

ANLÄSSLICH VON
JAY CHUNG & Q TAKEKI MAEDA
GNOMONS 髀
KUNSTHAUS GLARUS
14.7. – 24.11.2024

Interview mit Jay Chung & Q Takeki Maeda
von John Beeson

Jay Chung und Q Takeki Maeda beziehen sich in *GNOMONS* 髀 auf *Die Neun Kapitel der Rechenkunst*, ein frühes chinesisches Handbuch der Mathematik, welches im 2. Jahrhundert u. Z. fertiggestellt wurde. Das Buch besteht aus 246 Textaufgaben aus den Anwendungsgebieten Bautechnik, Landwirtschaft und Handel. Mit dieser Bezugnahme knüpfen Chung und Maeda an eine Werkgruppe an, die sie in ihrer Ausstellung *Bad Driver* (2021) begonnen hatten, einer laut den Künstlern «Sammlung historischer Schriften, die ein verallgemeinertes Bild der ‚Asiaten‘ konstruiert, indem sie einen konstellativ angelegten Entwurf verfestigter rassistischer Stereotype nachzeichnet». In *GNOMONS* 髀 haben *Die Neun Kapitel* zu einer Werkserie geführt, die mit minimalistischer Ästhetik, einer neuen materialistischen Skulptur-Ästhetik und der Verhandlung von vorherrschenden Bedingungen der Repräsentation in Bezug stehen.

JB Wie beziehen sich die einzelnen Arbeiten in *GNOMONS* 髀 auf *Die Neun Kapitel der Rechenkunst*?

JCQTM Die zwei Ausführungen von *The Communal Well* [Der Gemeinschaftsbrunnen] sind vielleicht ein gutes Beispiel. Diese Arbeiten illustrieren eine bestimmte Aufgabe aus dem Buch: Gegeben sind fünf Familien, die alle den gleichen Brunnen benutzen. Die erste Familie besitzt zwei Seile von gleicher Länge, aber wenn sie diese zusammenknotet, erreicht sie das Brunnenwasser nicht. Sie bräuchte ein zusätzliches Seil von der zweiten Familie, die drei gleich lange Seile einer anderen Länge besitzt, um, mit ihren beiden Seilen verknüpft, das Wasser gerade zu erreichen. Die drei Seile der zweiten Familie alleine sind zusammengebunden auch nicht lang genug, um das Wasser zu erreichen. Sie bräuchten zusätzlich zu ihren drei Seilen noch genau eines von der dritten Familie, die vier Seile von wiederum anderer Länge besitzt. Das geht so weiter bis zur fünften Familie, die sechs Seile besitzt, aber trotzdem ein Seil von der ersten Familie benötigt. Wie lang ist nun jeweils ein Seil jeder Familie, wenn der Brunnen 21,97 Meter tief ist?

Wir wissen nicht, ob diese Erzählung eine Moral haben soll, vielleicht so etwas wie, dass alle zusammenarbeiten müssen. Aber es hat schon eine gewisse düster-komische Poesie, dass überhaupt nur so viel Seil im Umlauf ist.

JB Sind die «Pile»-Arbeiten auch in dem Buch?

JCQTM Nicht in dieser Form, aber es gibt ein Kapitel über den Handel mit verschiedenen Körnern. Wie in dem Problem mit dem Gemeinschaftsbrunnen erzeugt dieser Abschnitt indirekt ein Bild der Welt – dasjenige einer sehr eingeschränkten Art der Existenz. Hier sind den Leser:innen zwei Güter gegeben, beispielsweise Bohnen und geschälte Hirse, und sie sollen herausfinden, wie viel von einem Gut der Menge des anderen im Wert entspricht. Wenn man darüber nachdenkt, besteht die Methode zur Darstellung von Quantitäten nicht wirklich aus Grössenordnungen, sondern aus Vergleichen. In *GNOMONS* 髒 begegnen Betrachter:innen häufig benachbarten Paaren von Dingen.

JB Formal erinnern einige Arbeiten in *GNOMONS* 髀 an kanonische Arbeiten des Minimalismus und der Konzeptkunst.

JCQTM Was wir unter anderem an den *Neun Kapiteln* so ansprechend fanden, ist, dass viele der darin dargestellten Probleme, die sehr auf rudimentäre Aktivitäten und physische Arbeit fokussiert sind, tatsächlich den Propositionen der Kunst der 1960er-Jahre ähneln. Für sich genommen sind die meisten Objekte in der Ausstellung jedoch tatsächlich Illustrationen von Problemstellungen, die nur zufällig nach minimalistischer Kunst aussehen.

JB Könnt ihr deren Verhältnis zu diesen künstlerischen Traditionen weiter erläutern?

JCQTM Also, nehmen wir beispielsweise das Idiom, das Arbeiten wie Smithsons *A Heap of Language* [1966] einschliesst. Nehmen wir an, es wäre anmassend von uns, dieses Idiom wieder aufzugreifen [in den *A Pile of ...*-Arbeiten], denn wenn Betrachter:innen monieren, dass sie «etwas schon einmal gesehen» hätten, dann trifft das doch eigentlich genau, was gemeint ist, oder? War es denn nicht anmassend von den Minimalisten, die euklidische Geometrie oder den Infinitiv zu beanspruchen? Oder was ist mit den Künstler:innen der geometrischen Abstraktion der Vorkriegszeit, die – von der Theosophie inspiriert – vorgaben, universale Wahrheiten darzustellen, die nur einer Handvoll Auserwählten bekannt waren? Oder dass Madame Blavatsky behauptete, dass diese Lehren einer überlegenen Rasse von Wesen entstammten, die sich, obwohl selbst nicht ethnische Tibeter, angeblich dort irgendwo in der Himalaja-Region aufhielten?¹ Ironischerweise kulminiert diese Geschichte in den frühen 1990er-Jahren in Aussagen wie: «Byron Kim gab dem Minimalismus orientalischen Inhalt».²

JB Diese Idee eines schwindenden Bezugspunktes ist frappant, was den Ursprung dieser vermeintlich universalen Wahrheiten angeht. In gewisser Weise scheint mir, dass ihr frühere Stile der Nachkriegszeit kritisiert, indem ihr sie «provinzialisieret», indem ihr nahelegt, dass das Verhältnis der Minimalisten zu vorgeblich

- universalen Axiomen selbst kulturell, sozial oder historisch bedingt war. Gleichzeitig weist ihr darauf hin, dass man sich ebendiesen Axiomen auf ganz anderem Weg hätte annähern können. Es liesse sich argumentieren, dass ihr etwas hinzufügt, das aus den gängigen Darstellungen des Minimalismus herausgehalten worden ist, oder dass ihr den Minimalismus relativiert.
- JCQTM Es geht weder darum, den Minimalismus zu disziplinieren noch ihn zu erlösen. Diese Künstler und Kunstwerke haben vielen Künstler:innen und Historiker:innen als perfekte Vorlage gedient, haben unter anderem den archetypischen westlichen Mann bevollmächtigt. In *GNOMONS* 髒 jedoch denken wir den Minimalismus lediglich als ein Element einer Dyade.
- JB Vorhin habt ihr die Theosophen und Tibet erwähnt. Ihr scheint dabei ein Verhältnis zu so etwas wie «Tibet» in Anführungszeichen zu beschreiben. Damit meine ich eine Vorstellung von Tibet, wie sie es sich die Theosophen ausgedacht hatten – auf ähnliche Weise, wie die Orientalisten eine Idee vom Osten konstruierten. Said nannte das eine Frage der «Darstellung»³ und beschrieb ausführlich, wie ein «Kern von typischen Themen» oder überlieferten Vorstellungen – wie ihr vielleicht sagen würdet – zu den «Linsen, durch die wir den Orient sehen»⁴ wurde. Dies war ein wichtiger Teil dessen, «wie sich der Orient [...] dem Westen [...] als sein grosses komplementäres Gegenstück darstellte»⁵, da der Westen danach strebte, sowohl dieses Gegenstück als auch sich selbst in Abgrenzung davon zu definieren.
- JCQTM Ja, es ist interessant, wie die Esoterik, die einen grossen Einfluss auf die moderne Kunst hatte, solcherart konstruiert ist, und auch *GNOMONS* 髒 gibt sich dem hin, selbst auf formaler Ebene. Und noch etwas: Es mag manchen Leuten total archaisch erscheinen, aber es gab im Englischen alle möglichen «chinesischen» Dinge, die tatsächlich überhaupt nicht chinesisch waren, wie etwa «Chinese whispers»⁶ oder «Chinese fire drill»⁷. Man könnte sagen, dass «chinesische Mathematik» in *GNOMONS* 髒 einen ähnlichen Beiklang hat. Übrigens, kennst du den Lingu-

istik-Blog Language Log? Dort gibt es einen unterhaltsamen Beitrag namens *The Directed Graph of Stereotypical Incomprehensibility* [Der gerichtete Graph der stereotypischen Unverständlichkeit]. Der zeigt ein Flussdiagramm von Versionen des Ausspruchs «It's all Greek to me» [«Ich verstehe nur Chinesisch»] in nahezu allen Sprachen. In Frankreich kann man beispielsweise sagen «C'est de l'hébreu», oder «C'est du russe». Interessant daran ist, dass, wenn man einem beliebigen Pfad im Flussdiagramm folgt, dieser mehr oder weniger immer zum Chinesischen führt. Mandarin hingegen verweist nicht auf eine andere Sprache, man kann jedoch offenbar sagen «Sieht aus wie himmlische Schrift» [Deutsche Übersetzung aus dem Mandarin für «Ich verstehe nur Chinesisch»]. Möglicherweise wusste Blavatsky genau, was sie tat.

JB Ihr habt mir erklärt, dass *GNOMONS* 髀 ein Ableger von *Bad Driver* ist. Diese Arbeit schien einige der Annahmen, die mit der Subjektposition eines Künstlers oder einer Künstlerin innerhalb der vorherrschenden Repräsentationsbedingungen der zeitgenössischen Kunst verbunden sind, sowohl zu reflektieren als aber auch aufzulösen. Das Werk selbst ruft diese Erwartungen hervor, indem es sowohl die Arten von Diskursen über Rasse, Gender, Sexualität, Klasse, Fähigkeiten etc. als auch die Überschneidungen dieser Begriffe illustriert, zu denen der Vorgang der Subjektbildung in Beziehung steht. In diesem Prozess erzeugt das Werk eine Art Entkoppelung der Subjekte dieser Diskurse von den Stereotypen, die diese versuchen zu definieren.

JCQTM Wir tendieren dazu, über Wege nachzudenken, wie ein:e Künstler:in sich bezüglich der Erwartungen, was ein Werk oder eine Ausstellung leisten soll, einmischen kann. Das Publikum bringt eine implizite Vorstellung davon mit, was innerhalb gewisser Umstände angemessen ist oder wäre, und tatsächlich ist es am interessantesten zu sehen, wie diese Erwartungen – wenn überhaupt – erfüllt werden. Du kennst natürlich Baxandalls *Patterns of Intention* [Yale University Press, New Haven, 1985].

JB Baxandall sagt, dass wir dazu neigen, zu denken, dass ein bestimmtes Kunstwerk «sich mit einem Problem beschäftigt, für das [es] eine fertige, konkrete Lösung darstellt».⁸

JCQTM Genau, er analysiert mehr oder weniger explizite Bedingungen, die für eine praktische Konstruktion wie beispielsweise eine Brücke erfüllt sein müssen. Im Gegensatz dazu haben Kunstwerke implizite Bedingungen, gewisse soziale Hinweise, die aus dem *Milieu* der Künstler:innen oder deren Projekt herrühren.

JB Ich betrachte eure Selbstreflexivität hinsichtlich kunsthistorischer Vorläufer und Publikumserwartungen auch als eine auf die sozialen Dimensionen der Kunst bezogene.

JCQTM Ja, es gibt eine Form von Kunst, die entsteht, wenn ein:e Künstler:in bestimmte Annahmen schlicht durch Wiederholen oder Nachahmen des «Auftrags» destabilisiert. Ein Weg, das zu tun, ist es, sich mit rassistischen Stereotypen zu missidentifizieren. David Hammons hat das wirklich gut gemacht.

In diesem Sinne hätte es eigentlich einen Mathematik-Abschnitt in *Bad Driver* geben sollen – weil es eben das Stereotyp gibt, dass Asiaten gut darin seien. Dieser hätte Asiens Beiträge zur Entwicklung der Mathematik und auch archaische Messeinheiten beinhaltet und so weiter, aber er wurde nie fertiggestellt. Es war einfach zu viel. Diese Werkserie ist gewissermassen ein Wink in Richtung seiner Realisierung.

Es ist lustig, dass wir schlecht im Autofahren, aber gut in Mathe sein sollen! Eigentlich haben wir nicht gerade eine Affinität für Mathematik. Und keiner von uns ist Chinese. Das China der Han Dynastie, das im Szenario des Gemeinschaftsbrunnens beschrieben wird, ist offensichtlich sehr weit von irgendjemandes gegenwärtiger Realität entfernt. Jedoch fühlen wir uns zur gleichen Zeit persönlich mit der Situation des Gemeinschaftsbrunnens in den *Neun Kapiteln* verbunden, die eine strukturell eingeschränkte ist. Wie du sagst, erinnert die Arbeit formal an gewisse Arten von Kunst. Vielleicht ist das eine unerklärbar persönliche Verbindung,

in dem Sinne, dass diese Art von Kunst mehr oder weniger zufällig in unser Leben kam und wichtig für uns wurde. Das ist in sich schon eine Art Missidentifikation, was vielleicht erwähnenswert als eine Art Rechtfertigung für die stilistische Verspätung der in *GNOMONS* 髀 anwesenden Arbeiten ist.

JB In meinem Text über *Bad Driver* habe ich geltend gemacht, dass das Katalogisieren von Stereotypen, die «Asiaten» umgeben, einerseits die Wege des Zustandekommens von Rasse-Vorstellungen reflektiert, andererseits auf die Überwindung eben jenes Repräsentationsparadigmas drängt, das davon ausgeht, dass Subjekte bereits vor deren Positionierung innerhalb der Diskurse – beispielsweise betreffend Rasse – existieren.

JCQTM Nun, wir sind nicht davon ausgegangen, dass *Bad Driver* mit irgendwelchen Stereotypen aufräumen würde. Wir befinden uns schliesslich in den 2020er-Jahren. Zumindest könnte gesagt werden – was auch auf die von dir so genannte neue materialistische Skulptur-Ästhetik zutrifft –, dass die Arbeit auf den gegenwärtigen Zeitpunkt reagiert hat. Aber die Herausforderung bestand darin, eine Arbeit herzustellen, die auf den ersten Blick eine Sache zu sein scheint, in Wirklichkeit aber etwas ganz anderes ist.

JB Ich würde behaupten, dass eure durch Meta-Reflexionen über existierende Stile oder Konventionen in der Kunst geleistete politische Arbeit etwas mit der in der zeitgenössischen Kunst prävalenten neuen materialistischen Ästhetik, die das Readymade inkludiert, gemein hat. Wenn Künstler:innen sich darauf verlassen, dass die Materialien, aus denen ihre Werke bestehen, über soziale Verhältnisse und deren Wirkung auf bestimmte Identitätsgruppen sprechen, so tun die Werke das in objektiver Weise, statt dass eine Erkenntnis von der Subjektposition der Künstler:innen oder individuellem Ausdruck abhängen müsste. Sowohl eure Meta-Reflexionen als auch diese neue materialistische Ästhetik scheinen mir die vorherrschenden Repräsentationsbedingungen der zeitgenössischen Kunst, auf die ich zuvor hinwies, zu verhandeln.

JCQTM Wir würden sagen, dass die Repräsentationsbedingungen bereits «meta» sind! Zum Beispiel beinhaltet eine der sichtbarsten, wenn nicht die sichtbarste künstlerische Tendenz heutzutage, die Fusion eines kanonischen künstlerischen Stils mit einer ganz bestimmten Subjektposition. Anders ausgedrückt ist es ein übliches Modell für Künstler:innen geworden, dass ihre Praxis sowohl in ihrer Identität als auch, sagen wir, im Erbe des Minimalismus verwurzelt ist. Vielleicht haben sich Künstler:innen und Publikum daran gewöhnt, aber das ist schon erstaunlich ausgeklügelt. In *GNOMONS* 髀 präsentieren wir stattdessen Objekte und Bilder – eigentlich Visualisierungen – von unklarem Status, die im Kontext einer doppelten Missidentifikation entstanden sind.

- 1 W.Y. Evans-Wentz und Donald S. Lopez, *The Tibetan Book of the Dead*, Oxford University Press, Oxford, 2000. c:
 «Madame Blavatsky behauptete, sieben Jahre in Tibet als Eingeweihte eines Geheimordens von erleuchteten Meistern namens «Grosse Weisse Bruderschaft» verbracht zu haben. [...] Diese Meister hatten einst über die ganze Welt verstreut gelebt, sich aber schliesslich in Tibet versammelt, um dem Ansturm der Zivilisation zu entgehen.» [Übers. Dario Wokurka]
- 2 Hal Foster, Rosalind Krauss, Sylvia Kolbowski, Miwon Kwon und Benjamin Buchloh, *The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial*, October, Nr. 66, 1993, S. 16.
 «[Kim] gab dem Minimalismus orientalischen Inhalt. Als Asiatischer Amerikaner muss er sich mit Hautfarbe auseinandersetzen, um in Ausstellungen wie etwa die diesjährige Biennale eingeladen zu werden. Die suchen nach solchen Zeichen andersartiger Produktionsweisen.» [Übers. Dario Wokurka]
- 3 Edward W. Said, *Orientalismus*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 2009, S. 313.
- 4 Ebd. S. 75.
- 5 Ebd. S. 74.
- 6 «Chinese Whispers» wird oft als Metapher für kumulative Fehler verwendet, insbesondere für die Ungenauigkeiten bei der Verbreitung von Gerüchten oder Klatsch oder allgemeiner für die Unzuverlässigkeit des typischen menschlichen Gedächtnisses.
- 7 «Chinese Fire Drill» wird als Metapher für eine chaotische oder verwirrende Situation verwendet, die möglicherweise auf schlechte oder missverstandene Anweisungen zurückzuführen ist.
- 8 Michael Baxandall, *Ursache der Bilder: Über das historische Erklären von Kunst*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 1990, S. 48–49.

John Beeson ist der Autor von «The Politics of Taking No Position: Jay Chung and Q Takeki Maeda», *Art Journal*, Sommer 2024. Er schreibt regelmässig für Publikationen wie *Artforum*, *Frieze*, *May* und *Texte zur Kunst*, und er promoviert derzeit im Fach Kunstgeschichte an der Columbia University.

ON THE OCCASION OF
 JAY CHUNG & Q TAKEKI MAEDA
 GNOMONS 髀
 JULY 14 – NOVEMBER 24, 2024
 KUNSTHAUS GLARUS

Interview with Jay Chung & Q Takeki Maeda
 by John Beeson

Jay Chung and Q Takeki Maeda's *GNOMONS 髀* draws on *The Nine Chapters of the Mathematical Art*, an early Chinese guide to mathematics completed in the second century CE. The book consists of 246 story problems relating to practical matters in engineering, agriculture, and logistics. In citing this source, Chung and Maeda build on a body of work that the artists began in their 2021 exhibition *Bad Driver*, a self-described "collection of historical writings that constructs a generalized picture of 'Asians,' following an outline made up of a constellation of fixed racial stereotypes." In *GNOMONS 髀*, *The Nine Chapters* has led to a series of works connecting to Minimalist aesthetics, a new materialist sculptural aesthetic, and a negotiation of the prevailing representational conditions of contemporary art.

JB How do the individual works in *GNOMONS 髀* relate to *The Nine Chapters of the Mathematical Art*?

JCQTM The two iterations of *The Communal Well* might be a good example. These pieces illustrate a particular exercise from the book: Let's say there are five families who all share a common well. The first family has two ropes of the same length, but when they tie them together, they can't reach the well water. They would need an additional rope from the second family, who has three equally long ropes of a different length, one of which, if added to the first family's two ropes, would just reach the water level. This second family's three ropes, when tied end to end, are also not long enough to reach the water. They would need to use their three ropes, plus exactly one from the third family, who has four ropes of yet another length. And so on until the fifth family, who has six ropes but is still short by one of the first family's ropes. The question is how long is each family's rope if the well is seventy-two-feet and one-inch deep?

We don't know if there is supposed to be a moral to the story, maybe something about everyone having to work together, but it has a grimly comical poetry to it. Like there's only so much rope to go around.

JB Are the "pile" works also in the book?

JCQTM Not as such but there is a chapter in it about the exchange of different grains. Just like the problem of the communal well, this section indirectly builds a kind of world picture, a very basic sort of existence. Here the reader is given two commodities, such as beans and husked millet, and they are meant to figure out how much of one is equivalent in value to an amount of the other. If you think about it, the way to depict quantity isn't really scale but comparison. In *GNOMONS* 髀 the viewer is often looking at adjacent pairs of things.

JB Formally, several works in *GNOMONS* 髀 call to mind canonical works of Minimalist and Conceptual art.

JCQTM One of the things we found so appealing about *The Nine Chapters* was that many of its problems, being so focused on rudimentary activities and manual labor, are actually similar to

the kind of propositions from the art of the 1960s. In and of themselves, however, most of the objects in the exhibition are actually illustrations of word problems that only incidentally look like Minimalist art.

JB Can you elaborate on their relationship to these artistic traditions?

JCQTM Well, take the idiom that includes works like Smithson's *A Heap of Language* [1966]. Let's assume it's presumptuous of us to revisit it [in the *A Pile of ...* works]—because when a viewer complains they have “seen something before,” that's really what is meant, isn't it? But wasn't it presumptuous of the Minimalists to make a claim to Euclidean geometry, or the infinitive tense? And what about the artists associated with pre-war geometric abstraction—inspired by theosophy—purporting to represent universal truths known only to a select few? And what about Madame Blavatsky alleging that these truths came from a superior race of beings who, though they weren't themselves ethnically Tibetan, supposedly resided there, somewhere in the Himalayas?¹ The irony is that this history terminates in the early 1990s with a statement like “Byron Kim gave an Oriental content to Minimalism.”²

JB There's something striking about this idea of a vanishing point of reference, in terms of the source of these supposedly universal truths. In a way, it seems like you're critiquing earlier, post-war styles by “provincializing” them—by suggesting that the Minimalists' relationship to ostensibly universal axioms was itself culturally, socially, or historically specific, while pointing out that those same axioms could have been approached via a different route. One could argue that you're adding something that's been left out of accounts of Minimalism, or that you're relativizing Minimalism.

JCQTM It's neither a matter of castigating nor of redeeming Minimalism. Those artists and artworks have served as a perfect foil for many artists and historians, as a proxy for the archetypal Western male, among other things, but in *GNOMONS* 髀 we think of it as just one element of a dyad.

JB Earlier, you mentioned the theosophists and Tibet. You seem to be describing a relationship to something like “Tibet,” in quotes. By that I mean an idea of Tibet that was the theosophists’ own creation—in a similar way to how orientalists constructed an idea of the East. Said called this a question of “representation”³ and detailed how “a restricted number of typical encapsulations,” or—as you might put it, received ideas—became “the lenses through which the Orient is experienced.”⁴ This was an important part of “how the Orient [...] became known in the West as its great complementary opposite,”⁵ as the West strove both to define that opposite and to define itself in opposition to it.

JCQTM Yes, it’s interesting how esotericism, which had a major influence on modern art, is so constructed, and *GNOMONS* 髀 indulges in that, even on a formal level. And further to your point, it may seem completely archaic to some people, but there used to be all these “Chinese” things that weren’t actually Chinese, like “Chinese whispers,” or “Chinese fire drill.” One could say the “Chinese math” of *GNOMONS* 髀 has a similar ring to it. Incidentally, do you know the linguistics blog Language Log? There is a light-hearted post called *The Directed Graph of Stereotypical Incomprehensibility* which shows a flow chart of every language’s version of “It’s all Greek to me.” In France, for instance, you can say “C’est de l’hébreu,” or “C’est du russe.” What’s interesting is that if you follow any path on the flow chart, it more or less always leads to Chinese, but Mandarin doesn’t point to any other language, although you can apparently say “Looks like heavenly script.” Maybe Blavatsky knew precisely what she was doing.

JB You explained to me that *GNOMONS* 髀 is an offshoot of *Bad Driver*. That work seemed to at once reflect on and dispel some of the assumptions that are tied to an artist’s subject position within the prevailing representational conditions of contemporary art. The work itself calls those expectations forth, by illustrating the kinds of discourses—surrounding race, gender, sexuality,

class, ability, etc. as well as the intersections of those terms—in relation to which subject-formation takes place. In the process, the work creates a kind of disconnect between the subjects of those discourses and the stereotypes that would seek to define them.

JCQTM We tend to think about the ways an artist can interfere with the expectations of what a work or exhibition is supposed to achieve. The audience brings an implicit understanding of what is, or would be, appropriate given certain circumstances, and really the most interesting thing is to see how these expectations are fulfilled, if it all. You know Baxandall's *Patterns of Intention*, of course.

JB Baxandall says we tend to think of a given artwork as “addressing a problem of which [the work] is a finished and concrete solution.”⁶

JCQTM Right, he analyzes the requirements that need to be met for a practical construction such as a bridge, which are more or less explicit. In contrast, artworks have implicit requirements, certain social cues that come from the artist's *milieu* or their project.

JB I see your self-reflexivity regarding art historical precedents and viewer expectations as related to the social dimensions of art as well.

JCQTM Yes, there is a form of art that results from an artist destabilizing one's assumptions by just reiterating, or parroting, the “brief.” One way of doing that is to misidentify with racial stereotypes. David Hammons did this so well.

Along those lines, there was going to be a math section in *Bad Driver*—because the stereotype is that Asians are good at it—which would have included Asia's contributions to the development of math as well as archaic units of measurement, and so forth, but it was never completed. It was too much. This series of works is, in a way, a nod to its realization.

It's funny that we're bad at driving but good at math! Actually, we don't exactly have an affinity for math. Neither of us is Chinese.

The China of the Han Dynasty described in the scenario of the communal well is obviously very far from anyone's contemporary reality. Yet at the same time, we do feel personally connected to the presentation of the communal well in the *Nine Chapters*, which is structurally constrained. As you say, formally, the work is reminiscent of certain kinds of art. Maybe the connection is inexplicably personal, in the sense that this kind of art came into our lives, became important to us, more or less accidentally. That in itself is a kind of misidentification, which is perhaps worth mentioning as a way to account for the stylistic belatedness of the present works in *GNOMONS* 髀.

JB In writing about *Bad Driver*, I've argued that cataloging stereotypes surrounding "Asians" both reflects on the way racial-formation takes place, and it pressures the breakdown of the very same representational paradigm that would see subjects as existing in advance of their place within discourses—for instance, involving race.

JCQTM Well, we didn't think *Bad Driver* would debunk any stereotypes. It's the 2020s, after all. If nothing else, it might be said that—as is also true for what you call a new materialist sculptural aesthetic—the work responded to the present moment, but the challenge was making a work that seemed at first to be one thing, while actually being something else entirely.

JB I'd argue that there's something shared between the political work done by your meta-reflections on existing styles or conventions in art and that new materialist aesthetic, prevalent in contemporary art, involving the readymade. When artists rely on the materials that their works are comprised of to speak about social relations impacting specific identity groups, the works do so objectively, rather than having that insight hinge on the artist's subject position or individual expression. Both your meta-reflections and this new materialist aesthetic seem to me to negotiate the prevailing representational conditions of contemporary art, which I referred to above.

JCQTM We would say that the representational conditions are already “meta!” For instance, one of the most, if not the most, visible artistic tendency today involves a fusion of a canonical artistic style with a specific subject position. In other words, it’s become a typical model for an artist to have their practice rooted both in their identity and, say, the legacy of Minimalism. Maybe artists and audiences have become accustomed to this, but it’s remarkably contrived. In *GNOMONS* 髀 we present instead objects and images of uncertain status—visualizations, really—done in the context of a double misidentification.

- 1 W.Y. Evans-Wentz and Donald S. Lopez, *The Tibetan Book of the Dead* (Oxford: Oxford University Press, 2000), c: “Madame Blavatsky claimed to have spent seven years in Tibet as an initiate of a secret order of enlightened masters called the Great White Brotherhood [...] These masters had once lived throughout the world, but had congregated in Tibet to escape the onslaught of civilization.”
- 2 Hal Foster, Rosalind Krauss, Sylvia Kolbowski, Miwon Kwon, and Benjamin Buchloh, “The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial,” *October* 66 (Autumn 1993): 16, “[Kim] gave an Oriental content to Minimalism. As an Asian-American artist he must deal with skin color in order to be included in shows like this year’s Biennial. They are looking for those signs of different modes of production.”
- 3 Edward W. Said, *Orientalism* (London: Penguin, 2019 [1978]), 273.
- 4 *Ibid.*, 58.
- 5 *Ibid.*
- 6 Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1986), 14–15.

John Beeson is the author of “The Politics of Taking No Position: Jay Chung and Q Takeki Maeda,” *Art Journal* (Summer 2024). He is a frequent contributor to publications including *Artforum*, *Frieze*, *May*, and *Texte zur Kunst*, and he is currently completing a PhD in art history at Columbia University.

IMPRESSUM / COLOPHON

ANLÄSSLICH VON / ON THE OCCASION OF

JAY CHUNG & Q TAKEKI MAEDA

GNOMONS 髀

14 . 7 . – 24 . 11 . 2024 / JULY 14 – NOVEMBER 24, 2024

KUNSTHAUS GLARUS

Das Interview zwischen Jay Chung & Q Takeki Maeda und John Beeson fand im Zeitraum von Mai bis Juni 2024 via E-Mail statt. / The conversation between Jay Chung & Q Takeki Maeda und John Beeson was held via email in the period of May to June 2024.

HERAUSGEBER / PUBLISHER: KUNSTHAUS GLARUS

EDITOR UND KONZEPT / EDITOR AND CONCEPT: MELANIE OHNEMUS

TEXT / TEXT: JOHN BEESON, JAY CHUNG & Q TAKEKI MAEDA

GESTALTUNG / DESIGN: ANNA LENA VON HELLDORFF

ÜBERSETZUNG / TRANSLATION: MELANIE OHNEMUS, DARIO WOKURKA

KORREKTORAT / PROOFREADING: LORENA SIMMEL, ERIK SMITH

TEAM / TEAM

DIREKTORIN / DIRECTOR: MELANIE OHNEMUS

KURATORISCHE ASSISTENZ / CURATORIAL ASSISTANT: CLARA CHAVAN

ADMINISTRATION / ADMINISTRATION: KRISTINA KAMPMANN

TECHNIK / TECHNICIAN: STEFAN WAGNER

TECHNISCHE ASSISTENZ / TECHNICAL ASSISTANT: TOMAS BAUMGARTNER

KUNSTVERMITTLUNG / ART EDUCATION: MARA DANZ

BUCHHALTUNG / ACCOUNTANT: JOLANDA MENZI

EMPFANG / RECEPTION: SELVETE KRASNIQI, MATEJ POLAK, ERIKA SIDLER,

EMA STREIFF, KARIN STUCKI, JESSICA ZIMMERMANN

VORSTAND / BOARD

KASPAR MARTI (PRÄSIDENT / PRESIDENT)

SUSANNE JENNY WIEDERKEHR (VIZEPRÄSIDENTIN / VICE PRESIDENT)

FRED JAUMANN

BERNARD LIECHTI

BERNADETTE MELI SBRIZ

NADINE SPIELMANN

CHRISTOPH ZIMMERMANN

DANK DER KÜNSTLER AN / THE ARTISTS WOULD LIKE TO THANK:

Cabinet Gallery, Kitty Chiu, Galerie Francesca Pia, Maxwell Graham, House of Gaga, Yuki Kimura, Nina Könnemann, Sandhelden GmbH, Hei Sook Sul

DIE AUSSTELLUNG UND DAS VERMITTLUNGSPROGRAMM WURDEN

GEFÖRDERT VON / THE EXHIBITION AND THE EDUCATIONAL PROGRAM ARE

KINDLY SUPPORTED BY:

Kanton Glarus SWISSLOS Kulturfonds, Stiftung für ein starkes Glarnerland, Stiftung Anne-Marie Schindler, Glarner Kantonalbank, KFN Netstal, Ernst und Olga Gubler-Hablützel Stiftung, Senatsverwaltung für Kultur und Gesellschaftlichen Zusammenhalt Berlin, Gemeinden Glarus, Garbef Stiftung, Glarner Agenda, Kamm Bartel Stiftung, Glarner Gemeinnützige.

