

Pierre Leguillon
Jenelle Porter
Marge Monko
R. H. Lossin
Pacifico Silano
Marcus Civin
Michele Abeles
Sabeth Buchmann
Lucie Stahl
Stanton Taylor



In Loretta Fahrenholz' Film *A Decade That Exploded* (2021) spielen die beiden New Yorker Künstlerinnen Michele Abeles und Emily Sundblad zwei Freundinnen namens Sally und Harry – Namen, die auf Rob Reiners berühmte, 1989 in New York gedrehte Liebeskomödie referieren. Aus Bildern und Szenen montiert, welche Abeles und Sundblad mit ihren Mobiltelefonen aufgenommen haben, berichten sie einander, was sie so machen, denken und fühlen. Ihre Marotte: Sie tun so als telefonierten sie, indem sie sich – mit oder ohne Unterwäsche – wechselnde High Heels an die Ohren halten und erotische Lust aus YouTube-haften, an Dating Sites erinnernden Selfie-Performances als Softpornomodel-Imitationen beziehen. Dies legt eine Assoziation zu jener berühmten Szene nahe, in der die von Meg Ryan verkörperte Original-Sally in Katz's Delicatessen ihrem Freund Harry einen täuschend echten Orgasmus vorspielt und eine ältere Dame am Nachbartisch beim Kellner »I'll have what she's having« bestellt. Entsprechend spiegelt sich in der von der New Yorker Kunstberaterin und -sammlerin Thea Westreich Wagner gemimten älteren Solidargenossin eine für Abeles alias Sally und Sundblad alias Harry entscheidende Stimme für das, was Künstler*innen heute »haben«. In Anlehnung an Reiners' Zeitsprungdramaturgie verknüpft *A Decade That Exploded* die Jahre 2012 und 2020 und bettet die Veränderungen, die Sally und Harry in dieser Zeit erleben, in die von Obama bis Trump reichende Dekade ein: Die ausgelassene Aufbruchstimmung der Mittdreißigerinnen weicht acht Jahre später Gefühlen der Ernüchterung und latenten Paranoia, in die sich melancholische Reflexionen über das eigene Älterwerden mischen.

Wenn ich meinen Beitrag zu Abeles' fotografischem Werk mit Fahrenholz' Essayfilm einleite, dann, weil die Künstlerin hierin jene mit »female perversions« gespickte Rolle einer Gegenwartsporträtistin einnimmt, die auch aus ihren Fotografien spricht. Damit ist ihr Blick auf die Genres, Styles und Looks gemeint, mit welchen Menschen sich selbst und ihre Umgebung entwerfen, durch welche sie ihrerseits codiert und gedeutet werden. Dieses Prinzip der Reziprozität fällt vor allem in Abeles' analog zur dreidimensionalen Darstellungsstruktur von Virtual Reality konstruierten Bildmodellen auf, die zwischen Nah- und Fernsicht wechselnde Perspektiven auf die (im-)materielle Beschaffenheit zeitgenössischer Affektökonomien erlauben. Ein hierfür exemplarisches Werk ist das Triptychon *Coaches* (2013), in dem eine der Kamera zugewandte Katze auf einem Teppich liegt, der von einem auf einer Rasenfläche platzierten Holzrahmen eingefasst ist. Der Eindruck eines dreidimensionalen Ambiente wird durch eine im Vordergrund stehende, entfernt an Interieurs erinnernde Vase verstärkt. Gerahmt von weiteren Formelementen, wie einer Metallkette, einem Backsteinmuster und bedruckten Papierschnipseln, basiert der Bildraum auf buchstäblicher Schichtung und Verkettung von Motiven und Materialien, Vorder- und Hintergründen. Anstelle des ursprünglichen Hauptmotivs rücken im dritten Teil die Ränder ins Zentrum der Betrachtung, die nun ihrerseits von einem Palmenblattmotiv unterlegt und gerahmt sind. Materialität und Fiktion durchdringen sich auf parergonale Weise und lassen die Motive als intrapiktoriale Vehikel eines zwischen analoger und digitaler Fotografie changierenden Bildraums erscheinen: Vehikel, die aus recycelten und in zahlreichen anderen Werken wiederverwendeten Imagefragmenten bestehen, welche – Warenre-

Translated by Andrea Scrima

In Loretta Fahrenholz's film *A Decade That Exploded* (2021), New York artists Michele Abeles and Emily Sundblad play two friends named Sally and Harry in a reference to Rob Reiner's famous romantic comedy shot in New York in 1989. Compiled from photos and film footage that Abeles and Sundblad recorded with their mobile phones, they're telling each other what they're doing, thinking, and feeling. The quirky thing is that they're pretending to be talking on the phone by holding various high-heeled shoes to their ears – wearing and sometimes not wearing underwear and getting off erotically on their YouTube-style, dating-site-like selfie performances mimicking soft porn models. Which brings to mind that famous scene in Katz's Delicatessen where the original Sally, played by Meg Ryan, feigns a convincing orgasm for her friend Harry, upon which an elderly lady at the next table, when asked for her order, tells the waiter "I'll have what she's having." Likewise, for Abeles alias Sally and Sundblad alias Harry, the older like-minded companion played by the New York art consultant and collector Thea Westreich Wagner represents the defining voice of someone who fought for what artists "have" today. Modelled off Reiner's jump-cut dramaturgy, *A Decade That Exploded* links the years 2012 and 2020 and transplants the changes that Sally and Harry experience during their time into the decade that begins with Obama and ends in Trump: eight years later, two thirty-somethings' exuberant spirit of optimism gives way to a sense of disillusionment and idle paranoia, mixed with melancholy musings over their own growing older.

I've begun my piece on Abeles's photographic work with Fahrenholz's filmic essay because the artist plays a role that also speaks through her photographs: that of a contemporary portraitist rife with "female perversions." What I mean by that is her view of the genres, styles, and looks people use to stage themselves and their surroundings, through which they in turn are coded and interpreted. This principle of reciprocity is particularly evident in Abeles's pictorial models, constructed as analogies to virtual reality's three-dimensional representational structure, that alternate between close-up and long-shot views and allow for alternating perspectives on the (im)material nature of contemporary affective economies. One work that's an excellent example of this is the triptych *Coaches* (2013), in which a cat lies facing the camera on a carpet bordered by a wooden frame sitting on a lawn. The three-dimensional impression is reinforced by a vase in the foreground that's vaguely reminiscent of interior genre paintings. Framed by other formal elements such as a metal chain, brick patterning, and snippets of printed paper, the pictorial space rests on the literal layering and linking of motifs and materials, foreground and background. In the third part, in place of the original main motif, the edges move into the center of attention, for their part underlaid and framed by a palm leaf motif. Materiality and fiction merge into one another in parergonal manner and allow the motifs to appear as intrapictorial vehicles in a visual space that oscillates between analogue and digital photography: vehicles made up of image fragments that have been recycled and reused in numerous other works and are reminiscent of props and product advertisements, popping up and disappearing again before our eyes like remaindered goods, as if one visual level were scrolling through to the next. Accordingly, in the catalogue essay accompanying the 2019 exhibition *Objects Recognized in Flashes*¹ he curated at mumok in Vienna, cu-



posten vor unseren Augen auf und abtauchen, so als scrollte sich eine Bildebene zur nächsten. Entsprechend hebt der Kurator Matthias Michalka im begleitenden Katalogessay zu der von ihm 2019 im Wiener mumok kuratierten Ausstellung *Objects Recognized in Flashes* die materielle Integration technischer Displays durch das Hinterlassen von »Tropfen und Spritzern« auf den Glasflächen der Tablets hervor, auf die Abeles ihre Bilder hochlädt und sie wieder abfotografiert² – ein Moment, das an die auf die Produktfotografie des Bauhauses gemünzte These der US-amerikanischen Kunsthistorikerin T'ai Smith denken lässt, derzufolge das fotografische Medium ursächlichen Anteil an der Erfindung der Materialität der beworbenen Waren hatte.³

Die in nahezu allen Werken von Abeles mitschwingende Rhetorik der Produktfotografie wird durch die wechselseitigen Resonanzen zwischen optischem und haptischem Raum ausgetestet. Verfahren der Schichtung und Spiegelung, Dopplung und Multiplikation, Verschiebung und Dezentrierung lassen den Blick, wie etwa an *TBD Number One* und *TBD Number Two* (beide 2019) ersichtlich, in die zwischen affektiver Optik und stofflicher Haptik oszillierenden Oberflächen förmlich hineinzoomen. Die Verwebung von piktoralem und perzeptivem Geschehen lässt uns dabei weniger *auf* als vielmehr *in* die Bilder schauen. Ein Beispiel hierfür ist der introspektive Bildaufbau von *2009/2019* (2019): Die narzisstisch aufgeladene (Selbst-)Betrachtung des männlichen Akts ist sichtbarer Effekt eines seriellen Resonanzraums immanenter Außenperspektiven. Der somit evozierte Eindruck einer dreidimensionalen Oberflächenarchitektur trifft auch auf *Red, Rock, Cigarettes, Newspaper, Body, Wood, Lycra, Bottle* (2011) zu: Hier sind es die wie in einer Bricolage arrangierten Materialien und Objekte, mit welchen das Aktgenre einem optischen Modellversuch unterzogen wird. Der im Stil weiblicher Akte inszenierte Männerkörper liegt in sichtbar artifizieller Pose auf einem signalfarbenen, mit Buchstaben- und Zahlencodes bedruckten Lycrastoff: Da Kopf und Füße abgeschnitten sind und das Geschlechtsteil hinter einem Steinbrocken und einer Anzeigenseite verschwindet, fällt unser Blick auf die nebeneinander drapierten Hände, klemmt doch zwischen den Fingern eine groteske, in semantischer Beziehung zu der im Vordergrund platzierten Alkoholflasche stehende Anzahl an Zigaretten. Wie die Vase in *Coaches* erinnert auch hier das dekorativ ins Bildgeschehen hineindrapierte Gefäß an für Stilleben und (Akt-)Porträts charakteristische Interieurs. Würden Steinbrocken und Kleinanzeigenseite die räumliche Statik nicht destabilisieren, könnte man das Ganze für ein reales Reenactment von Aktszenen halten. Indes vermittelt der aus zwei unterschiedlichen Furnieren zusammengestückelte Hintergrund den Eindruck einer Versuchsanordnung – so als schauten wir der Porträtistin beim Austesten geeigneter Hintergründe und Raumatmosphären zu. Doch im Unterschied zu (simulierten) High-End-Produkten ist die Szenerie aus »substanzlosen« Materialien wie Mustern und koloriertem Gel komponiert, was uns einmal mehr nach Status und Zusammenhang von Zigarettenperformance, Stoff, Farbe, Stein und Jobanzeigenseite fragen lässt. Der suggerierte Werbeplot lässt jene der Antiraucherkampagne zum Opfer gefallen Marlboro-Cowboys assoziieren, bei deren Wildwest-Abenteuern in den Weiten US-amerikanischer Wüstenlandschaften der genüssliche Zug aus der Kippe den x-fach wiederholten Höhepunkt bildete. Der gleichsam ikonische Inbegriff männlich-kolonialen Freiheitsdrangs ist in Abeles' Montage auf die Größe eines azephalisch kastrierten Körpers geschrumpft. Die über das Geschlecht montierte Kleinanzeigenseite lässt sich als Hinweis darauf lesen, dass es sich hier nicht um den Körper einer Muse, sondern jenen eines bezahlten Dienstleisters handelt. Um die Verflechtung von ökonomischen und sexuellen Deals zwischen (zumeist) männlichen Künstlern und (zumeist) weiblichen Modellen wissend, offenbart Abeles' Umdeutung des strukturell voyeuristischen Aktgenres die diesem zugrunde liegende Transaktion. Welcher Wert und wessen Begehren, so lässt uns die bizarre Szene fragen, sind dem von *Red, Rock, Cigarettes, Newspaper, Wood, Lycra, Bottles* gequeerten »body« eingeschrieben, dessen

rator Matthias Michalka emphasizes Abeles's material integration of electronic screens by leaving "drops and splashes" on the glass surfaces of the tablets she uploads her photos onto and which she then rephotographs² – an aspect that brings to mind the American art historian T'ai Smith's theory, based on Bauhaus product photography, which holds that the photographic medium played a causal role in the invention of the materiality of advertised goods.³

The rhetoric of product photography that appears in almost all of Abeles's works probes the reciprocal resonances between optical and haptic space. As can be seen in *TBD Number One* and *TBD Number Two* (both 2019), processes of layering and mirroring, doubling and multiplying, shifting and decentering cause the gaze to zoom onto surfaces that oscillate between affective optics and material haptics. The interweaving of pictorial and perceptual events has us looking less *at* the pictures than *into* them. An example of this is the introspective composition of the image in *2009/2019* (2019): the narcissistically charged (self-)observation of the male nude is the visible effect of a serial echo chamber of immanent external perspectives. The impression this evokes, that of a three-dimensional surface architecture, also applies to *Red, Rock, Cigarettes, Newspaper, Body, Wood, Lycra, Bottle* (2011): here, the materials and objects, arranged as if in bricolage, subject the nude genre to a visual experiment. The male body, staged in the style of the female nude, lies in a visibly artificial pose on brightly colored lycra fabric printed with alphanumeric codes: as the head and feet have been cut off and the genitals are hidden behind a block of stone and a page of newspaper advertisements, our gaze falls on the hands poised side by side with a grotesque number of cigarettes wedged between the fingers in apparent semantic connection to the bottle of alcohol placed in the foreground. Like the vase in *Coaches*, the decoratively positioned bottle recalls interiors characteristic of still lifes and (nude) portraits. If the chunk of stone and the classified ads didn't destabilize the spatial statics, one could take the whole thing for an actual re-enactment of a nude scene. Meanwhile, the background, pieced together from two different wood veneers, conveys the impression of an experimental setup – as if we were watching the portraitist try out suitable backgrounds and atmospheres. But instead of (simulated) high-end products, this scene is composed of "substanceless" materials such as patterns and a colored gel, which once again make us question the status of and connection between cigarette performance, fabric, color, stone, and employment listings. The commercial plot alluded to here recalls the Marlboro cowboys who fell prey to anti-smoking campaigns, but whose Wild West adventures in the vast American desert once culminated in that final pleasurable draw on the cigarette, a climax that was repeated again and again. In Abeles's montage, the practically iconic epitome of the male colonialist urge for freedom has shrunk to the size of an acephalically castrated body. The classified ads page covering the genitals can be understood as an indication that this is not the body of a muse but of a paid service provider. Aware of the interweaving of economic and sexual deals between (mostly) male artists and (mostly) female models, Abeles's reinterpretation of the structurally voyeuristic genre of the nude reveals the transaction underlying the image. What values and whose desire, the bizarre scene makes us ask, are inscribed in the "body" queered by *Red, Rock, Cigarettes, Newspaper, Wood, Lycra, Bottles*, whose displayed flesh we observe in an equivalence to the stimulants attributed to him? But what's with the stone? Is it a dummy, and hence a material without substance, like the red shape in the upper left corner? Thus, we view the scene with an awareness of the ideas and projections that are the subject of Walter Benjamin's *Arcades Project*, according to which we can never analyze the material "thing" itself, but only through the *form* of our memories, fantasies, imagination, and desire.⁴

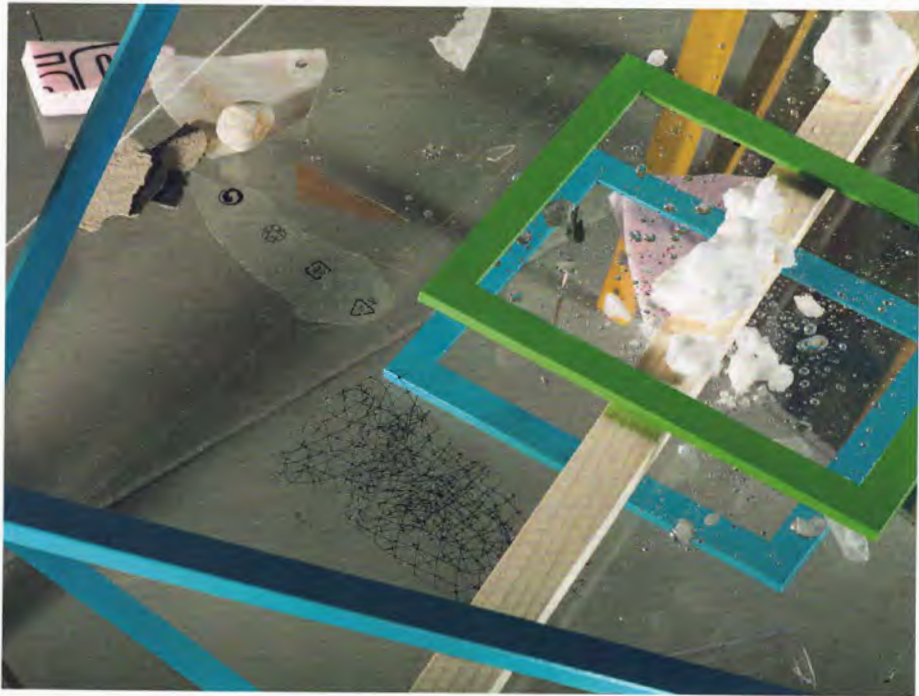
To my mind, it is precisely these, in Benjamin's view subject-constituting forms that Abeles plays out in other collages, as well, for instance *Number, Lycra, Man, Hand, Rock, M.L., Cardboard* (2009) and *Legs, Number, Frame, Concrete, Blue, Green, Orange* (2011). Methods of framing and cropping through the omission, addition, and shifting around of pictorial elements call to mind the appropriation strategies of Louise Lawler, whose works are also based on localizing



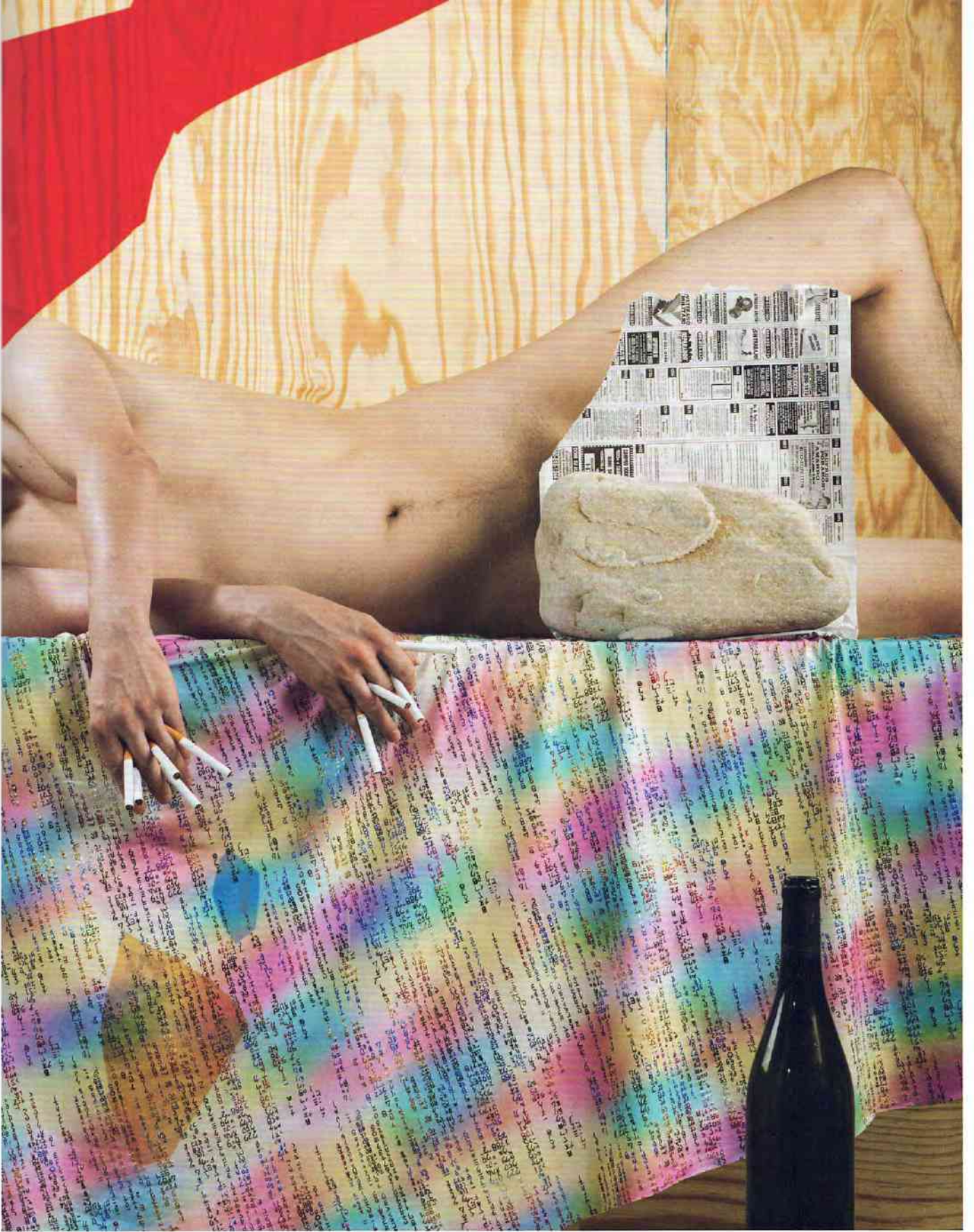


← 5681, 2016. Pigment print, 106.7 × 74.9 cm.

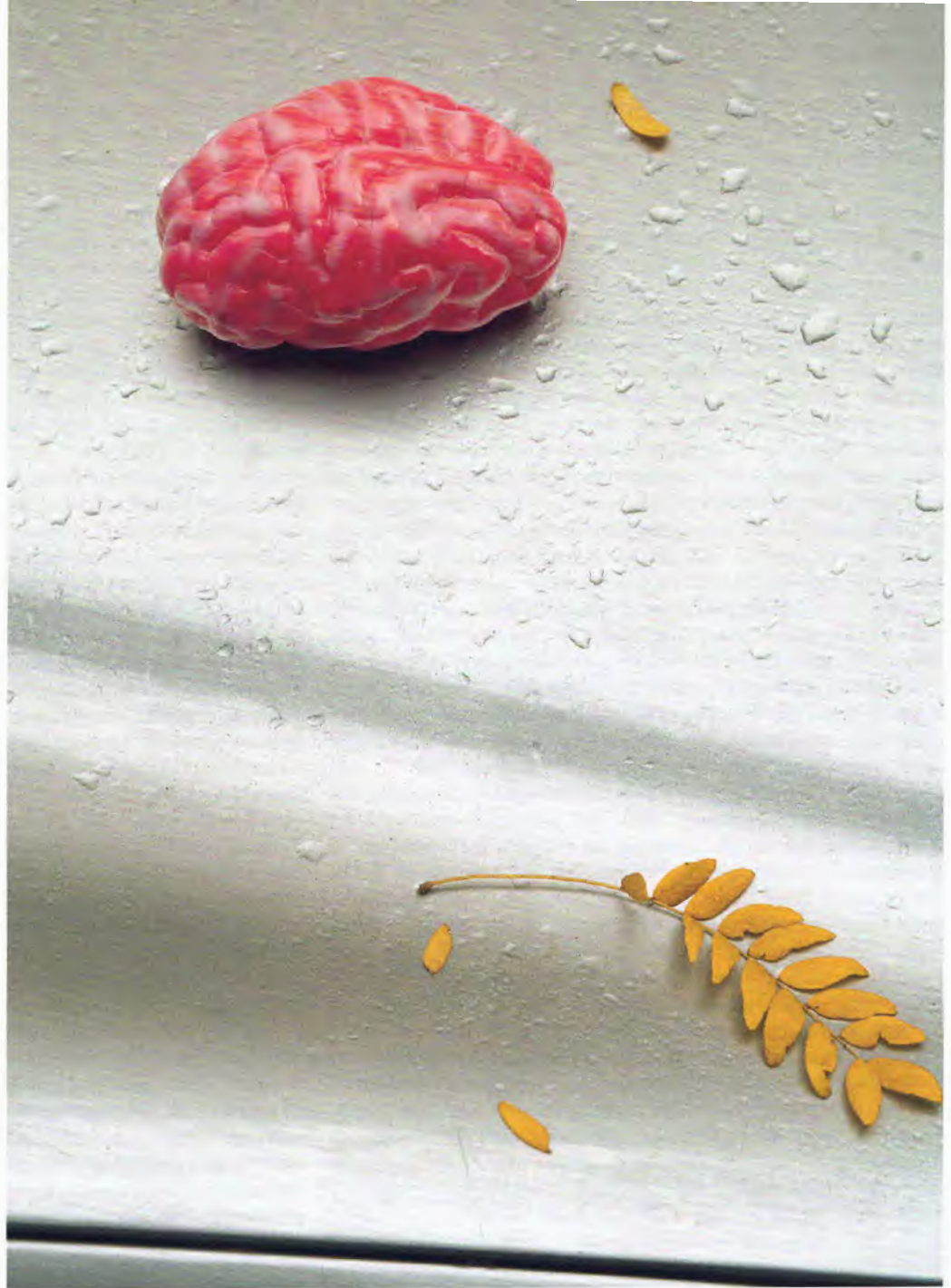
GRACIAS, 2020. Dye sublimation on aluminum, 154.94 × 112.71 cm.



TBD Number One; TBD Number Two, both 2019. Pigment prints, 89.5 x 119 cm each.







← 11/01/19, 11:20 AM, 2020. Dye sublimation on aluminum, 147.32 × 97.79 cm.

10/29/2019, 2:05 PM, 2020. Dye sublimation on aluminum, 78.74 × 54.61 cm.

All images courtesy: 47 Canal, New York, and Sadie Coles HQ, London.

the viewer / subject as immanent to the image. In Abeles's case, the listed materials also present themselves as elements of a recycling-based (media) ecology: an image never stands alone, but (re)produces itself within the framework of integrated media systems. The function of the spatial models consists in reducing things to their essential "features" (color, materials, body parts, attributes, et cetera) while repeatedly experimenting with alternative modes of reception. In the interlocking layers of space and time, archetypal genres (nudes, interiors, ads) appear as vehicles of virtual image technologies. It's always this merging of the photographic image with the commodity culture-driven desire that allows these works to be read as abstractions of the socio-economically altered sex, lust, and death drives. These, according to Sigmund Freud, are inherent in every subjectification, as evidenced in Abeles's series *October* (2020), composed from Halloween motifs such as skeletons, masks, costumes, life-size figurines, bloody body parts, and faux grave-stones. It seems natural to associate Abeles's object portraits produced already before March 2020 with the collective pandemic experience. Charged with vanity and transience, the vanitas motif appearing in the decorations could be read as a sign for a time when actual death has become a reality ubiquitous in the media, yet suppressed by mass culture. The details, some of which are greatly enlarged, are reminiscent of the trompe-l'oeil technique typical of historical vanitas still life paintings and perfectly imitated by the entertainment industry. Manifested in the deceptively realistic simulation of the weathering on the R.I.P.-inscribed tombstones is a commercial animation of the spiritual cult of the dead and ghosts. Once again, it is the aesthetic implementation of image technology, in the form of cracked tablet screens splattered with drops of paint, that locates the motif of mortality within the photographic medium itself. In combination with blowups of shopping bags on which "Thank you" is printed in several languages, *October* links a religious ritual with the standardized codes of global corporate culture. The motifs, which have been enlarged to the point of hapticity, call to mind Jeff Wall's thesis, which holds that photography participates in the "reflexivity" of modern art by asserting its physical state as "representational image," indeed as "object."⁴ Abeles's work expands this premise to include those psychoemotional dispositions filtered out of the depicted objects, which Benjamin detects in social subjectification: not least through lighting techniques that mirror the mediality of online shopping in the objects reproduced, which the artist portrays as memorials to analogue commodity culture. Thus, *October* presents itself as an allegory of the spirit world known as society, whose expiration date is pre-programmed in its bogus product vehicles.

- 1 Matthias Michalka, "Objects Recognized in Flashes," in Michalka (ed.), *Objects Recognized in Flashes* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2019), pp. 35–40, esp. p. 36.
- 2 Ibid.
- 3 T'ai Smith, "The Haptics of Optics," in Smith, *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design* (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2014), pp. 79–110.
- 4 Brian Larkin, "Promising Forms: The Political Aesthetics of Infrastructure," in Nikhil Anand, Akhil Gupta, Hannah Appel (eds.), *The Promise of Infrastructure* (Durham: Duke University Press, 2018), pp. 327–43, esp. p. 330.
- 5 Jeff Wall, "Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst" (1995), in Gregor Stemmerich (ed.), *Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews* (Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1997), pp. 375–434, esp. p. 377.

Michele Abeles lives and works in New York (US). She received an MFA from Yale University in 2007. Recent solo exhibitions include *October*, 47 Canal, New York (2020), and *world cup*, Sadie Coles, London (GB, 2018). Her work has been exhibited at mumok—Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Vienna (AT, 2019), Whitney Museum, New York (2015), MoMA, New York (2014, 2012), Fridericianum, Kassel (DE, 2013), among others, and is included in collections such as the Museum of Fine Arts, Boston (US), Museum of Contemporary Art Chicago (US), MoMA, New York, Rubell Family Collection, Miami (US), Solomon R. Guggenheim Museum, New York, and Whitney Museum, New York.

Sabeth Buchmann lives and works in Berlin (DE) and Vienna (AT). She is an art his-

Fleischschau wir in Äquivalenz zu den ihm attribuierten Genussmitteln rezipieren? Aber was soll der Stein? Handelt es sich um eine Attrappe und somit wie bei dem roten Formelement in der linken oberen Ecke um eine substanzlose Materialität? Wir betrachten die Szene somit unter Gewährwerdung jener Imaginationen und Projektionen, die Gegenstand von Walter Benjamins *Passagen-Werk* sind. Demzufolge können wir die materielle »Sache« nie selbst, sondern stets nur durch die *Form* unserer Erinnerungen, Fantasien, Vorstellungen und Begehren hindurch analysieren.⁴

Es sind in meinen Augen genau diese laut Benjamin subjektkonstituierenden Formen, die Abeles auch in weiteren Collagen durchspielt: So in *Number, Lycra, Man, Hand, Rock, M.L., Cardboard* (2009) und *Legs, Number, Frame, Concrete, Blue, Green, Orange* (2011). Verfahren der Rahmung und Ausschnittbildung durch Weglassen, Hinzufügung und Verschiebung von Bildelementen erinnern dabei an die appropriativen Bildstrategien einer Louise Lawler, deren Werke ebenfalls auf der bildimmanenten Verortung des Betrachter*innensubjekts beruhen. Bei Abeles stellen sich die aufgelisteten Materialien zugleich als Bestandteile einer auf Recycling beruhenden (Medien-)Ökologie dar: Ein Bild kommt nie allein, sondern (re-)produziert sich im Rahmen integrierter Mediensysteme. Die Funktion der Raummodelle besteht dabei einerseits in der Reduktion auf essenzielle »Features« (Farbe, Materialien, Körperteile, Attribute etc.) und andererseits im wiederholten Erproben und Austesten alternativer Rezeptionsmodi. In den somit ineinandergreifenden Raum- und Zeitschichten erscheinen archetypische Genres (Aktporträt, Interieur, Werbung) als Vehikel virtueller Bildtechnologien. Dabei ist es stets die Ko-Konstitution von fotografischem Bild und warenturellem Begehren, die die Werke als Abstraktionen jener sozio-ökonomisch veränderten Sexual-, Lust- und Todestriebe lesen lässt, die laut Sigmund Freud einer jeden Subjektivierung innewohnen: so zu beobachten in Abeles' Serie *October* (2020), die aus reproduzierten Halloween-Motiven wie Skeletten, Masken, Kostümen, lebensgroßen Figuren, blutigen Körperteilen und Grabstein-Fakes besteht. Es liegt nahe, Abeles' bereits vor März 2020 fertiggestellte Objektporträts mit der kollektiven Erfahrung der Pandemie in Verbindung zu bringen. Das in den Dekoartikeln aufscheinende, mit Eitelkeit und Vergänglichkeit aufgeladene Motiv der Vanitas könnte als Chiffre einer Zeit gelesen werden, in welcher der reale Tod zu einer medial omnipräsenten, gleichwohl aus der Massenkultur verdrängten Realität geworden ist. Die zum Teil extrem vergrößerten Details erinnern an die für historische Vanitas-Stilleben charakteristische und von der Entertainmentindustrie perfekt imitierte Trompe-l'Œil-Technik. In der täuschend echten Simulation von Spuren der Verwitterung auf den mit R.I.P. beschrifteten Grabsteinen manifestiert sich die kommerzielle Animation des spirituellen Toten- und Geisterkults. Einmal mehr ist es die ästhetische Implementierung der Bildtechnologie, so in Form gesprungener und von Farbtropfen bekleckter Tablet-Gläser, welche das Motiv der Endlichkeit im fotografischen Medium selbst verortet. In Kombination mit Blow-ups von Einkaufstüten, auf die »Danke« in unterschiedlichen Sprachen gedruckt ist, verknüpft *October* ein religiöses Ritual mit den standardisierten Codes globaler Corporate Culture. Die ins Plastische vergrößerten Motive erinnern dabei an die These Jeff Walls, derzufolge Fotografie an der »Reflexivität« der modernen Kunst durch die Weise teilhat, in der sie ihre physische Bedingung als »Abbildung« und zwar als »Objekt« geltend macht.⁵ Abeles' Werk erweitert diese Bedingung um jene aus den abgebildeten Objekten herausgefilterten psychoemotionalen Dispositionen, welche Benjamin in gesellschaftlicher Subjektivierung erkennt: dies nicht zuletzt durch Techniken der Beleuchtung, welche die Medialität des Onlineshoppings in den reproduzierten Objekten spiegeln, welche die Künstlerin als Grabmale der analogen Warenkultur porträtiert. *October* stellt sich mithin als Allegorie auf eine Gesellschaft genannte Geisterwelt dar, deren Verfallsdatum in den fingierten Produktvehikeln vorprogrammiert ist.