW ONES BEHIND YOU AS YOU WENT  
ALONG. MAYBE, AFTER ALL, FORMALITY IS THE THING.  
THEN CAREFULLY CHOOSE A BIG CHAIR, A LITTLE ONE, A  
BIGGER TABLE AND A VERY SMALL LAMP, AND PUSH THEM  
AND PULL THEM AROUND UNTIL THEY MAKE A SIGNIFI-  
CANT COMPOSITION. THE SIGNIFICANCE IS DETERMINED  
BY HAVING BOTH A CALCULATED AND AN INTUITED REC-  
PROCITY OBTAIN BETWEEN EVERY PUSH IN ONE DIREC-  
TION, AND EVERY PULL ACTING AGAINST IT IN ANOTHER  
DIRECTION. SIGNIFICANCE MAY BE ACHIEVED WITHIN  
EITHER A STRUCTURE OF SYMMETRIES, IN WHICH EACH  
PUSH-PULL RELATION IS MADE UP OF NEAR-EQUALS; OR A  
STRUCTURE OF ASYMMETRIES, WHERE THE PUSH-PULL  
RELATION IS REALIZED FROM NEAR-EQUIVALENCES. BUT  
ONE CAUTION! DON'T SIT ON THE CHAIRS, BECAUSE THIS  
WILL DESTROY THE COMPOSITION. UNLESS, OF COURSE,  
YOU ONCE AGAIN START PUSHING AND PULLING EVERY-  
THING AROUND UNTIL IT WORKS RIGHT. REPEAT WHEN  
YOU LEAVE. CONSIDER WHETHER OR NOT YOU'RE A  
RED-HEAD AND DRESSED IN KELLY-GREEN. ARE YOU FAT,  
FATTER THAN THE TABLE? IN THAT CASE, QUICKLY  
CHANGE YOUR CLOTHES IF THE SMALL CHAIR'S COLOR  
DOESN'T CORRESPOND; AND ALSO LOSE SOME WEIGHT.

WHAT ABOUT THE KIDS? AND THEIR TOYS? I'D  
SUGGEST ALLOWING FOR A VARIABLE PROPORTION OF  
THREE YELLOW TOY DUCKS TO BE CONSIDERED EQUIVA-  
LENT TO ONE MEDIUM-SIZED VIOLET DRESS (SOFTENED  
BY BLACK HAIR, BROWN EYES, AND LEOPARDSKIN BAG).  
NOW THESE RELATIONSHIPS WILL BE SEEN TO EXACTLY  
BALANCE THE COMBINED DENSITY OF THE ORANGE LARGE  
CHAIR, THE BROWNISH MANTLE ORNAMENT, AND THE  
BEIGE STRIPE RUNNING AROUND THE BASEBOARD. YOU  
MUSTN'T NEGLECT THE SPACES IN BETWEEN THE FURNI-  
TURE AND HOW THEY FIGURE IN THE TOTAL SPACE. THEY  
ARE, IN FACT, »SOLIDS« OF ANOTHER ORDER, AND EACH  
NEGATIVE AREA IS COLORED AND QUALIFIED BY THE PUNC-  
TUATING COMPONENTS (TABLES, CHAIRS, ETC.) AROUND IT.  
THE INTERACTIVITY BETWEEN NEGATIVES AND POSITIVES,  
FURTHERMORE, MAY BE SO EQUALIZED AS TO PRODUCE A  
HIGHER NEUTRALITY THAN THE BIASES OF THE SEPARATE  
ELEMENTS. PROPERLY HANDLED, A SILENCE OF PERFECT  
INELOQUENCE WILL RESULT. ON THE OTHER HAND, THE  
POSITIVES OR NEGATIVES MAY BE ACCENTED, PRODUCING A  
RULER-RULED RELATION. THIS IN TURN MAY BE ENHANCED  
OR NEUTRALIZED BY CLOSED-FIELD OR OPEN-FIELD

CONCEPTS: CLOSING A DOOR OR OPENING IT, FOR INSTANCE, WILL CONTAIN OR BREAK THE BOUNDARY OF THE STRUCTURE. NOW SINCE THESE GENERALIZATIONS ARE MADE CONCRETE BY THE FREQUENT OCCURRENCE OF CHILDREN'S TOYS BEING LEFT IN ANY ORDINARY ROOM, IT IS ONLY NECESSARY TO STAY OUT OF THE ROOM WHEN THE TOYS ARE THERE AND VICE-VERSA. HOWEVER, DON'T SUPPOSE THE CONCLUSION HERE IS »EACH TO HIS OWN.« THE FURTHER QUESTION IS »WHO KNOWS HOW TO COMPOSE FORMS?« IF »FORM« IS NOW TOO MUCH FOR YOU, WHY NOT CHUCK IT ALL AND TAKE THE PURE LEAP? WHAT IS A »PURE LEAP?« (THE WORD »COMEDY« IN THE TITLE OF THIS ENVIRONMENT ISN'T NECESSARILY HUMOROUS – THOUGH IT MAY BE – I HAD IN MIND BALZAC'S »HUMAN COMEDY.«) INSTEAD OF »FORMS« TRY SIMPLY AN IDEA LIKE: ROOMS FULL OF PEOPLE CONTRASTED WITH EMPTY ROOMS; ONE, MAYBE A HOCK-SHOP, THE OTHER, A MONK'S CELL.... A SUNSET-COLORED ROOM AGAINST A BLUE-MONDAY ONE.... OR, THE »ROOM« MADE BY YOUR OWN FEELINGS WHEREVER YOU DECIDE TO SIT DOWN IN THE WOODS. AREN'T THESE »FORMS« ALSO? IS A NUDE WOMAN ON A BED A BETTER FORM THAN A PINK COVERLET ON A BED? WHICH IS MORE PERSONAL? IF THE FORMS OF THE FURNITURE EXPRESS »YOU,« WHAT ARE YOU GOING TO DO ABOUT OTHERS? WHEN VISITORS COME AND YOU DRAW UP CHAIRS FOR THEM, DON'T YOU EXPRESS »THEM« A LITTLE? WHAT HAPPENS TO THE ROOM? WHO IS RIGHT? SHOULD ROOMS BE LIVED IN OR STARED AT? I HAVE HEARD OF SOME PEOPLE WHO HAVE ANTIQUE CHAIRS YOU MUSTN'T SIT ON BECAUSE THEY'LL COLLAPSE. DON'T MOVE THAT ASHTRAY BECAUSE IT EXPRESSES DADDY SO WELL, JUST WHERE IT IS! BUT MAYBE THE SMELL OF MUSHROOM SOUP COOKING WILL HEIGHTEN THE COLOR CHORDS ON THE WALLS, PARTICULARLY THE CANDY-CANE STRIPES. I FIND THAT RHYTHM-AND-BLUES ON THE RADIO GOES FINE WITH SOUNDLESS NEWSCASTS ON TV. TRY IT OUT IF YOU REALLY WANT TO COMPOSE YOUR ROOMS! DID YOU EVER THINK OF ARRANGING ROOMS FOR DARKNESS, THAT IS, FOR NIGHT TIME, WHEN YOU GO TO BED AND SEE ONLY DIM SHADOWS? A ROOM FOR FEELIES ONLY! WET SURFACES, ROUGH, SANDPAPERY OBJECTS, OTHER THINGS AS SOFT AS FOAM RUBBER TO RUN YOUR TOE INTO GETTING TO THE BATHROOM AT 4 AM, SILKS SLITHERING ACROSS YOUR CHEEK, VERY LARGE SOLIDS LIKE CEDAR CHESTS FOR BRAILLE IDENTIFICATION. THIS SHOULD BE A THOUGHTFUL PROBLEM, AND IT WOULD DEVELOP ALL THE SENSES; EXCEPT THE EYES. HOW LONG DOES IT TAKE TO DEVELOP ARTISTIC SENSES? WHY NOT ASK AN INTERIOR DECORATOR?

IF THEY WISH, EXHIBITORS MAY HEREAFTER ADD THEIR OWN »POINTS OF VIEW« ON THE BLANK CARDBOARDS INCLUDED IN THIS CRATE, USING BLACK ENAMEL AS INDICATED. THIS WAY THE CRATE WILL CHANGE BY ADDITION AS THE ENVIRONMENT WILL CHANGE BY INTERPRETATION AND ALTERATION.

-AK. 4'63

Allan Kaprow  
*Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann*, 1963  
55 Tafeln in Holzkiste, davon 27 mit handgeschriebenem Text  
von Kaprow, Tusche auf Karton  
mumok, erworben 2004, ehemals Sammlung Hahn, Köln

Allan Kaprow  
*Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofmann*, 1963  
55 panels in wooden box, 27 with handwritten text by Kaprow,  
ink on cardboard  
mumok, acquired in 2004, formerly Hahn collection, Cologne

Allan Kaprow, *Push and Pull*.  
A Furniture Comedy for Hans Hofmann, 1963

A Re-Invention by Eva Chytilek and  
Jakob Neulinger, 2017

Installation / Installation  
Maße variabel / Variable dimensions

Schleifpapier, Aluminiumprofile, Analogdruck auf  
PVC-Folie, Tinte, Gummi, Netzstoff, Schaumstoff,  
Mäntel aus Silberfolie, Schirmkappen, PVC, Lenk-  
rollen, Haken, Ösen, Nieten, Klammern, Metallringe,  
Kugelketten, Schnur, Gummiband, Aluminiumstifte,  
Draht, Selfie-Sticks, Textil, Lack, Acrylfarbe

Sandpaper, aluminum profiles, analog print on  
transparency film, ink, rubber, mesh, foam material,  
silver coats, baseball caps, PVC, casters, hooks,  
grommets, rivets, clips, metal rings, bead chains, cord,  
rubber band, aluminum pens, wire, selfie sticks,  
textiles, enamel, acrylic paint

Impressum /  
Colophon

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung /  
Published on the occasion of the exhibition

*Kunst ins Leben!*  
*Der Sammler Wolfgang Hahn und die 60er Jahre*  
10. November 2017 bis 24. Juni 2018

*Art into Life!*  
*Collector Wolfgang Hahn and the 60s*  
November 10, 2017 to June 24, 2018

Kuratiert von / Curated by  
Susanne Neuburger

Herausgegeben von / Edited by  
Eva Chytilek / Jakob Neulinger

mumok  
Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien  
Museumsplatz 1  
1070 Wien  
www.mumok.at

ISBN 978-3-902947-53-6

Texte / Texts  
Susanne Neuburger  
Claudia Slanar

Grafische Gestaltung / Graphic design  
Atelier Liska Wesle, Wien / Berlin

Übersetzung / Translations  
Nicholas Grindell

Deutsches Lektorat / Copy-editing  
Eva Luise Kühn

Lithografie / Lithography  
Martin Bilinovac

Druck und Bindung / "Printed and bound by  
Agentsketterl Druckerei GmbH, Wien

Auflage / Print run  
500

Fotonachweis / Photo credits  
S. / p. 2 (oben / top):

Allan Kaprow  
*Push and Pull. A Furniture Comedy*  
for Hans Hofmann, 1963  
Environment presented at  
Santini Brothers warehouse, New York  
Getty Research Institute, Los Angeles (980063).  
(c) J. Paul Getty Trust.

Courtesy Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth  
Photo: unknown

S. / pp. 10 (unten / bottom), 113 (unten / bottom),  
114 (unten / bottom):

Allan Kaprow  
*Push and Pull. A Furniture Comedy*  
for Hans Hofmann, 1963  
Environment presented at  
Santini Brothers warehouse, New York  
Getty Research Institute, Los Angeles (980063).  
(c) J. Paul Getty Trust.  
Courtesy Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth  
Photo: Paul Berg / Saint Louis Post Dispatch

Fotonachweis Ausstellungsansichten /  
Photo credit for the exhibition views  
Martin Bilinovac

(c) 2018 Museum moderner Kunst  
Stiftung Ludwig Wien  
Die Künstler\_innen, Autori\_nn/en / The artists, authors  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.dnb.de> abrufbar. Jede Art der Ver-  
vielfältigung, insbesondere die elektronische Aufbe-  
reitung von Texten oder der Gesamtheit dieser  
Publikation, bedarf der vorherigen Zustimmung  
durch die Urheber\_innen.

Printed in Austria  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Wir danken für die Unterstützung /  
Kindly supported by

*d1:Angewandte*  
mumok



**BRUCKSCHWAIGER**  
GES.M.B.H.

