

KONDITIONALE ZEITFORM CONDITIONAL TENSE

Andrea Zittels vielgestaltige Kunst der Möglichkeiten
Andrea Zittel's Protean Art of Possibility

KATHERINE SATORIUS



Andrea Zittel, *Sufficient Self, Joshua Tree* (Filmstill / film still) 2004
© Andrea Zittel

Auf die vielseitige Beschaffenheit von Andrea Zittels Werk kann man schon aus ihrem Namen schließen. Von ihren Initialen an den beiden Enden des Alphabets nimmt sie den Titel für ihren Ein-Frauen-Einsatz, ihren A-Z-Betrieb, ein „Institut für erforschendes Leben.“ Ihr Wohnhaus-Atelier-Gelände liegt in der Mojave-Wüste von Kalifornien, einer Gegend, die gleichermaßen zeitgenössische Hippies, Libertins und das US-amerikanische Militär anlockt. Kleine Siedlungen, nicht einmal auf der Landkarte eingezeichnet, sind in der mit Gestrüpp überwachsenen Landschaft verstreut, während außerhalb, in der Nähe von Twenty-Nine Palms, die US-Marine in einer riesigen Anlage trainiert, in der Combat Town liegt, die Replik einer Stadt aus dem Nahen Osten. Wenn man bedenkt, dass dieses Gelände so gegensätzliche Lebensweisen beherbergt – einerseits Soldaten, die komplizierten Regeln zu folgen haben, andererseits Flüchtlinge vor gesamtgesellschaftlichen Beschränkungen – dann scheint die Wüste der ideale Ort für Zittels unkonventionelles soziales Labor zu sein.

Ihrer A-Z-Mentalität entsprechend begann Zittel ihre Karriere an der gegenüberliegenden Küste, in New York, wo sie in den frühen 90er Jahren Räume und Objekte in einem Reihenhaus in Brooklyn schuf, bevor sie nach Kalifornien, in die Heimat ihrer Kindheit zurückkehrte. A-Z West, so benannt, um es von seinem Vorläufer zu unterscheiden, hat als ein 65 Quadratmeter großes Eigenheim auf einem Stück felsigen Landes begonnen und sich seither wie ein ständig größer werdender Organismus mit Tentakeln auf zahlreiche andere Gebäude, Projekte und Grundstücke ausgedehnt. Weit verstreut zwischen Felsen und Büschen sind Zittels *Wagon Stations*, transportable Wohnschalen für eine Person, die sich wie eine Muschel aus Metall und Glas öffnen und schließen lassen. Die Idee des Obdachs ist auf eine menschliche Hülle reduziert: Friedrich Kiesler, der ikonoklastische Namensgeber des österreichischen Kiesler-Preises für Architektur und Kunst – den Zittel 2012 verliehen bekam –, wäre damit wahrscheinlich einverstanden gewesen. „Das Haus ist die Haut des menschlichen Körpers“,¹ erklärte Kiesler in einem seiner Manifeste, das fließende Übergänge zwischen Menschen und ihrer natürlichen und technologischen Umgebung propagierte. Dieser Geist wurde auch von seinem Standesgenossen R. Buckminster Fuller geteilt, einem von Zittels Vorläufern in formfreiem, utopischem, Kategorien ablehnendem Denken.

So wie für Kiesler, Fuller und andere vielseitige Visionäre passt auch für Zittel eine solche umfassende Bezeichnung wie „Künstler“ oder „Designer“ nicht ganz. Ihre bisherigen Projekte umfassen experimentelle Brutstationen für Wachteln, eine in Arbeit befindliche Serie von handgemachten Uniformen für ihren persönlichen Gebrauch, eine Woche, die sie ohne Uhr in einem fensterlosen Raum verbracht hat, um der reglementier-

The expansive nature of Andrea

Zittel's work is hinted at in her name, from whose initials at opposite ends of the alphabet she takes the title of her one-woman operation, her A-Z enterprise, an "institute in investigative living." Her home-studio compound is located in California's Mojave Desert, an area that equally attracts latter-day hippies, libertarians, and the US military: off-the-grid outposts are strewn around the scrubby landscape while outside nearby Twenty-nine Palms, US Marines train at a huge facility containing Combat Town, a replica of a Middle Eastern city. Given that it accommodates such contradictory approaches to organizing one's life—soldiers following intricate sets of rules on one extreme, fugitive from society's restrictions on the other—the desert seems an ideal location for Zittel's unconventional social laboratory.

In keeping with her A-Z mentality, Zittel started her career on the opposite coast, in New York, customizing spaces and objects in a Brooklyn row house in the early 1990s before returning to her childhood home of California in 1999. A-Z West, so called to differentiate it from its forerunner, began as a 65-square-meters homestead on a parcel of rocky land and has since expanded like a steadily growing tentacular organism to include numerous other structures, projects, and bits of property. Scattered among the compound's acres of boulders and shrubs are examples of Zittel's *Wagon Stations*, transportable one-person living compartments that open and close like metal-and-glass clamshells. The idea

of a shelter reduced to a human shell: Frederick Kiesler, the iconoclastic namesake of Austria's Kiesler Prize for Architecture and the Arts, which Zittel received in 2012, might approve. "The house is the skin of the human body,"¹ Kiesler declared in one of his manifestos advocating for more fluid intersections between humans and their natural and technological environments, a spirit shared by his peer R. Buckminster Fuller, another of Zittel's precursors in freeform, Utopia-minded, category-defying thinking.

As with Kiesler, Fuller, and other multi-hyphenate visionaries, even the catch-all terms "artist" and "designer" don't quite seem to encapsulate Zittel. Her projects to date include experimental breeding units for quail, an ongoing series of handmade uniforms designed for her personal wear, a week spent without clocks in a windowless room in an effort to slip regimented time, a fabricated, habitable island off the coast of Denmark, functional furniture, tools, and living environments, and, most recently, textiles woven by expert artisans and striking, large-scale paintings. With Zittel, a design isn't merely, or isn't quite, a design; with few exceptions, her prototypes—for travel trailers, chamber pots, eating utensils, living units—aren't intended for production on any kind of mass scale. They are hypothetical prototypes, prototypes of prototypes. And a painting—or wall work—by Zittel tends to be not merely, or quite, a painting; her main series of paintings is produced under the collective title *Prototypes for Billboards*, lending them, as with a good deal of

ten Zeit zu entschlüpfen, eine künstliche, bewohnbare Insel vor der dänischen Küste, funktionelle Möbel, Werkzeuge und Wohnräume, und jüngst Textilien, die von Kunsthandwerkern hergestellt werden, sowie eindrucksvolle, riesige Gemälde. Bei Zittel ist ein Design nicht nur beziehungsweise nicht ganz ein Design; mit einigen Ausnahmen sind ihre Prototypen für Wohnwagen, Nachttöpfe, Essbestecke, Wohneinheiten nicht dazu bestimmt, massenhaft produziert zu werden. Es sind hypothetische Prototypen, Prototypen von Prototypen. Und ein Gemälde, ein Werk an der Wand, ist bei Zittel nicht nur beziehungsweise auch nicht ganz ein Gemälde. Ihre Hauptserie von Gemälden wurde unter dem kollektiven Titel *Prototypes for Billboards* produziert; damit wurde ihnen – wie einem großen Teil ihrer Werke – etwas Geisterhaftes verliehen, eine konzeptuelle Parallele, von der man sich gut vorstellen kann, dass sie draußen in der Welt funktioniert – das Gemälde an der Galeriewand verschmilzt mit einem Bild von gigantischen Dimensionen entlang einer Autobahn, wo es von den Vorbeifahrenden von Weitem, aus mittlerer Distanz und in der Nähe gesehen werden soll. Eine zweite Serie von Gemälden besteht aus kleinen Gouachen in Zittels klarem Stil, der Anleihen bei der leicht verdaulichen visuellen Sprache der Werbung nimmt und Prototypen von hypothetischen Gewändern und Strukturen illustriert oder schon realisierte Versionen solcher Prototypen zeigt.

Die vielgestaltige, ihre Grenzen auslotende Qualität von Zittels Werk ist nicht nur formal; sie steht im Zentrum ihrer Lebensphilosophie. „Wir sind am glücklichsten, wenn wir uns auf etwas zu bewegen, was noch nicht erreicht ist“, verkündet eines ihrer Plakatkilder (*Prototype for Billboard in A-Z West: „These Things I Know for Sure“ #14, 2005*), Teil einer Subserie, die ihrer Neugierde entsprang, ob sie irgendwelche festen, unabänderlichen Überzeugungen hätte, wenn es auch nur die unbedeutendsten wären, und das in einer Zeit, wo Überzeugung als eine Sache der Anschauung betrachtet wird. Der Text geht weiter, über das Bild einer Wüstenstraße gedruckt, als ob man ihn durch die Windschutzscheibe sähe: „Dieses Gefühl erstreckt sich auch auf physische Bewegung im Raum ... wir sind glücklicher in einem Auto, weil wir uns vorwärts bewegen, hin auf ein identifizierbares und erreichbares Ziel.“ Die Verbindung zwischen Glück und dem Grad der Mobilität ist ein konstantes Thema bei Zittel und scheint sich nicht zufällig auf ihre Arbeitsmethode zu erstrecken: Ein Gefühl von Bewegung, von Vorwärtsdrang, zieht sich durch ihre Arbeit, die voller fortlaufender Serien ist, darunter die *Prototypes for Billboards* und die bekannten *A-Z Personal Uniforms*, während sie sich selbst ein Zweijahreslimit für jedes in A-Z West unternommene Projekt auferlegt hat, um die Stagnation zu vermeiden.² Sie sieht einen Fehlschlag als eine Art Auftrieb: „Jedes einzelne Stück ist irgendwie fehlerhaft“, sagt sie, „und dieser Fehler ist es, den ich im nächsten Stück aufarbeite ...“

Zittel's work, a ghost element, a conceptual parallel in which you imagine them functioning out in the world, the painting on the gallery wall giving way to a version of giant proportions along a highway meant to be viewed by passing drivers at far, middle, and close range. A second series of paintings consists of smaller gouaches in Zittel's crisp style that borrows advertising's easily digestible visual language, illustrating prototypes for hypothetical garments and structures, or showing realized versions of prototypes in use.

The protean, boundary-testing quality of Zittel's work isn't merely formal; it's central to her implied philosophy of living. "We are most happy when we are moving towards something that is not yet attained," proclaims one of the "Billboards" paintings (*Prototype for Billboard at A-Z West: "These Things I Know for Sure" #14, 2005*), part of a sub-series that grew out of her curiosity over whether she had any solid, unchanging beliefs, even minor ones, in an era when belief is taken as a matter of perspective. The text continues, printed over an image of a desert road as viewed through a windshield: "This feeling also extends to physical motion in space... we are happier in a car because we are moving forward towards an identifiable and attainable goal." The connection between happiness and degree of mobility is a consistent theme with Zittel, and not coincidentally seems to extend to her method of working: a sense of movement, of forward momentum, pervades her work, which is full of ongoing series, the *Prototypes for Billboards* and well-known *A-Z Personal*

Uniforms among them, while she sets a self-imposed two-year limit on any projects undertaken at A-Z West to avoid stagnation.² She sees failure as a method of propulsion: "Every single piece is flawed in some way," she has said, "and it's that flaw that I work off of for the next piece... Only once did I make a piece that I felt pretty satisfied with, which was the *A-Z Escape Vehicles*, and everything stopped dead for about a year after that. I hope I never make a successful piece that I like again."³ As in the analogy of the driver, satisfaction seems greatest in a transitional state, when the next thing is visible on the horizon.

Maximized possibility, prime mobility, hovering in a conditional tense where options are open, yet somehow measured (after all, the car is traveling on a road)—this character manifests as well in Zittel's recurring motifs and techniques. Weaving has long been a central element in her work, endlessly varied patterns created through simple, repeated manipulations of only a few strands. Since 1991, when she conceived her first set of uniforms as a means of evading the rule of daily outfit changes, she has produced over seventy versions, from fantastical felted dresses to basic Constructivist-style aprons; the cumulative effect is that fiber strands have been passing through her fingers for over 20 years. Crochet patterns resembling open-ended mazes show up in her paintings, while her recent *Wall Sprawl* works a series in which aerial photographs of exurban development are tiled and flipped to form wallpaper-like designs—roadways resembling

Andrea Zittel, *A-Z Wagon Station* customized by Giovanni Jance, 2003
Photo: Jessica Eckert, courtesy Andrea Rosen Gallery, New York
© Andrea Zittel



Andrea Zittel, *A-Z Wagon Station* customized by Chuck Moffitt, 2003
Photo: Jessica Eckert, courtesy Andrea Rosen Gallery, New York
© Andrea Zittel



Nur ein einziges Mal habe ich ein Stück gemacht, mit dem ich recht zufrieden war; es waren die *A-Z Escape Vehicles* und danach war alles ein Jahr lang völlig zum Stillstand gekommen. Ich hoffe, ich werde nie wieder ein so erfolgreiches Stück machen, das ich mag.⁴³ Wie in Analogie zum Autofahrer scheint die Zufriedenheit in einem Durchgangsstadium zu liegen, wenn das nächste Projekt am Horizont sichtbar wird.

Maximierte Möglichkeit, vorzügliche Mobilität, in einem konditionalen Tempus schwebend, wo Optionen offen sind, aber doch irgendwie eingeschränkt (ein Wagen fährt ja immerhin auch auf einer Straße) – dieser Charakterzug manifestiert sich in Zittels wiederkehrenden Motiven und Techniken. Weben war lange ein zentrales Element in ihrer Arbeit, endlos variierte Muster durch simple, sich wiederholende Verknüpfungen von wenigen Fäden. Seit 1991, als sie ihre erste Uniformserie erfand, um die Regel zu umgehen, man müsste jeden Tag anders angezogen sein, erzeugte sie über siebzig Versionen – von fantastischen, verfilzten Kleidern bis zu Schürzen im konstruktivistischen Stil; letztlich sind mehr als zwanzig Jahre lang Faserstränge durch ihre Finger gelaufen. Häkelmuster, die offenen Irrgärten ähneln, finden sich in ihren Gemälden, während in ihrem jüngsten *Wall Sprawl* eine Serie von Luftaufnahmen eines jenseits des Städtischen angesiedelten Bauprojekts ziegelartig und verdreht geschichtet sind, um ein tapetenähnliches Muster zu erzeugen – Straßen, die wie verworrener Zwirn aussehen, theoretisch aber unendlich erweiterbar sind. Man denkt an Spinnennetze, und eine Spinne ist eine gute Metapher für eine Künstlerin wie Zittel, die eine Kunstpraxis durch einen beständigen Faden aus konstanten Handlungen spinnend, einen physischen Platz schaffend, eine Wohnung ihrer eigenen Machart, damit andere darin leben: Kunsterzeugung als eine Art biologischer Prozess höherer Ordnung, ein System, aus dem Galerieausstellungen entlehnen, anstatt umgekehrt.

Zittels jüngste Einzelausstellung in der New Yorker Andrea Rosen Gallery im letzten Herbst führte die Hauptthemen und Einflüsse auf ihre Kunst seit den Anfängen zusammen. Der sichere Sinn für eine Ausrichtung, den ihre Kunst immer hatte, wurde noch klarer – zum Beispiel ergab die Kombination der Serie *A-Z Covers* (aus 1993) mit der Serie *Prototypes for Billboards* ein Paar von bemerkenswerten großen Gemälden, in denen farbgeblockte Textilien in heißen Wüstentönen von einer vertikalen Fläche zu gleiten scheinen. In der Zwischenzeit hat sich die von ihr praktizierte Webkomponente auf die Wand verlagert, in Form der *A-Z Cover Series 1* und *2* (2012) – eigentlich gewebte Leinwände mit im Faden eingelagerten Farben, eine Art von verkehrter Malerei, die Teams von Meisterwebern nach Zittels Instruktionen herstellen, aber doch noch Raum für subjektive Entscheidungen haben. „Mein Ziel ist es, ein Werk herzustellen, das zugleich ein hochwer-

tangled thread—are in theory infinitely expandable. One thinks of webs, and a spider is a good metaphor for the type of artist Zittel is—spinning out an art practice through a steady stream of consistent acts, creating a physical site, a habitat of her own making for others to buzz around: art-making as a kind of high-order biological process, a system that gallery exhibitions tap into, rather than vice versa.

Zittel's most recent New York solo exhibition, at Andrea Rosen Gallery last fall, synthesized the major themes or tributaries that have flowed through her art since its earliest days. The sure sense of direction that has always been a feature of her work felt more pronounced—the *A-Z Covers* series that first appeared in 1993 melding with the *Prototypes for Billboards* series, for instance, to form a pair of remarkable large paintings in which color-blocked textiles in hot desert tones appear to slide off the vertical plane. Meanwhile, the weaving component of her practice moved onto the wall in the form of *A-Z Cover Series 1* and *2* (2012)—woven canvases, in effect, with colors embedded in the thread, a kind of reverse painting, created by teams of master weavers following Zittel's instructions, but with room built in for subjective decisions. "My goal is to make a work that is simultaneously a highly rendered artisan object, conceptual art, and functional object," she wrote in a statement accompanying the show, noting that Mies van der Rohe hung Rothko paintings alongside Navajo blankets, being obsessed with both.

"Fluid Panel State" was the show's cryptic title. A panel, according to Zittel, is a section of a two-dimensional plane in three-dimensional space, such as a "doormat, a tablecloth, a bath towel, a 4 x 8 sheet of plywood, or a piece of printer paper." A fluid panel, she explains, is a flexible two-dimensional plane, such as a textile, that can describe three-dimensional shapes, transcending its reality, in a sense, by bending the rules that contain it. One such panel in the exhibition appeared in the form of carpet designed to fit the dimensions of a one-room cabin near Zittel's desert compound, an extension of her *A-Z Carpet Furniture* series in which rugs are patterned with shapes designating furniture—here, a blue rectangle for a bed, a red square for a table, and a striped rug-within-a-rug. In the gallery, it rested on the floor—a photograph shows a woman lying on the "bed"—though it could equally hang on the wall, where it would resemble a color field painting. The carpet allows for the feel of structured space without actual obstacles, without furniture, without impediments to mobility, and it is a shifting concept itself, moving, as Zittel writes, "between abstract and literal potential—highlighting the slippage between formal art object and useful possession."

In one of his odd, prescient, and illuminating short essays on the nature of design, the midcentury media philosopher Vilém Flusser, in a moment of optimism, envisions a future culture "with less and less room for objects of use to act as obstacles and more and more room for them

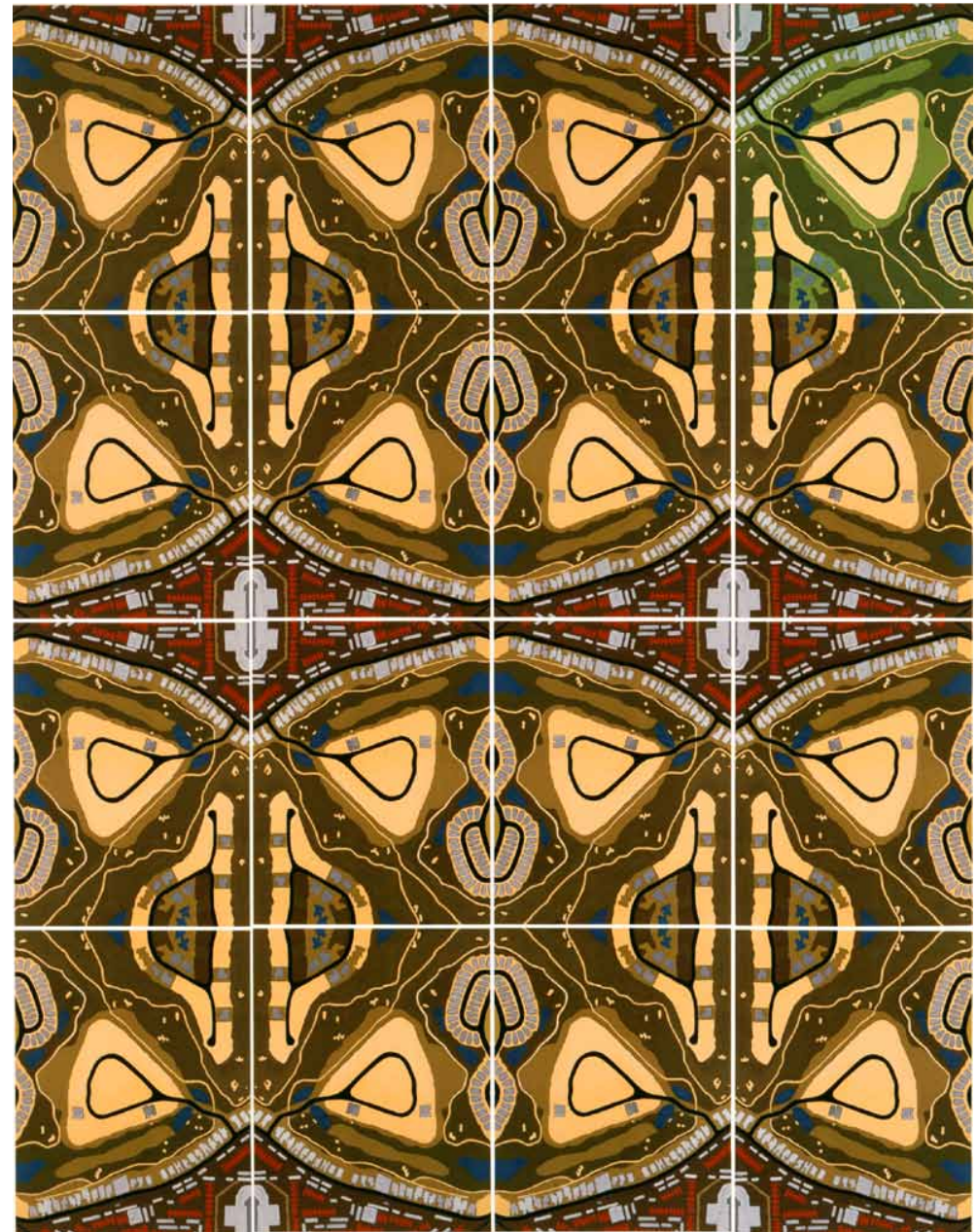
tiges Kunsthandwerksobjekt, Konzeptkunst und ein funktioneller Gegenstand ist“, schrieb sie in einem Begleitbericht und verwies darauf, dass Mies van der Rohe Rothko-Gemälde neben Navajo-Decken aufhänge, von beiden gleichermaßen fasziniert.

„Fluid Panel State“ war der kryptische Titel der Ausstellung. Ein *panel* ist nach Zittel Teil einer zweidimensionalen Ebene im dreidimensionalen Raum, so wie etwa eine Türmatte, ein Tischtuch, ein Badetuch, eine Sperrholzplatte in der Größe 4 x 8 Fuß [amerik. Standardmaß; Anm. d. Übers.] oder ein Blatt Druckerpapier. Ein fließendes Panel, erklärt sie, ist eine flexible zweidimensionale Fläche wie zum Beispiel Stoff, der dreidimensionale Formen beschreiben kann und so seine Realität transzendiert, indem er die ihm eignenden Vorschriften umgeht. Ein solches Panel erschien in der Ausstellung in der Form eines Teppichs in den Dimensionen, die in die Ein-Raum-Hütten rund um ihr Anwesen in der Wüste passen, eine Fortsetzung ihrer *A-Z Carpet Furniture*-Serie, in der Teppiche mit Formen gemustert sind, die Möbel darstellen – hier ein blaues Rechteck für ein Bett, ein rotes Quadrat für einen Tisch und ein gestreifter Teppich im Teppich. In der Galerie lag dies auf dem Boden – eine Fotografie zeigte eine Frau auf dem „Bett“ liegend –, obwohl es auch an der Wand hätte hängen können, wo es einem Farbfeld-Gemälde geglichen hätte. Der Teppich gibt ein Gefühl von strukturiertem Raum ohne Hindernisse, ohne Möbel, ohne Hemmnisse für Beweglichkeit und ist selbst ein veränderliches Konzept, wie Zittel schreibt, das sich „zwischen abstraktem und wörtlichem Potenzial bewegt und das Gleiten zwischen dem formalen Kunstobjekt und dem nützlichen Besitz beleuchtet“.

In einem seiner eigenartigen, hellseherischen und aufschlussreichen kurzen Essays über die Natur des Designs sieht der Medienphilosoph Vilém Flusser um die Mitte des 20. Jahrhunderts in einem Augenblick von Optimismus die zukünftige Kultur „mit immer weniger Raum für Gebrauchsgegenstände, die als Hindernisse fungieren, und immer mehr Raum für die, die als Mittel zum interpersonellen Kontakt dienen. Eine Kultur mit ein bisschen mehr Freiheit.“⁴⁴ Es ist eine Vision, von der man sagen könnte, dass Zittel sie teilt. Von Teppichen, die Möbel unnötig machen, zu Trailern, die den Wohnraum konsolidieren, zu Tischen mit Mulden für Speisen, damit man keine Teller braucht – die alternative Wirklichkeit, die sie sich vorstellt, ist eine Umwelt, die den Ablauf des Lebens erleichtert, bisweilen die gebaute Umgebung in den Hintergrund drängend, dann wieder sie näher an den Körper schiebend. Wenn sie, ein wenig außergewöhnlich unter den zeitgenössischen Künstlern, von Anbeginn ihrer Karriere die zentrale Frage, wie man leben soll, hartnäckig und ausdrücklich angegangen ist, so mag ihre Antwort in einer Welt liegen, die nicht nur größere, sondern auch bewusstere Beweglichkeit gewährt

Zittel ist die zentrale Frage, wie man leben soll, hartnäckig und ausdrücklich angegangen.

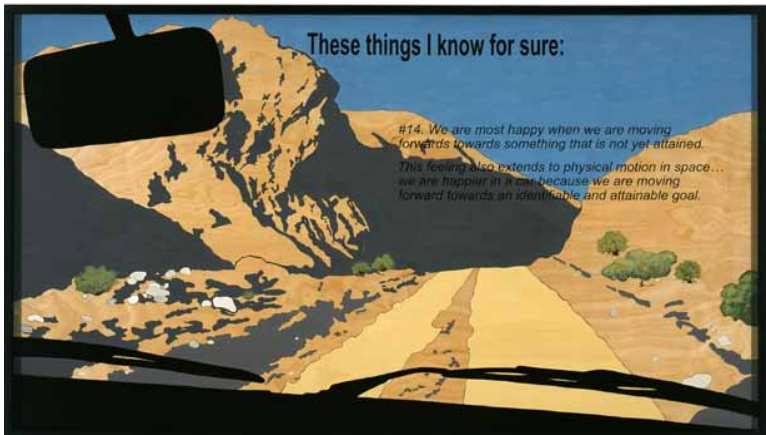
Zittel has persistently and explicitly addressed a central question, that of how to live.



Andrea Zittel, *Sprawl #2*, 2001, courtesy Andrea Rosen Gallery, New York © Andrea Zittel



Andrea Zittel, *A-Z Carpet Furniture: Cabin*, 2012
Photo: Jessica Eckert, courtesy Andrea Rosen Gallery, New York
© Andrea Zittel



Andrea Zittel, *Prototype for Billboard at A-Z West: "These Things I Know for Sure" #14*, 2005
courtesy Andrea Rosen Gallery, New York
© Andrea Zittel

– buchstäbliche Beweglichkeit, wie ihre *A-Z Travel Trailers*, die *A-Z Mobile Compartment Units* und die *A-Z Yard Yachts*, jedoch öfter noch eine Art psychischer Mobilität.

Die menschliche Behausung gibt unsere wesentliche psychologische Aufmachung wieder: Wände für die Sicherheit, Tore für die Freiheit und Fenster, die eine Art Kompromiss zwischen den beiden bilden – man sieht hinaus, ohne wirklich hinauszutreten. Ohne Wände sterben Menschen durch Ausgesetztsein oder Angriffe, ohne Tore verhungern sie auf mehr als eine Weise, ohne Fenster können sie leben, aber weder glücklich noch geistig gesund. Das Klischee, das Kunst einem Fenster gleichsetzt, ist eine Floskel: Fenster repräsentieren die Möglichkeit, das Versprechen von Bewegungsfreiheit ohne Gefahren. Zittels Werk operiert nicht nur in dieser Zone der hypothetischen Flucht, des glückhaften Zwischenraums zwischen dem Gefühl des Gefangenseins in einem System und der Einsicht, dass wir im nächsten gefangen sind; es untersucht die Qualität dieser Erfahrung und unseren Wunsch danach, indem es die Bedeutung von Fortschritt hinterfragt und das Paradox herausstellt, dass wir, um vorwärtszukommen, Möglichkeiten ausschließen müssen. Das Pendeln zwischen den Polen der Freiheit und der Limitierung steht im Zentrum ihrer Arbeit. Vielleicht scheint ihr Projekt deshalb so relevant, weil es den Kern dessen trifft, was eigentlich die Rolle der Kunst ist, seitdem der Niedergang des religiösen Glaubens vielen Menschen ihren sicheren Sinn für existenzielle Grenzen genommen hat.

„Alle Kinder werden als Genie geboren“, lautet ein berühmter Ausspruch von Buckminster Fuller. „Aber sie werden schnell, wenn auch unabsichtlich, von Erwachsenen ihres Genies beraubt.“ Modernität macht es leicht, auf Gleisen zu reisen, ohne viel zu denken. Was Zittel vorschlägt, ist – auf ihre Art die Strähne beim Stricken beobachtend und die Möglichkeit, die nächste Masche zu manipulieren wahrnehmend (oder auch nicht) –, dass der Prozess des Lebens Gelegenheiten für Einfallsreichtum geben kann.

- 1 Friedrich Kiesler, „Manifeste du Correalisme“, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui* (Juni 1949).
- 2 Zittel führt ein Tagebuch über ihr Leben und ihre Projekte in A-Z West in Form eines Blogs unter www.zittel.org.
- 3 Stefano Basilico, „Andrea Zittel“, in: *Bomb*, Spring 2001, No. 75: 70–76
- 4 Vilém Flusser, „Design: Obstacle for/to the Removal of Obstacles“, in: *The Shape of Things*, London 1999: 61; dt.: *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design*. Göttingen 1993

to serve as vehicles for interpersonal contact. A culture with a bit more freedom.“¹ It's a vision Zittel could be said to share. From carpets eliminating the need for furniture to trailers that consolidate living spaces to tables with depressions for food that do away with the need for plates, the alternate reality she has imagined into existence is one comprised of surroundings that facilitate the flow of life, sometimes melting the built environment into the background, sometimes melting it closer to the body. If, somewhat uniquely among contemporary artists, from the beginning of her career Zittel has persistently and explicitly addressed a central question, that of how to live, her implied answer might be in a world that allows not just for greater mobility, but more conscious mobility—literal mobility, as offered by her wheeled *A-Z Travel Trailers*, *A-Z Mobile Compartment Units*, and *A-Z Yard Yachts*, but more often a sort of psychic mobility.

Human habitat echoes our essential psychological make-up: walls for security, doors for freedom, and windows for striking some sort of compromise between the two—seeing outside without actually leaving. Without walls, people die of exposure or attacks, without doors, they starve in more ways than one, without windows, they can live, but not happily or even sanely. The cliché equating art with a window is a truism: it's windows that represent possibility—the promise of mobility without its dangers. Zittel's work does not only operate in this zone of hypothetical escape, the happy gap between feeling

trapped within one system and realizing we're trapped in the next; it examines the quality of this experience and our desire for it, scrutinizing the meaning of progress and unpacking the paradox that in order to move forward, we have to close off possibilities. The act of shuttling between poles of freedom and limitation lies at the center of her work, and perhaps one reason her project feels relevant is that it keeps driving at the heart of what art's role has been ever since the demise of religious faith removed many people's sure sense of existential boundaries.

“Everyone is born a genius,” Fuller famously said. “But the process of living de-geniuses them.” Modernity makes it easy to travel mindlessly on tracks. What Zittel suggests, in her way of observing the strands as they are knit, being ready to manipulate (or not) the possibilities of the next stitch, is that the process of living can be transformed into occasions for ingenuity.

- 1 Frederick Kiesler, „Manifeste du Correalisme“, *L'Architecture d'Aujourd'hui* (June 1949)
- 2 Zittel maintains a diary of her life and projects at A-Z West in the form of a blog at www.zittel.org.
- 3 Stefano Basilico, „Andrea Zittel“, *Bomb*, Spring 2001, No. 75, pp. 70–76
- 4 Vilém Flusser, „Design: Obstacle for/to the Removal of Obstacles“, in *The Shape of Things*, London 1999, p. 61