

ANLÄSSLICH VON  
JOHN MILLER  
THE RUIN OF EXCHANGE  
KUNSTHAUS GLARUS  
14.7. – 24.11.2024

Interview mit John Miller  
von Melanie Ohnemus

- MO In deiner Ausstellung *The Ruin of Exchange* werden mehrere neuere Arbeiten aus den Jahren 2020 bis 2024 zu sehen sein. Zudem haben wir auch einige ältere Arbeiten ausgewählt, zum Beispiel *Camouflage on a Mannequin (male mannequin)* [2008], eine Zusammenarbeit mit Richard Hoeck, oder eine Auswahl aus deinen *Southwest Landscape Paintings* [1994–1996]. Als erstes möchte ich mit dir über deine neueste Serie von Prints auf Leinwand sprechen, die auch gemalte Flächen aufweisen. Wir werden acht der insgesamt sechzehn Werke zeigen. Hat die Serie schon einen Titel?
- JM Für mich selbst bezeichne ich sie als Trompe-l'Œil-Gemälde [die Serie begann 2020]. Bei ihnen fühle ich mich nicht zu einer Betitelung veranlasst, wie ich das bei meiner Fotografieserie *The Middle of the Day* [seit 1994] getan habe. Ich gebe den Bildern lieber Einzeltitel und lasse es dabei bewenden.
- MO Wo sind die Fotos entstanden? Einige sehen eindeutig nach Berlin aus.
- JM Die meisten habe ich in Berlin aufgenommen, andere in New York und Seoul. Das Bild, das du für die Einladungskarte verwenden willst, *Domestic Bric-à-Brac* [2023], ist in der New Yorker Chinatown entstanden. Ich habe sie mit einer Mittelformatkamera gemacht und für die Bilddateien der Serie eine eigene

Festplatte verwendet. Denn wenn ich sie an einem Ort beisammen habe, kann ich durch die Bilder blättern und mich spontan entscheiden, welche ich für eine der Arbeiten als Grundlage verwenden will.

Wichtig ist mir die Strategie der Betitelung: Hierfür habe ich Sätze aus verschiedenen Texten zu Werken der Trompe-l'Œil-Malerei übernommen. Begonnen habe ich die Serie im Anschluss an eine Ausstellung über die Beziehung zwischen Kubismus und Trompe-l'Œil, die im Metropolitan Museum of Art zu sehen war. Über diese Ausstellung haben sich einige Kritiker:innen aufgeregt, weil sie ihrer Ansicht nach den Kubismus mit einem Genre gleichsetzte, das eher als Neuheitskunst, als etwas Minderwertiges gilt. Ungeachtet dessen hat das Trompe-l'Œil die kubistische Montage tatsächlich massgeblich beeinflusst.

In der Nachkriegszeit neigten viele US-amerikanische Künstler, vor allem die Minimalisten, zu einer Abwertung des Kubismus. Es ging ihnen um die Markierung eines entscheidenden Bruchs mit der europäischen Kunst, und deswegen vertraten sie die Auffassung, die kubistische Komposition beziehe sich nur auf die Anordnung von Teilen innerhalb eines Rahmens, stelle also einen konservativen Ansatz dar. Doch ihre Kritik übersah den radikalsten Aspekt des Kubismus: die Montage.

MO Warum ist es dir wichtig, das zu betonen?

JM Weil die Montage in einem besonderen Verhältnis zum Allegorischen steht. Was die Massenwirksamkeit von Kultur betrifft, ist die Montage das weit einflussreichere Verfahren, und sie ist in gewisser Masse auch inklusiver. Die US-amerikanischen Minimalisten lehnten Greenbergs Interpretation des Kubismus als Drang zur Flachheit ab, sie erweiterten sie aber auch. Das finde ich einigermaßen nachvollziehbar – nicht aber ihren Ausschluss der Montage.

MO Hmm –, aber wie konnten sie dem blossen Anblick nach behaupten, der Kubismus sei flach? Das ist schlicht falsch.

- JM Es gibt ja flache Bestandteile, lustigerweise sind das oft die auf der Oberfläche collagierten Dinge – Zeitungsschnipsel oder Flechtreste von Stühlen. Aber das bedeutet noch lange nicht, kubistische Gemälde wären insgesamt flach. Vielmehr schaffen diese buchstäblichen Elemente erst ein Spannungsverhältnis zwischen Flachheit und Tiefe.
- MO Deiner Ansicht nach schaffen die Montage und die ihr eigenen Möglichkeiten des Allegorischen einen Raum, und vielleicht bringen sie andere Themen aus Kultur und Geschichte zusammen? Meinst du das auch in diesem Sinne?
- JM Ja. Eine mögliche Metapher wäre der Synapsensprung. Sobald sich zwischen zwei Dingen, die man zusammenbringt, eine Leerstelle auftut, muss man diesen Sprung geistig durchführen, um die disparaten Bestandteile zueinander in Beziehung zu setzen und sie richtig einzuschätzen.
- MO An dieser Stelle möchte ich gerne wieder auf die Arbeiten selbst zurückkommen. Denn auch da werden wieder zwei unterschiedliche Dinge zusammengebracht – in diesem Fall Fotoprints und Malerei. Die Gemälde selbst bringen auch etwas vom Geist des Minimalismus zurück ... doch ist die Oberfläche dieser streng geometrischen Formen eine Impasto-Struktur. Und dann gibt es noch den Rückbezug zu deiner eigenen Arbeit mit der Farbe Braun. Aber es gibt auch blaue, gelbe und rote Spuren, die im Braun aufscheinen. Kannst du vielleicht etwas über den Raum der Malerei selbst sagen? Wie kamst du darauf, ihn mit den Fotos zu einer Montage zusammenzuführen? Welche Überlegung steckt dahinter?
- JM Zuerst mache ich hochauflösende Fotos von flachen, aber strukturierten Oberflächen – etwa von einer Mauer oder von Plakaten, die sich von einer Wand ablösen. Die fotografiere ich möglichst frontal, also nicht aus einem Winkel. Die Texturen erzeugen eine leichte Tiefe auf den Oberflächen, die parallel zur Bildebene ausgerichtet sind.

In Photoshop füge ich dann braune Quadrate hinzu, um die Stellen zu markieren, auf denen ich malen will. Dann produziere ich – ebenfalls in Photoshop – Schlagschatten für die Formen, sodass es so aussieht, als schwebten die Quadrate ganz leicht über dem Hintergrund. Das ist ein Trick, den ich absichtlich einsetze. In den späten 1970er-Jahren bildete sich in New York eine kurzlebige Malereibewegung, die sich Abstrakter Illusionismus nannte und die Pinselstriche mit illusionistisch gemalten Schlagschatten aufwies. Mir gefällt das Unschuldige daran. Dann klebe ich die Quadrate mit Klebeband ab, baue mit Modellierpaste eine Textur auf und bemale die gesamte Fläche mit dem Brauntönen Terra di Siena als farbige Grundierung. Dann überdecke ich alles mit einem matten Malmittel. Bevor das trocken ist, quetsche ich Farben aus einer Plastikflasche und vermische sofort Farbstrahlen in Ockergelb, Rot und Blau auf der Oberfläche. Das Gemisch verwirbele ich dann ein bisschen – das ist meist gar nicht so viel Pinselarbeit. Zusammen ergeben die Farben weitere, andere Brauntöne. Und manchmal schimmern Schlieren der ursprünglichen, ungemischten Farben mit anderen violetten oder grünen Farbtönen durch. Das ist eigentlich alles. Weil ich den Rest der Malfläche mit Klebeband und Papier abdecke, kann ich beim Malen nicht alles sehen. Ich arbeite nur in kleinen abgeklebten Feldern – die visuell klar vom Rest des Bildes abgegrenzt sind. Erst wenn ich mit den Feldern fertig bin und die Abdeckungen und Klebebänder abziehe, kann ich erkennen, wie das Ganze aussieht. Reuezüge mache ich fast nie. Das also ist mein Verfahren.

MO Die Anlage der Quadrate und der Rechtecke fand also in bewusster Abstimmung mit dem gedruckten Bild statt. Was sich in den Quadraten selbst abspielt, war also eine Sache für sich?

JM Ja, und für mich ist das auch angemessener. Dadurch entsteht eher eine Art Bruch. Ich will ja die braunen Quadrate – oder welche Form auch immer – gar nicht mit dem Rest in einen Einklang bringen. Ich wollte ihnen nur eine Teilautonomie geben.

MO Kannst du dazu noch mehr sagen?

JM Ich habe diese Vorgehensweise nicht mit einer klaren Vorstellung begonnen. Die hat sich erst im Laufe der Zeit ergeben. 2017 habe ich zum ersten Mal bei einer Reihe von Leuchtkästen braune Formen und Fotografien miteinander kombiniert. Dabei dachte ich an Claes Oldenburgs *Proposed Monuments*, seine utopischen Denkmalentwürfe [1965–1969], die ich wirklich mag. Was ich an ihnen mag, ist, dass die meisten von ihnen nie verwirklicht wurden. Es liegt etwas Besonderes im Verhältnis vorgestellter und traditionell verwirklichter Arbeiten. Später sollte Oldenburg dann öffentliche Skulpturen herstellen, aber die Entwürfe gefallen mir besser. Dasselbe gilt auch für Robert Smithsons Entwürfe – zum Beispiel seine *Study for Floating Island to travel around Manhattan Island* [1970]. Als das Whitney Museum 2005 Smithson eine Retrospektive ausrichtete, hat der Public Art Fund diesen Entwurf endlich verwirklicht. Als ich die Arbeit mit der Zeichnung verglich, fand ich sie enttäuschend. Mit diesem Verhältnis im Hinterkopf begann ich, für eine Serie von Leuchtkästen runde Formen und Buchstaben auf gedruckten Hintergründen herzustellen. Bei den Arbeiten habe ich die Bilder noch nicht zusammenmontiert. Stattdessen habe ich die ganzen Bilder wie Szenarien verwendet. Meinen braun gemalten Arbeiten der späten 1980er- und frühen 1990er-Jahre entnahm ich wiedererkennbare Motive und fasste sie als potenzielle Kunst im öffentlichen Raum, indem ich sie in Strassenszenen einbaute. Und da es sich um Leuchtkästen handelte, wurde dabei nichts gemalt. Als Reaktion auf die Polizeibarrikaden, die nach und nach meine New Yorker Nachbarschaft besetzten, habe ich später [2022] unter dem Titel *Civic Center* eine Ausstellung in der Essex Street Gallery organisiert. «Civic Center» ist lediglich ein euphemistischer Ausdruck für Gefängnisse und Gerichtsgebäude. Während der Pandemie verwendete die New Yorker Polizei Stahlbarrikaden, um die *Black Lives Matter*-Demonstrationen abzuschirmen, wodurch die Polizeipräsenz in unserem Viertel ausgesprochen

bedrückend wurde. Als Reaktion darauf habe ich diese Barrikaden an verschiedenen Orten dokumentiert – wo sie in Wände und Gebäudeflanken übergehen. Ich stellte mir diese Oberflächen in Bezug auf ihre haptische Erfahrung und auf Walter Benjamins Vorstellung vom Stadtleben als physischem Schock vor. Was die ungefilterte sinnliche Wahrnehmung betrifft, bezieht sich auch Freuds Vorstellung vom Bewusstsein als Filter auf diesen Zustand. Damit unsere Wahrnehmung – vor allem mit der Informationsüberlastung in unseren Städten – für uns einen kohärenten Sinn ergibt, müssen wir vieles von ihr ausblenden. Um diese Schockerfahrung zu unterstreichen, wandte ich mich im Anschluss an *Civic Center* einem Trompe-l’Œil- bzw. einem Montage-Ansatz zu. Umgekehrt könnte ich mir keine ländliche Umgebung vorstellen, in der solche Aufnahmen funktionieren würden. Diese Arbeiten sind speziell auf städtische Umgebungen angelegt.

MO Das finde ich lustig, dass du das sagst, wenn ich an die räumliche Situation der Ausstellung denke – denn wir haben uns entschieden, die Trompe-l’Œil-Bilder gegenüber den *Southwest Landscape Paintings* zu hängen. Wie findest du diese Konfrontation? Ergibt das für dich einen Sinn?

JM Ja, das ergibt für mich durchaus Sinn. Die beiden Serien verbindet ihr gemeinsames Interesse für unterschiedliche Formen von öffentlichem Raum. Und sie teilen auch die besondere Bedeutung ihrer Betitelung. Bei den *Southwest Landscape Paintings* habe ich die meisten Titel Rezensionen meiner älteren Arbeiten entnommen, das heisst Kritik wird bei diesen Bildern als Material wiederverwendet. Und als Titel dieser neuen Serie habe ich die Kritik der Trompe-l’Œil-Malerei im Allgemeinen genutzt. Diese Kritiken zeugen oft von einem gewissen Sinn fürs Poetische, auch wenn sie der Bildung von Werturteilen dienen. «Southwest Landscapes», die Prämisse der sich ausdehnenden Grenze, das hat viel mit US-amerikanischer Identität und dem Prozess der Selbstidentifikation zu tun. Noch der passivste

Konsument identifiziert sich mit den Pionieren der Landnahme und leitet daraus das Gefühl ab, selbst an einer Art Grenze zu leben. Das ist ein wesentlicher Bestandteil realer wie auch mythischer Vorstellungen vom «amerikanischen Charakter».

MO Wie hast du die Motive dieser Bilder ausgewählt?

JM Ich habe sie mir aus den Bücherstapeln des *Strand Bookshop* am Broadway herausgesucht, das ist immer noch eine der grössten Buchhandlungen der Welt. Da habe ich Bildbände über den Südwesten gefunden und dann meine Malerei an den darin abgebildeten Fotografien orientiert. Das Thema hat auch einen ästhetischen Aspekt. Der Massstab des US-amerikanischen Südwestens war weit grösser als derjenige in europäischer Landschaftsmalerei. Die Erwartungen an das Erhabene, das üblicherweise mit Unermesslichkeit und Überwältigung assoziiert wird, muss neu abgestimmt werden. Aber ist grösser immer auch besser?

MO Die beiden Serien unterscheiden sich voneinander, doch deuten sie beide auch auf vielschichtige Dimensionen von Raum und Räumlichkeit.

JM Das bezieht sich auch auf den Titel der Ausstellung, *The Ruin of Exchange*. Einerseits ist die Ruine die allegorische Ausdrucksform schlechthin. Andererseits ist Austausch immer etwas, das sich in einem Raum entfalten muss. Kapital kann nicht im Vakuum überleben. Und wenn man sich nicht mit dem Raum beschäftigt, stolpert man leicht in idealistische Abstraktionen. Der materielle Austausch findet also im Raum statt. Insgesamt verweisen diese Bilder indirekt auf diesen Sachverhalt, und ich vermute, der Begriff «Ruine» deutet an, dass Tausch oder Tauschwert uns in gewisser Weise täuschen – oder dass sie nur Überbleibsel einer früheren Konstellation sind.

MO Den Titel hast du schon für andere Arbeiten verwendet?

JM Ich habe ihn als Titel für meine erste PowerPoint-Serie zum öffentlichen Raum genutzt. Er ist im Zusammenhang einer Ausstellung entstanden, die Adam Harrison 2016 in Düsseldorf organisiert hat. Damals stellte er noch unter dem Namen Studio

for Propositional Cinema aus. Die Idee für den Titel hatte mein Freund Nicolas Guagnini. Das Poster, das wir hier in der Ausstellung zeigen, hat seinen Ursprung im Skript für diese Arbeit. Es ist fast wie ein Manifest.

- MO Die geänderte Version des Texts «The Ruin of Exchange» beschäftigt sich mit einer Menge Anlässen in der Welt, allerdings auf eher unspezifische Weise, und die Form des Textes ist nicht wirklich eindeutig – für mich liegt sie zwischen einem Manifest und einem Gedicht. Ich neige eher zur Manifestform, die Punkte am Ende der Sätze scheinen mir das anzudeuten.
- JM Ich glaube, da hast du recht. Die *Ruin of Exchange*-PowerPoint-Arbeit habe ich einmal innerhalb eines Gastkünstler-Vortrags gezeigt. Nach dem Vortrag sagte jemand, «Na ja, die Form des Werks ist so offen, dass Sie alles hätten sagen können». Er fand amüsant, dass diese Erklärungssätze trotzdem einen so selbstsicheren Tonfall hatten. Dessen ungeachtet sind Henri Lefebvres «Die Produktion des Raums» [1974] und die Vorstellung, nach der Raum etwas gesellschaftlich Erzeugtes ist – dass er nichts empirisch immer schon Gegebenes ist – wichtige Bezugspunkte für mich. Seine Grundannahmen haben zentrale Bedeutung für die postmoderne Kritik modernistischer Universalität. Stellt man sich den Raum als ein perspektivisches Raster vor, dann nimmt man damit auch an, dass sich jeder Kubus in diesem Raster durch einen anderen austauschen lässt und dass sie gleichwertig sind. Doch Lefebvre vertritt die Auffassung, dass der Raum nie homogen ist, sondern die unterschiedlichen Raumarten in historischer und kultureller Hinsicht spezifisch sind. Das führt einen dann zu der Frage, was sich überhaupt austauschen lässt und was nicht. Wenn der Raum nicht homogen ist, wie wird das in einem Austauschprozess verhandelbar?
- MO Der Titel reist also durch die Zeit und beschreibt dabei die Form einer Beziehung zwischen unterschiedlichen Werken im konzeptuellen Raum.

- JM Ja, denn ich habe den Titel erst für einen Text, für einen Power-Point-Vortrag, für ein Buch und jetzt für eine Ausstellung benutzt. Daran zeigt sich meine Vorliebe für assoziatives Arbeiten. Ich denke selten darüber nach, wie ein einzelnes Werk in den Gesamttablauf passen könnte. Vielmehr bewege ich mich eher ortsgebunden von einer Vorstellung zur nächsten, wobei mich teilweise beeinflusst, was mir gerade Vergnügen bereitet oder was mich intellektuell interessiert. Praktische Aspekte wie Kosten, Produktionsweisen oder Lagermöglichkeiten beeinflussen natürlich auch, was ich in einem bestimmten Augenblick tun kann.
- MO Du arbeitest in ganz unterschiedlichen Medien. Du schreibst, bist Dozent, arbeitest bildnerisch und musikalisch mit anderen Künstler:innen zusammen. Du machst einfach eine Menge. Kannst du erzählen, wie sich das entwickelt hat? Was bedeuten all diese Medien für dich?
- JM Zuerst habe ich an der Rhode Island School of Design [RISD] Malerei studiert, habe mich dann aber bei meinem Abschluss für Videokunst entschieden. Für Malerei habe ich mich entschieden, weil ich dachte, das wäre das offenste Medium – aber es stellte sich heraus, dass genau das Gegenteil der Fall war. Weil ich unzufrieden war, wechselte ich für ein Trimester zu CalArts und schloss mich dem Graduiertenkurs von John Baldessari an. Der Unterricht bestand daraus, dass John jede Woche Videokünstler:innen einlud, um sie über ihre Arbeit sprechen zu lassen. Das fand ich ungeheuer aufregend. Das Videoverfahren war damals noch brandneu. Was mich daran faszinierte, waren die utopischen Bestrebungen, die dieses neue Medium mit sich brachte. Sie kamen mir fast revolutionär vor, auch wenn wir nur niedrig aufgelöste Halb Zoll-Rollenformate benutzen konnten. Ein Problem der Finanzierung bei CalArts brachte mich dazu, zur Rhode Island School zurückzukehren, jedoch nicht in die Malerei-, sondern in die Videoklasse. Das hatte den Vorteil, dass ich nach dieser Flut von prägenden Inspirationen bei CalArts in Providence alle diese neuen Gedanken nach und nach durcharbeiten

konnte. Die Begegnung mit Yvonne Rainers *Film About a Woman Who* [1974] brachte mich auf einen eher filmischen Ansatz, und der veranlasste mich wiederum zum Schreiben von Drehbüchern. Darauf folgte meine Schreibtätigkeit und die Produktion von Künstlerbüchern. Das alles wurde dabei aber von der konzeptualistischen Prämisse gestützt, dass ein Kunstwerk als Idee nicht auf ein bestimmtes Medium begrenzt ist. Das Medium war Mittel zum Zweck, keine Zielsetzung für sich. Ich kehrte als Graduate Student zu CalArts zurück, doch zum Zeitpunkt meines MFA waren in der Videokunst mit dem Aufzeichnen, Schneiden und Bearbeiten von VHS-Kassetten längst höhere Produktionswerte zur gängigen Praxis geworden. Da die neue Ausrüstung und die Zeit am Schnittplatz so teuer waren, hatte ich mich zur Finanzierung meiner Arbeit um Stipendien zu bemühen. Da ich aber über die dazu nötigen Fähigkeiten nicht verfügte, kehrte ich zu den erschwinglicheren Techniken des Malens und Zeichnens zurück. Doch das Schreiben führte mich später erneut zurück. Ich habe drei Künstlerbücher im Selbstverlag veröffentlicht, das eine war eine Sammlung feinsinniger Epiphanien, das zweite ein Drehbuch, das dritte eine Prosalyrik-Novelle. Der Novelle gab ich den Titel *Contamination* [1982], und da mich Raymond Roussels «Impressions d’Afrique» [1910] inspiriert hatten, machte ich mich daran, Illustrationen zu produzieren. Roussel hatte für sein Werk den Illustrator Henri Zo beauftragt, Szenarien darzustellen, die im Buch gar nicht vorkamen – mit Bildern, die als erzählerische Bestandteile eigenen Rechts angelegt waren. Dasselbe machte ich mit meinem Buch. Da die erste englische Übersetzung allerdings ohne Abbildungen veröffentlicht wurde, lernte ich Zos Illustrationen erst viel später kennen. Ironischerweise brachte mich eine Zeichnungsserie, die ich erst nach meiner Veröffentlichung zum ersten Mal sah, mit der speziellen Sensibilität der «Pictures»-Generation in Berührung. Der Begriff «Pictures» entstammt Douglas Crimps gleichnamiger Ausstellung im New Yorker Artists Space. Er beschreibt eine Generation von

Künstler:innen, die sich vor allem im Bereich der Massenmedien über Verfahren wie Zitate und Reinszenierung mit dem Prozess der Repräsentation beschäftigt haben. Und zufällig war *Pictures* [1977] für mich auch die erste Ausstellung, die ich in New York besucht habe. Mir gefiel das, obwohl ich da noch über keinerlei Kontext verfügte.

MO Waren deine Zusammenarbeiten mit Künstler:innen damals schon von den Einflüssen und künstlerischen Szenen geprägt, mit denen du zu tun hattest? Oder begann das erst später?

JM Das kam später. Meine erste Zusammenarbeit war eine Anthologie namens *Cave Canem* [1982], die ich mit Dan Walworth, einem Freund von der Rhode Island School, herausgegeben habe. «Cave canem» ist Lateinisch und bedeutet «Vorsicht vor dem Hund». Wir luden Künstler:innen und Autor:innen ein, denen eine literarische Ausdrucksform, ein textueller Ansatz wichtig war, also eine Form, die Clement Greenbergs Definition der Moderne bewusst ausschliessen wollte. Wir haben etwa ein Dutzend Künstler:innen eingeladen, darunter Kim Gordon, Jenny Holzer, Bill Komoski, Ericka Beckman und James Casebere. Eine Ausstellung mit Buchpräsentation fand dann in der Mudd Club Gallery statt, die damals von Keith Haring kuratiert wurde. Es gab Besprechungen sowohl in den *Soho Weekly News* wie in der *Village Voice*. Danach habe ich erst einmal eine ganze Weile keine Kollaborationen mehr organisiert, doch dann zuerst 1998 mit Richard Hoeck und zwei Jahre später mit Takuji Kogo. Beide Zusammenarbeiten dauern bis heute an. Richard und ich haben vor allem bildhauerisch und mit Video gearbeitet. Mit Takuji habe ich eine virtuelle Band namens *Robot* gegründet, bei der wir zuerst Lieder produzierten, bei denen wir Texte aus Kontaktanzeigen als Texte verwendeten. Alles, auch der Gesang, war elektronisch. Später wechselten wir dann zu künstlerischen Leitsätzen, theoretischen Texten und vermischten Nachrichten als Textquellen. Die neueste Arbeit in unserer Ausstellung ist einer dieser Songs [*Maybe Next Time*, 2024].

- MO Wie kam es zu deiner Zusammenarbeit mit Metro Pictures?
- JM In den frühen 1980er-Jahren beherrschten die sogenannten «alternative spaces» die New Yorker Downtown-Kunstszene. Einer dieser Räume war das Drawing Center. Da habe ich mich um eine Ausstellung bemüht. Damals arbeiteten dort drei Leute, die die Bewerber:innen begutachteten. Glücklicherweise traf ich auf Tom Lawson. Tom warf nur einen kurzen Blick auf meine Arbeiten und sagte, «Na ja, ich kann Ihnen jetzt schon sagen, dass meine Kollegen ihre Arbeiten wohl nicht mögen werden – sie werden ihnen zu unklar sein – aber wenn Sie wollen, können sie gerne mit meinen Kunsthändlerinnen sprechen.» Und das waren Helene [Weiner] und Janelle [Reiring] bei der Galerie Metro Pictures. Tom sollte später Dekan an der Kunsthochschule von CalArts werden.
- MO Das klingt perfekt. Ein glücklicher Zufall. Du warst auch mit Dan Graham befreundet. Und es gibt ein Werk, genauer gesagt ein Multiple von ihm in der Ausstellung. Er hat diese besonders geformte Postkarte produziert, für die du einen Text verfasst hast, der auf die Rückseite gedruckt steht. Du hast mir erzählt, Dan habe bei einem Besuch in London eine ähnlich geformte Postkarte mit einem Porträt von Lady Diana gefunden, und dass er dann eine Karte mit seinem eigenen Porträt darauf haben wollte. Seine Arbeit in die Ausstellung aufzunehmen war eine kurzentschlossene Entscheidung nach einem unserer Gespräche über Dan.
- JM Die Postkarte hat Veronica Gonzalez produziert. In meinem Text auf der Rückseite geht es um den städtischen Raum, aber er beschäftigt sich auch spekulativ mit dem Bild eines körperlosen Kopfes, der wie ein Ballon herumschwebt. Als ich das schrieb, begannen gerade die Telefonzellen aus dem Stadtbild zu verschwinden – also schrieb ich auch etwas über den Siegeszug der Mobiltelefone. Ich fixierte mich auf eine übrig gebliebene Telefonzelle, auf der Werbung für die damals brandneue Fernseh-Sitcom *Cougar Town* [2009–2015] zu sehen war. Hauptdarstellerin war Courteney Cox, die wegen ihrer Rolle in der Sitcom

*Friends* [1994–2004] berühmt war. Der Titel der Serie griff scherzhaft den umgangssprachlichen Begriff «cougar» [engl. für Puma] für ältere Frauen auf, die «auf der Jagd» nach jüngeren Männern sind. Hier dienen das Veraltete und das Altern als überzogener sprachlicher Ausdruck sozialen Wandels, ob der nun gewollt ist oder nicht. Ungefähr zur selben Zeit begann Dan den Begriff «conceptual» abzulegen, da er ihm zu akademisch erschien. Der schwebende Kopf sollte dem Rechnung tragen.

MO Diese Arbeit fällt ein bisschen aus dem Rahmen der Ausstellung, aber ich wollte sie unbedingt dabei haben. Ich bin sicher, dass sie schon irgendwie hineinpassen wird – es ist aber auch nicht so wichtig, ob sie passt oder nicht. Wir wollten *ihn* dabei haben. Hauptsache ist, dass der Raum gut aussieht und das Timing der Kombination von Arbeiten sich richtig anfühlt. Zur Auswahl und zum Aufbau einer Ausstellung gehört auch, dass sie in ihren Mitteln ökonomisch bleibt, dass sie eine Art Glaubwürdigkeit herstellt und sich an eine machbare Einbeziehung dessen hält, was wahrscheinlich beschaffbar ist. Sonst sollte man sich wahrscheinlich lieber an die Produktion neuer Arbeiten halten. Die Arbeiten sollten einander stärken. In genau diesem Sinn kann eine Ausstellung auch gut aussehen.

JM Das finde ich auch. Es ist wichtig, dass etwas in einem gegebenen Raum gut aussieht, aber auch die Menge an Informationen für die Besucher:innen muss handhabbar bleiben.

MO Jetzt haben wir nicht über alle Arbeiten gesprochen, was im Rahmen eines einzigen Gesprächs auch kaum möglich wäre. Aber eine Arbeit will ich noch erwähnen, *Figure/Ground* [2024]: Umrissfiguren mit einer rostbraunen Oberfläche, auf der kleine Plastiktiere in einer Art Impasto-Landschaft platziert wurden, und die in einem Kreis auf dem Boden liegen. Das erinnert mich an eine rituelle Bestattungsszene. Oder gehe ich da zu weit?

JM Das will ich nicht ausschliessen. Ich dachte dabei an den Zerfall des Körpers, an seine organischen Bestandteile, an den Kreislauf des Lebens. Ich denke, damit ist auch Sterblichkeit angesprochen.

*Figure/Ground* verdankt sich teilweise einem Zufall. Ich hatte von einer Serie mit Fussgänger-Bildern noch einige eigens zugeschnittene Bildtafeln übrig, an denen weiterzuarbeiten zu kostspielig geworden wäre. Die Tafeln waren Umrisse von Leuten, die ich an Strassenecken fotografiert hatte. Nachdem ich sie erst für ein paar Jahre beiseitegelegt hatte, versuchte ich sie dann anders einzusetzen. Ich suchte mir fünf von ihnen aus, die ungefähr die gleiche Grösse und Form hatten. Mit Styropor und Gipsband baute ich eine bewegliche Landschaft. Dann klebte ich ein paar Plastikdinosaurier dazu, die ich in einem Billigladen gefunden hatte, und fügte dann später noch einige Zootiere dazu, obwohl das natürlich Tiere aus dem «falschen» Erdzeitalter waren. Schliesslich malte ich alles braun an und mischte Spuren von Rot, Gelb und Blau hinein. In gewisser Weise kehrt mit *Figure/Ground* ein Motiv wieder, das ich schon in früheren Arbeiten wie *All That You Can Be* [2003] erprobt habe. Diese Arbeit zeigte die Verschmelzung einer Figur mit einer Landschaft. Es hatte etwas von «Gullivers Reisen». Die Figur habe ich mit Gipsband hergestellt und auf einer amöbenförmigen Platte befestigt. Dann habe ich Bäume und Felsen auf die Figur draufgeklebt und so das Landschaftliche angedeutet. Als ich *Figure/Ground* fertiggestellt hatte, musste ich an Ana Mendieta's Erd-Umrisslinien [*Siluetas*-Serie] der späten 1970er- und frühen 1980er-Jahre denken. Später, Ende Dezember, starb dann meine Mutter. In ihrem Testament hat sie eine natürliche Beisetzung verfügt. Sie wollte an einem Ort namens Wilderness Center in einem Sarg aus Korbgeflecht und in einem Grab ohne Grabstein beerdigt werden. Alles sollte biologisch abbaubar sein. Also keine Kleidung mit Kunststoffbeimischung, kein Plastik. Das bedeutete eine wirkliche Rückkehr zur Erde. Ich fand das eine wichtige Entscheidung. Meine Mutter verliess uns kurz *nachdem* ich *Figure/Ground* fertiggestellt hatte, aber im Rückblick stellte sich die Assoziation unweigerlich ein.

ON THE OCCASION OF  
JOHN MILLER  
THE RUIN OF EXCHANGE  
JULY 14 – NOVEMBER 24, 2024  
KUNSTHAUS GLARUS

Interview with John Miller  
by Melanie Ohnemus

MO Your show *The Ruin of Exchange* will feature several newer works from 2020–24. Alongside these, we selected a few older works to accompany them, such as *Camouflage on a Mannequin (male mannequin)* [2008], a collaboration with Richard Hoeck, or some of your *Southwest Landscape Paintings* [1994–96]. I would like to begin by discussing your newest series of prints on canvas, sections of which are painted. We will show a selection of eight out of sixteen works. Does the series have a title yet?

JM Well, I refer to them loosely as trompe l’oeil paintings [ongoing since 2020]. I don’t feel impelled to give them a series name like I do, for example, my *The Middle of the Day* photographs [ongoing since 1994]. I just title the paintings one by one and leave it at that.

MO Where were the photos taken? Some definitely look like Berlin.

JM Yes, I took most of the source images in Berlin. Some I also took in New York and Seoul, South Korea. I shot the one you want to use for the invitation card, *Domestic Bric-à-Brac* [2023], in New York’s Chinatown. I used a middle-format camera and designated a separate hard drive for all the files. With the photos together in one place, I scroll through different images and spontaneously decide what to put together for a painting.

The titling strategy is important to me: I took phrases from various texts written about trompe l'oeil works. I started this series in the wake of a show about the relationship between Cubism and trompe l'oeil at the Metropolitan Museum of Art. This exhibition upset some critics because it equated Cubism with a genre considered more of a novelty art, something debased. Regardless, trompe l'oeil significantly informs Cubist montage. Notably, in the postwar period, American artists, Minimalists especially, tended to disparage Cubism. Seeking to make a decisive break from European art, they argued that cubist composition concerned arranging parts within a frame, i.e., a conservative approach. But their critique missed Cubism's most radical aspect: montage.

MO Why would you emphasize that?

JM Because montage relates to allegory. In terms of the broad scope of culture, montage is a more influential practice and, in a certain way, more inclusive. American minimalists both rejected and extended Clement Greenberg's interpretation of Cubism as a drive for flatness, which I think had some credence, but not to the exclusion of montage.

MO Hmm, when you look at Cubism, how could they say it's flat? I mean, it's not true.

JM There are flat elements, funnily enough often those that were collaged—like newspaper fragments or chair caning. But that doesn't mean that entire Cubist paintings are flat. Rather, these literal elements create a tension between flatness and depth.

MO So you're saying that montage and its potential for allegory produces a broader space and possibly brings together different topics from cultural and historical fields? Do you intend this latter aspect as well?

JM Yes. One metaphor could be a synaptic jump. When there's a gap between the two things you bring together, you have to make that leap in your head to correlate and to adjust disparate elements.

MO This gives me the opportunity to return to the work itself.

Because there you're also bringing together two different things like photographic prints and painting. The paintings themselves also recall a bit of Minimal Art's spirit ... but then there's this impasto structure on the surfaces of these strictly geometric forms. And there's also this reference to your own work with the brown. But blue, yellow, and red traces are also integrated with the brown. Could you perhaps talk about the space of the painting itself, also how you decided to montage it with the photos and what the idea behind that is?

JM I begin by shooting high resolution photos of flat, but textured, surfaces such as a brick wall or posters peeling off a signboard. I shoot dead-on, not at an angle. So these textures create a shallow depth on surfaces aligned in parallel to the picture plane. In Photoshop, I add brown squares to map out the parts where I'll be painting. Then, I create drop shadows for these forms, also in Photoshop, so that the squares look like they're floating just above the background. It's a trick, deliberately done. In the late '70s, a short-lived painting movement emerged in New York called Abstract Illusionism which featured brushstrokes with drop shadows. I like the innocence of that. Then, I mask the squares off with tape, build up a texture with modeling paste, and paint the whole area with burnt sienna, as a base color. After that, I coat everything with matte medium. Before it dries, I squirt the paint out of a bottle, mixing jets of yellow ochre and red and blue right on the surface. And I just swirl it around a bit—often not even doing very much brushwork. Mixed together, those colors create other shades of brown. And sometimes streaks of the original, unmixed colors show through with other purplish or greenish tones. That's basically it. Because I mask out the rest of the painting with tape and paper, while I'm painting, I can't see everything. I'm just working within little, masked-off sections—visually dissociated from the rest of the image. Only after I'm done and pull off the masks and tape, can I see what the whole thing looks like. I almost never go back to make adjustments. That's my process.

MO So, the squares and rectangles were laid out with an awareness of the printed image. But then what goes on inside the squares was its own thing?

JM Yes, and for me, it's better that way. It makes it more of a break. I don't want to harmonize the brown squares—or whatever the shapes may be—with the rest. I just wanted to give them a quasi-autonomy.

MO Can you talk more about the idea behind this?

JM I didn't start from a single clear idea. It built up gradually. I first combined brown forms with photographs in a batch of lightboxes in 2017. I was thinking a lot about Claes Oldenburg's *Proposed Monuments* [1965–69], which I really love. Part of what I like about them is that for the most part, they were never built. There's something about the imagined works versus traditionally executed pieces. Later on, Oldenburg did build public sculptures, but I prefer the proposals. And the same goes for some of Robert Rauschenberg's proposals—one was his *Study for Floating Island to Travel around Manhattan Island* [1970]. When the Whitney Museum did a Rauschenberg retrospective in 2005, the Public Art Fund finally realized that work. But, compared to his drawing, I found it disappointing. With this dynamic in mind, I started doing the round shapes and letter forms on printed backgrounds for a series of lightboxes. With these I wasn't montaging the images yet. Instead, I was using whole images as the scenarios. I took certain recognizable motifs from my brown-painted works of the late '80s, early '90s, and portrayed these as potential public works by inserting them into street scenes. And, because they were lightboxes, nothing was painted.

Later, I did a show at Essex Street Gallery called *Civic Center* [2022] in response to the police barriers that were overtaking my neighborhood. "Civic Center" is a euphemism for jails and courts. During the pandemic, the NYPD used steel barriers to cordon off Black Lives Matter demonstrations, which made the police presence in our neighborhood feel pointedly oppressive.

In response, I documented these barriers in different places—often aligned with walls and the sides of buildings. I was thinking about these surfaces vis-à-vis haptic experience and Walter Benjamin’s idea of the experience of living in a city as one of physical shock. In terms of raw sensory input, Freud’s notion of the consciousness functioning as a filter relates to this condition. To make coherent sense of our perceptions, especially in terms of the overload of information that cities produce, we need to block much of it out. After *Civic Center*, I turned to a trompe l’oeil/montage approach to underscore this experience of shock. Conversely, I couldn’t imagine shooting something like this in a rural community and having it work the same way. These works are keyed to cityscapes.

MO That’s funny you would say that because when I think of how the exhibition works spatially, we decided to hang the trompe l’oeil paintings opposite the *Southwest Landscape Paintings*. What do you think about the fact that they’re facing each other? Does it make any sense to you?

JM Yes, it does make sense to me. One thing that links the two series is their concern for different forms of public space. Another thing the two share is their titling strategy. For the *Southwest Landscape Paintings*, I took most of the titles from reviews of my earlier work, i.e., re-cycling criticism as a material in those paintings. And to title this new series I used criticism of the trompe l’oeil genre in general. Often these critiques evince a sense of poetry, even when they promote value judgments.

Choosing Southwest landscapes as subject matter, the premise of the expanding frontier, concerns American identity and the process of self-identification. Even the most passive consumer in many ways identifies with pioneers and feels that they too are living on some kind of frontier. That’s central to both real and mythic notions of American character.

MO How did you choose the motifs for these paintings?

JM I sought them out in the used bins of The Strand Bookshop, which

is still one of the world's biggest bookstores. I found picture books of the Southwest and based my paintings on photos featured in those. This subject matter has an aesthetic aspect as well. The scale of the American Southwest was much larger than that generally depicted in European landscape paintings. This recalibrated expectations of the sublime, which is classically linked to immensity and the ability to overwhelm. Yet is bigger really better?

MO The series are different but they both suggest multilayered aspects about space and spatiality.

JM These issues connect to the exhibition's title, *The Ruin of Exchange*. On the one hand, the ruin is the ultimate allegorical trope. On the other, exchange is something that necessarily unfolds in space. Capital can't exist in a vacuum. And if you don't take space into account, you lapse into idealist abstractions. So, material exchange happens spatially. Together, these paintings obliquely point to that, and I suppose the term "ruin" suggests that exchange or exchange value fails us in some ways—or is a kind of holdover from some prior constellation.

MO You've used that title before in other works, right?

JM I used it as the title for the first in a series of PowerPoint-works about public space. I made it for a show that Adam Harrison put together in Düsseldorf [2016]. At the time, he was showing under the name Studio for Propositional Cinema. My friend Nick Guagnini came up with the title. The poster we have in our show is based on the script for that work. It's almost a manifesto.

MO The modified version of the "The Ruin of Exchange" text touches on a lot of worldly concerns, but in a very unspecific way, and its particular form is somewhat ambiguous—I read it as being somewhere between a manifesto and a poem. Leaning more towards a manifesto since there's a period after each sentence.

JM I think you're right about that. Once I included *The Ruin of Exchange* PowerPoint in a visiting artist lecture. At the end of my talk, someone said, "Well, the form of the work is so open, you

could have said anything.” He was amused because, despite that, these declarations had such an assured tone. That said, Henri Lefebvre’s *The Production of Space* [1974] and the idea that space is a socially produced thing—that it’s not an empirical given—serves as an important reference for me. His premise is central to the postmodern critique of modernist universality. When one thinks of space as a perspectival grid, one assumes that every cube in the grid can be exchanged for another, that they are of equal value. Lefebvre, however, argues that space is never homogenous and, instead, different kinds of space are historically and culturally specific. That links up to the question of what can be exchanged and what cannot. If space is not homogenous, how does an exchange process negotiate that?

MO So the title travels in time and describes a form of relationship between different works in conceptual space.

JM Yes, because I used the title for a text, a PowerPoint, a book, and now, a poster. This reflects my preference to work associatively. I rarely think about how a single work fits into an overall trajectory. Rather, I move more locally from one idea to the next, guided in part by what gives me pleasure or what interests me intellectually. Practical concerns like costs, fabrication, and storage of course also shape what I’m capable of doing at any given time.

MO You also work with many different mediums. You write, you teach, and you work in collaborations with artists in art and in music. You do a lot of things. Would you like to talk about your experiences and what all these different mediums mean to you?

JM I started out as a painter at the Rhode Island School of Design [RISD] but ended up majoring in video. I chose painting because I thought that would be the most open medium, but it proved to be the exact opposite. Dissatisfied, I transferred to CalArts for a trimester and joined John Baldessari’s graduate seminar. The class consisted of John inviting video artists to come every week and talk about their work. I found it incredibly exciting. Video was

brand new and one thing that moved me was the utopian aspirations ascribed to this new medium. They seemed almost revolutionary, despite the very low-res half-inch open reel format everyone used.

A snag with my CalArts financial aid prompted me to return to RISD where I went into the video department rather than painting. One upside to this, having been overstimulated at CalArts, was that I now had time to quietly work through these ideas in Providence. Seeing Yvonne Rainer's *Film About a Woman Who* [1974], later inspired me to shift to a more cinematic approach, which in turn led to scripting. That then led to writing and making artist's books. Even so, a conceptualist mandate, that an artwork as idea is not tied to any particular medium, underscored all this. The medium was a means to an end, not an end in itself.

I returned to CalArts as a grad student, and by the time I finished my MFA, higher production values, i.e., recording and editing on VHS cassettes, had come to be the norm for video art. Since the new equipment and studio time was so expensive, this meant getting grants to fund your work. I didn't have those skills, so I went back to the more affordable modes of drawing and painting. But I transitioned back through writing. I self-published three artist books, one, a collection of subtle epiphanies; the second a script; and the third, a kind of prose poem novella. I titled the novella *Contamination* [1982], and, inspired by Raymond Roussel's *Impressions of Africa* [orig. *Impressions d'Afrique*, 1910], I decided to illustrate it. Roussel had hired an artist, Henri Zo, to depict the scenarios that didn't occur in the book—images that functioned as autonomous narrative elements. I did the same in mine. However, because the first English translation appeared without pictures, I never saw Zo's work until much later. Ironically, a set of drawings that I never saw until after the fact led me into the Pictures sensibility. The label "Pictures" comes from Douglas Crimp's eponymous exhibition at Artists Space. It describes a generation of artists who examined the process of

representation, especially as it occurs in mass media, through quotation and re-staging. Coincidentally, *Pictures* [1977] was the first opening I ever attended in New York. I liked what I saw, even though I didn't yet have a context for it.

MO Did your collaborations with artists grow out of the things you were influenced by or the art scenes you were involved with at this time? Or did they start later?

JM They started later. My first collaboration was an anthology titled *Cave Canem* [1982], which I published with Dan Walworth, a friend of mine from RISD. "Cave canem" is Latin for "beware of the dog." We included artists and writers who focused on a literary sensibility, or a textual approach, namely a mode explicitly excluded by Greenbergian modernism. We invited about a dozen different artists, including Kim Gordon, Jenny Holzer, Bill Komoski, Ericka Beckman, and James Casebere. We had an exhibition/book launch for that book at the Mudd Club Gallery, which at the time was curated by Keith Haring. Both the *Soho Weekly News* and *The Village Voice* reviewed the show. After that, I didn't do any collaborations until much later, first with Richard Hoeck in 1998, then with Takuji Kogo two years later. Both are ongoing. Richard and I have mostly made sculpture and videos together. With Takuji I formed a virtual band called *Robot* that initially produced songs that used texts from personal ads as lyrics. We did everything electronically, including the singing. Later we started using artist's statements, theoretical texts, and news reports as material for lyrics. The most recent work in our show is one of these songs [*Maybe Next Time*, 2024].

MO How did you start working with Metro Pictures?

JM In the early 1980s, so-called alternative spaces dominated New York's downtown art scene. One was the Drawing Center. So, I applied to have a show there. They had a staff of three who reviewed applicants. Luckily, I got to meet with Tom Lawson. Tom took one look at my work and said, "Well, I can tell you right now, my colleagues won't like your work—it's too sketchy—

but, when you're ready, you can speak to my dealers." These were Helene [Weiner] and Janelle [Reiring] at Metro Pictures. Tom later went on to become the Dean of the Art School at CalArts.

MO That sounds perfect, such a lucky coincidence. You were also friends with Dan Graham. And we're also showing a work of his, a multiple, in the exhibition. He created this shaped postcard you wrote a text for, which is printed on the backside. You told me that Dan saw a similar shaped postcard with a portrait of Lady Diana when he visited London, and that he also wanted to have one with his own portrait on it. We included this work in the show on a spur-of-the-moment decision when talking about Dan.

JM Veronica Gonzalez produced the postcard. My text on the back talks about city space, but it also speculates on the image of a disembodied head floating through the air like a balloon. Also, when I wrote this, telephone booths were starting to disappear—so I talked about cell phones taking over. I fixated on one leftover phone booth that featured an ad for a then new TV show called *Cougar Town* [2009–15]. The lead actor was Courteney Cox, known for her work in the sitcom *Friends* [1994–2004]. The show's title punned on the slang term "cougar," which means an older woman who "preys upon" younger men. Here, obsolescence and aging serve as an outré metaphor for social change, whether it's wanted or not. And, about this time, Dan disavowed the term "conceptual" as too academic. I meant the floating head to register that.

MO This work breaks out of the framework of the show a bit, but I really wanted to include it, and I know it will fit in some way—anyhow it doesn't matter if it does or doesn't. We wanted to have him there. The main thing is that the space looks good and that the timing of the combination feels right. Also, part of selecting works for and making an exhibition is that things stay within budget but also achieve a kind of balance between credibility and feasibility with regard to what works you can get on loan.

Otherwise, you should just produce a new work. The works should positively reinforce and play off one another. In this way an exhibition can also be good if it looks good.

JM I agree. And I think looking good in a given space is important, but also keeping the amount of information that you present to a viewer manageable.

MO We haven't discussed all of the works so far, which is also a bit impossible to do in a single conversation. One work though I'd like to talk about now is *Figure/Ground* [2024]. Arranged in a circular configuration on the floor are rust-brown, figure-like forms on which little plastic animals are placed within a kind of impasto-landscape. It reminds me of a ritualistic burial scene. Or am I reading too much into this?

JM I wouldn't rule that out. I was thinking about the breakdown of the body, its organic composition, and the cycle of life. That, I guess, conveys mortality. *Figure/Ground* came about partly by chance. I had leftover shaped panels from a series of pedestrian paintings, which had become too expensive to continue making. The panels were silhouettes of people I photographed on street corners. Having stored these panels for several years, I decided to try using them differently. I chose five that were about the same size and shape. I built up a rolling landscape using Styrofoam and plaster tape. Then I glued down some plastic dinosaurs I found in a discount store, then later mixed in a couple of zoo animals, even though these were animals from the "wrong" era. And finally painted everything brown, mixing in streaks of red, yellow, and blue. In a way, *Figure/Ground* revived a motif I had explored in older works such as *All That You Can Be* [2003]. This work merged a figure with a landscape. It had a *Gulliver's Travels*-quality. I cast the figure using plaster tape and mounted it on an amoeba-shaped panel. Then I glued trees and rocks on top of the figure, suggesting a landscape. After finishing *Figure/Ground*, I couldn't help but think of Ana Mendieta's earth silhouettes [*Siluetas* series] of the late '70s and early '80s. Then,

my mother died later at the end of December. Her will stipulated a natural burial. She chose to be buried in a wicker casket in a place called the Wilderness Center with no grave marker. Everything had to be biodegradable. So, no polyester clothing, no plastics. That meant really returning to earth. I thought this was a significant choice. My mother's passing occurred shortly after I made *Figure/Ground*, but, retroactively, the association inevitably crept in.

**IMPRESSUM / COLOPHON**  
**ANLÄSSLICH VON / ON THE OCCASION OF**  
**JOHN MILLER**  
**THE RUIN OF EXCHANGE**  
**14 . 7 . – 24 . 11 . 2024 / JULY 14 – NOVEMBER 24, 2024**  
**KUNSTHAUS GLARUS**

Das Interview fand am 3.5.2024 zwischen John Miller und Melanie Ohnemus via Zoom statt. / The interview between John Miller and Melanie Ohnemus was held via Zoom on May 3, 2024.

**HERAUSGEBER / PUBLISHER: KUNSTHAUS GLARUS**  
EDITOR UND KONZEPT / EDITOR AND CONCEPT: MELANIE OHNEMUS  
TEXT / TEXT: JOHN MILLER, MELANIE OHNEMUS  
GESTALTUNG / DESIGN: ANNA LENA VON HELLDORFF  
ÜBERSETZUNG / TRANSLATION: CLEMENS KRÜMMEL  
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 DES KÜNSTLERS AN / THE ARTIST WOULD LIKE TO THANK:**  
Aura Rosenberg, Richard Hoeck, Takuji Kogo, Lionel Bovier, MAMCO, Wilhelm & Gaby Schürmann, Maria Eichhorn, Daniel Herleth, Bärbel Trautwein, Patrick Armstrong, Johann Widauer, Clemens Krümmel, Maxwell Graham, Jay Chung, Simeon Brugger, Judith Widauer, Michael Ringier, Jens Bartenwerfer, Melanie Ohnemus und / and Kunsthaus Glarus Mitarbeiter:innen / staff.

**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, Gemeinden Glarus, Garbef Stiftung, Glarner Agenda, Kamm Bartel Stiftung, Glarner Gemeinnützige.

