

Push and Pull

re-invented

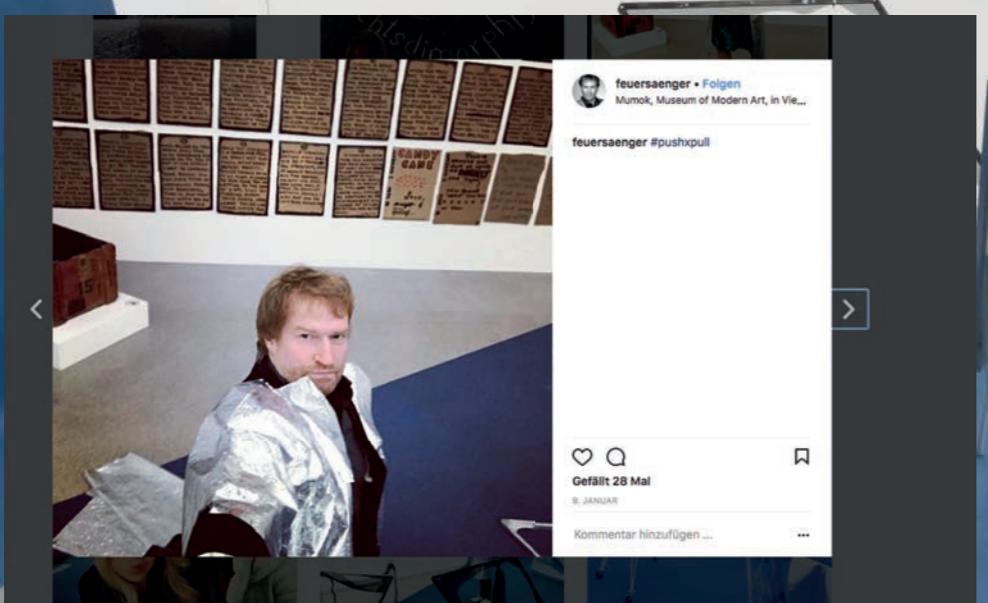
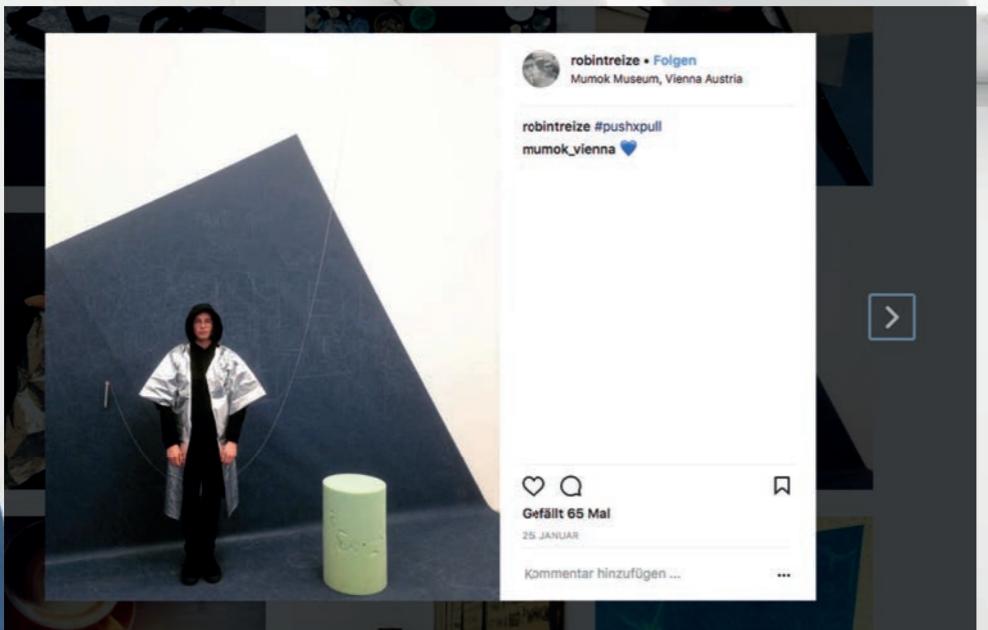
Allan Kaprow,
Push and Pull.
A Furniture Comedy
for Hans Hofmann,
1963

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









Gegen Ende der Anleitung zu *Push and Pull*.

A Furniture Comedy for Hans Hofman schreibt Allan Kaprow: »Hast du mal daran gedacht, Räume für die Dunkelheit einzurichten, also für die Nacht, wenn du ins Bett gehst und nur dämmrige Schatten siehst? Ein Raum nur zum Fühlen! Nasse Flächen, rauhe schleifpapierartige Gegenstände. Andere Dinge so weich wie Schaumgummi, um auf dem Weg ins Badezimmer um vier Uhr morgens sich die Zehen daran zu stoßen. Seiden, die deine Wange streichen. Sehr große Festkörper wie Zedernholzkommoden zur Identifikation per Blindenschrift. Dies sollte ein gedankenvolle Aufgabe sein, und es würde alle Sinne entwickeln, außer den Augen. Wie lange dauert es, künstlerische Sinne zu entwickeln? Frag doch mal einen Innenausstatter ...«¹

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 Zeitlichkeit 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«².

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«³? 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 Räumen⁴ wiederaufgeführt wurde, dokumentieren 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 Behausung 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.⁵

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.«⁶ 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«.⁷ 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-mediaaler Räume mit geopolitischen Bewegungen ansieht.⁸

So bedienen sich die Künstler_innen bei der Herstellung und Materialität der Objekte vielleicht gerade deshalb einer Rhetorik des Obdachs und des Schutzes, die nicht sofort 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 finanzierten Kapitalismus der Gegenwart durchziehen einander.⁹ »Die Gegenwart ist keine homogene Zeit mehr.«¹⁰ 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.¹¹ 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-Erfahrung 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 vandergraafgenerator¹⁷ am 7. 1. 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.¹² In Chytileks und Neulingers Inszenierung jedoch verschiebt sich durch die Entgrenzung der privaten Sphäre in die Öffentlichkeit die Wirkweise 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.

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

² Kerstin Stakemeier, »Digitales Körperwissen«, Vortrag im Lehnbachhaus München, 31. 3. 2014, 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 oder Durchbrechen des Codes oder der Repräsentation einer Form 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.

³ So Allan Kaprow im Originalscore (wie Anm. 1).

⁴ Vgl. dazu etwa den Blog zu der 2009 von Künstler_innen und selbsternannen »Kaprow fans and enthusiasts« initiierten Performances in Sydney, www.pushandpull.com.au (Zugriff am 10. 2. 2018).

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

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

⁷ 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. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 71.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Kerstin Stakemeier »Digitales Körperwissen« (wie Anm. 1)

¹⁰ Ebd.

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

¹² Paul Berg, »Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofman«, 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?«¹

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.«²

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«?³ 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,⁴ 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 radial 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.⁵

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.«⁶ This is 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.«⁷ 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.⁸

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.⁹ »The present is no longer a homogenous time.«¹⁰ 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.¹¹ 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.«¹² 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.

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

²
Kerstin Stakemeier, »Digitales Körperwissen,« lecture at Lehnbachhaus Munich, March 31, 2014: https://www.youtube.com/watch?v=D_I4fE1nIyk (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.

³
As Allan Kaprow writes in his original score.

⁴
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).

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

⁶
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).

⁷
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.

⁸
See *ibid.*

⁹
See Stakemeier, »Digitales Körperwissen.«

¹⁰
Ibid.

¹¹
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.

¹²
Paul Berg, »Push and Pull. A Furniture Comedy for Hans Hofman,« *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.

PUSH AND PULL:
A FURNITURE COMEDY FOR HANS HOFMANN
by Allan Kaprow

Prepared for the Museum of Modern Art's traveling exhibit »Hans Hofmann and His Students,« April 1963. First printed in Decollage (ed. Vostell), No. 4 (1964), Cologne.

Instruction:

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 the room(s) are furnished, they also can arrange them, 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 (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, arrangement, 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 significant composition. The significance is determined by having both a calculated and an intuited reciprocity obtain between every PUSH IN ONE direction, 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 of nearequals; 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 everything 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 equivalent to one medium-sized violet dress (softened by black hair, brown eyes, and leopard-skin 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 furniture 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 punctuating 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 hockshop, the other, a monk's cell A sunsetcolored roomagainst 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 colorchords 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 feebles 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?

„Push and Pull“ is from Assemblage, Environments and Happenings, text and design by Allan Kaprow, Harry N. Abrams, Inc., 1966. This event is being used with the kind permission and consent of Allan Kaprow.