

Les Statues ne meurent pas.

Christian Malycha, 2011

Madeleine Boschan's sculptural work consists of a continuous struggle with the floating physical expanse and the graphic, linearly bundling of plastic forces in space. She brings together assorted unrelated found pieces and industrial scrap to form her by turns stark, yet graceful sculptures – standing there fragily, delicately and incisively.

She is affected by strange apparatus, machines beyond the norm and African tribal art. She emphasises that her work elicits absurd merriment and simultaneously a feeling of palpable menace and is intended to make this visible. The materials employed lose their erstwhile use value and their degrading, expedient functionality, and yet in the process they gain a conscious sense of themselves as things and thus resistantly elude our influence.

Madeleine Boschan produces her sculptural constellations as diagrammatizing ensembles, which altogether resemble psycho-geographical maps in their disparate structuring. With an eye to behavioural biology, she herself speaks of "pride-like systems" and she thus lets her works form sculptural packs. In these circular interconnections, one encounters primary coloured, striding *Technopods*¹, chimera-like *Emaniles*, radiating electricity, not water, in mysterious rituals of transition; and coupling shrines exposing themselves in hermetic seclusion. The individual components of these highly differentiated, multiple structures interact almost 'animalistically' with one another. They stand there in space, lurking for one another and likewise the viewer.

The sculptures place themselves to this end in the relentless, cold artificial light of the neon tubes incorporated within themselves, with which they illuminate themselves, with which they mark their own position in the form of a clearing delineating the surrounding space. An inscrutable doubling, with which the electricity displays itself in its self-created glow. Now and again, the tubes really communicate with one another and send out signs from their interiors animated with gas in an unfathomable rhythm, exchanging emissaries of light, establishing contact "with other electrical devices, in homes, factories, on the street. They all have something to tell."²

Even if Madeleine Boschan's sculptures might appear like abandoned relics or towering steel totems in a dystopian post-modernist wasteland – similar to those in Jean-Luc Godard's *Alphaville*, Chris Marker's *La Jetée* and Godfrey Reggio's *Koyaanisqatsi* – they possess a completely unique vitality, which against all expectations, opens up a potential escape despite the sand-like trickling away of all temporality.

The exhibition title with its African feel is borrowed by the artist from the emotionally heightened masked spectacle of wrestling. »Kayfabe« (keɪfeɪb) comes from *pig latin*, an artificial English language, and is a *backslang* conjunction of 'be fake' and the suffix 'ay'. In wrestling »Kayfabe« stands for the ambivalent acquiescence to a spectacle that pretends to be true, real and not an illusion, that is, not a *fake*, whilst at the same time all of the participants are acutely aware that it is so.

It is in this way then that Madeleine Boschan picks up the found object, takes it apart and puts it back together again transformed. It is almost as if the still recognisable materials are simply feigning their previous identities by means of unnatural, 'false signals', knowing that they long ago in technoid mimicry became something else, that is sculpture. An alienating procedure that does not abandon our ready-made world to oblivion as a mere replica, but instead forces it to stay present and, in this uprising, makes it more comprehensible.

¹ See Gilles Deleuze and Félix Guattari, '1837. Zum Ritornell,' in: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992, p. 431: "As [Konrad] Lorenz says, coral reef fish are coloured like *posters* or *flags*. [...] Not in the sense that these characteristics belong to a particular subject, but rather that they delineate a territory belonging to a subject, which it has or causes to be. These characteristics are signatures; however, a signature, one's own name, is not a label produced by the subject, but is instead the label that constitutes an area, a sheltering place."

² Thomas Pynchon, 'Die Geschichte von Byron, der Birne,' in: *Die Enden der Parabel* (1973), Reinbek bei Hamburg 2000, p. 1024.

Les Statues ne meurent pas.

Christian Malycha, 2011

Madeleine Boschans bildhauerische Arbeit ist ein fortgesetztes Ringen mit der schwebend physischen Ausdehnung und der grafischen, linear bündelnden Verdichtung von plastischen Kräften im Raum. Aus nicht zusammengehörigen Fundstücken und industriellem Ausschuss fügt sie ihre bald schroffen, bald anmutigen, ihre verklappt und sperrig, fragil, zart und schneidend dastehenden Plastiken.

Es beschäftigen sie verschrobene Apparaturen, abseitige Maschinen und afrikanische Stammeskunst. Sie betont, dass ihre Arbeiten gleichsam aberwitzige Heiterkeit wie spürbare Bedrohung erlangen und vor Augen bringen sollen. Die verwandten Materialien verlieren ihren vormaligen Gebrauchswert und ihre entwürdigend zweckdienliche Funktionalität, doch gewinnen sie sich dabei als selbstbewusste Dinge und entziehen sich widerständig unserem Einfluss.

Ihre plastischen Konstellationen erzeugt Madeleine Boschan als diagrammatisierende Ensembles, die in ihrer disparaten Anordnung durchaus psychogeografischen Karten ähneln. Sie selbst spricht mit Blick auf die Verhaltensbiologie von „rudelhaften Systemen“ und lässt ihre Arbeiten derart *plastische Meuten* bilden. Man trifft in diesen zirkulären Verschaltungen auf primärfarbig ausschreitende *Teknopoden*¹, chimärenhafte *Elektromanile*, die in mysteriösen Übertragungsritualen nicht länger Wasser, sondern Elektrizität verströmen, sowie auf sich in hermetischer Verborgenheit bloßstellende *Kupplungsschreine*. Die einzelnen Bestandteile dieser höchst ausdifferenzierten, vielheitlichen Gefüge führen beinahe ‚animalische‘ Beziehungen miteinander: Im Raum stehen sie da, belauern einander und den Betrachter gleichermaßen.

Dazu setzen sich die Plastiken in das unerbittlich kalte Kunstlicht ihnen einverleibter Neonröhren, mit denen sie sich selbst illuminieren, mit denen sie ihren eigenen Ort als Lichtung halten und den umgebenden Raum umreißen. Eine abgründige Dopplung, mit der sich die Elektrizität in selbstgezeugtem Schein ausstellt. Bisweilen sind es wahrlich kommunizierende Röhren, die aus gasbeseeltem Inneren in unentschlüsselbarem Rhythmus Zeichen aussenden, lichte Botschaften austauschen, „mit anderen elektrischen Geräten, in Haushalten, in Fabriken, auf den Straßen, Verbindung aufnehmen. Alle haben sie etwas zu erzählen.“²

Mögen Madeleine Boschans Plastiken auch wie verwaiste Relikte oder aufragende Stahlrohrtotems in einem dystopischen, nachmodernistischen wasteland erscheinen – darin Jean-Luc Godards *Alphaville*, Chris Markers *La Jetée* oder Godfrey Reggios *Koyaanisqatsi* vergleichbar –, besitzen sie doch eine ganz eigene Belebtheit, die aller Hoffnungslosigkeit zum Trotz, entgegen aller wie Sand verrinnender Zeitlichkeit ein mögliches Entkommen öffnet.

Den Ausstellungstitel mit seiner afrikanischen Anmutung entlehnt sie dem aufgeputzten Massenspektakel des Wrestlings. »Kayfabe« (keifeib) entstammt dem *Pig Latin*, einer englischen Kunstsprache, und ist ein *backslang*-Konglomerat aus „be fake“ und der Nachsilbe „-ay“. Im Wrestling steht »Kayfabe« für das ambivalente Einverständnis mit einem Schauspiel, das vorspielt, echt, wirklich und eben keine Illusion, kein *fake* zu sein, wengleich dies allen Beteiligten äußerst bewusst ist.

Und so nimmt Madeleine Boschan das Gefundene, entformt es und baut es gewandelt wieder zusammen. Fast so, als täuschten die noch erkennbaren Materialien ihre vormalige Identität mit unnatürlichen, „gefälschten Signalen“ lediglich vor, wissend, dass sie in technoider Mimikry längst zu etwas ganz anderem, zu Plastiken nämlich, geworden sind. Ein verfremdendes Vorgehen, das unsere *ready made*-Welt nicht in schlichter Kopie dem Vergessen preisgibt, sondern sie vielmehr drängend gegenwärtig hält und in dieser Auflehnung verständlicher macht.

¹ Dazu: Gilles Deleuze und Félix Guattari, „1837. Zum Ritornell“, in: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992, S. 431: „Wie [Konrad] Lorenz sagt, sind die Korallenfische *plakat-* oder *flaggen-farbig*. [...] Nicht in dem Sinne, daß diese Eigenschaften zu einem bestimmten Subjekt gehören, sondern daß sie ein Territorium umreißen, das einem Subjekt gehört, das sie hat oder hervorbringt. Diese Eigenschaften sind Signaturen; aber die Signatur, der Eigenname, ist keine Markierung, die durch das Subjekt geschaffen wird, sondern die konstituierende Markierung eines Bereiches, einer Bleibe.“

² Thomas Pynchon, „Die Geschichte von Byron, der Birne“, in: *Die Enden der Parabel* (1973), Reinbek bei Hamburg 2000, S. 1024.

Les Statues ne meurent pas.

Christian Malycha, 2011

Le travail de sculptrice de Madeleine Boschan est une lutte continuelle entre l'étendue physique flottante et la focalisation graphique et linéaire des forces plastiques dans l'espace.

Avec des trouvailles incompatibles et des rebuts industriels, elle assemble ses plastiques tantôt abruptes et gracieuses, encombrantes, fragiles, délicates et mordantes.

Elle s'intéresse à des appareillages extravagants, des machines aberrantes et l'art de tribus africaines.

Elle précise que son travail est censé provoquer une hilarité insensée tout comme il provoque un sentiment de menace.

Les matériaux utilisés perdent leur valeur utilitaire et fonctionnalité dégradante du quotidien, et se soustraient à notre influence pour devenir des objets pleins d'aplomb.

Madeleine Boschan crée ses constellations plastiques en tant qu'ensembles, qui dans leur alignement disparate peuvent ressembler à des cartes psycho géographiques.

Elle même parle de son travail, en s'appuyant sur la biologie de comportement, en tant que systèmes de « meute » et forme avec ses créations des sortes de meutes plastiques.

On trouve dans ses connections circulaires les « Teknopodes » aux couleurs primaires et des « Elektromaniles » chimères, qui lors de mystérieux rituels de transferts ne répandent non plus de l'eau mais de l'électricité.

Les différentes parties de ces structures nuancées entretiennent des relations presque animales entre elles. Elles se tiennent debout dans l'espace et observent, guettent et surveillent le spectateur tout comme elles s'observent entre elles.

De plus, elles s'auto-illuminent avec la lumière froide de tubes au néon avec laquelle elles créent une clairière autour d'elles mêmes mais avec laquelle elles esquissent également l'espace dans lequel elles se trouvent.

Un redoublement insondable avec lequel l'électricité se présente dans cette lueur autoproduite.

De temps à autre, ces tubes à néon pourvus d'une âme gazeuse émettent des signes dans un rythme indéchiffrable pour communiquer avec d'autres appareils électroniques, qu'ils soient dans des foyers, usines ou dans la rue.

Même si les plastiques de Madeleine Boschan ressemblent à des vestiges orphelins, ou à des totems en acier se dressant vers le ciel dans un « wasteland » après-moderne, à comparer avec *Alphaville* de Jean-Luc Goddard, *La Jetée* de Chris Marker ou *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio, elles possèdent une animation qui malgré le désespoir apparent laisse entrevoir une chance d'évasion.

Elle emprunte le titre de son exposition au spectacle de masse qu'est le wrestling.

« Kayfabe » est issu du *Pig Latin*, une langue artistique provenant du Royaume Uni, et est une agglomération de *backslang* de « be fake » et du suffixe « -ay ». Dans le monde du wrestling, « Kayfabe » désigne l'accord du spectateur à accepter une représentation qui « fait semblant » d'être vraie, honnête, véritable et non une illusion, donc pas un « fake », même si toute personne présente et consciente de l'illusion.

Et c'est de telle façon que Madeleine Boschan prend ses trouvailles, les déforme et les réassemble. De telle façon, que les matériaux, encore pourvus de signes caractéristiques de leur ancienne identité semblent envoyer de « faux signaux », alors qu'ils ont été transformés en plastiques. Une procédure qui crée des distances, qui n'envoie pas aux oubliettes la simple copie de notre monde fait de « ready made », mais qui nous renvoie son image dans nos pensées, et qui nous aide à mieux le comprendre.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, «1837. Zum Ritornell,» in: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin 1992, page 431: « Comme (Conrad) Laurent dit, les poissons de coraille sont de couleur de drapeau ou d'affiche. Pas dans le sens ou ces propriétés appartiennent à un sujet particulier, mais qu'elles décrivent un territoire, appartenant à un sujet qui les a ou les produit. Ces propriétés sont des signatures, mais la signature même, le nom propre n'est pas un marquage créée par le sujet, mais un marquage constituant d'un endroit où rester.

² Thomas Pynchon, «Die Geschichte von Byron, der Birne,» in: *Die Enden der Parabel* (1973), Reinbeck Hambourg 2000, page 1024