

TANYA LEIGHTON

MOUSSE 49
TALKING ABOUT



Mousse, June 2015

TANYA LEIGHTON

L'IMITATION
P. PIROTTE

L'IMITATION

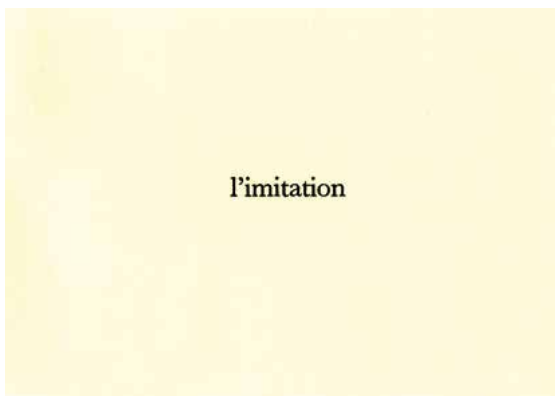
BY PHILIPPE PIROTTE



Above and opposite - Pavel Büchler, *Hot Air (Projet pour un idée)*, 2007, "L'imitation" installation view at Tanya Leighton Gallery, Berlin, 2009. Courtesy: the artist and Tanya Leighton, Berlin

MOUSSE 49
TALKING ABOUT

PAVEL BÜCHLER CREATES CONCEPTUAL IMAGES STARTING WITH A PROCESS OF "COPYING" THAT BLENDS SUBJECT, CONTEXT AND REFERENCES. PHILIPPE PIROTTE IDENTIFIES THE PHILOSOPHICAL AND ARTISTIC SOURCES BEHIND THE CZECH ARTIST'S PRACTICE, AIMED AT AN ONTOLOGICAL REPOSITIONING OF THE INITIAL INPUTS: TEXTS THAT UNVEIL IMAGES, COLLAGES THAT VISUALLY REFORMULATE "FOUND" MATERIALS, NOT PHYSICAL ITEMS BUT ALREADY EXISTING IDEAS, IN AN EXTREME INTERPRETATION OF THE FAMOUS STATEMENT OF DOUGLAS HUEBLER ABOUT NOT WANTING TO ADD MORE OBJECTS TO THE WORLD.



1.

Copies are uncanny. That is exactly why some artists persist in exploring the very praxis of copying: as an exercise, but also as a strategy. It is as if they want to find what one might call the "soul" of the copy. Elaine Sturtevant's copying obviously comes to mind. In opposition to later appropriation artists, Sturtevant doesn't want to expose originality as a modernist myth. On the contrary, she wants to infuse new life into iconic artworks that have become mere clichés in an economy of images. For Sturtevant, copying is a critical act, in a post-Benjaminian sense, and she considers her replicas as original creations, and "invents" copies as a catalyst to reveal the meaning and possibly the lost aura of the original. This way

di Philippe Pirotte

Pavel Büchler crea immagini concettuali a partire da un processo di "copia" dell'opera d'arte che fonde soggetto, contesto e riferimenti. Philippe Pirotte individua le fonti filosofiche e artistiche alla base della pratica dell'artista ceco, volta a una ricollocazione ontologica dei materiali di partenza: testi che rivelano immagini, collage che riformulano visivamente materiale "trovato", non materiali fisici, ma idee già esistenti, in un'estrema interpretazione della famosa asserzione di Douglas Huebler sulla volontà di non aggiungere altri oggetti al mondo.

Le copie sono misteriose. Proprio per questo alcuni artisti insistono a esplorarne la pratica: come esercizio ma anche come strategia. È come se volessero scoprire quella che si potrebbe chiamare l'"anima" della copia. Il primo esempio che viene in mente è Elaine



2.

Sturtevant. A differenza di altri artisti dell'appropriazione successivi, Sturtevant non copia per smascherare l'originalità in quanto mito modernista ma, al contrario, per infondere nuova vita in opere d'arte iconiche divenute banali clichés in un'economia di immagini. Copiare è per lei un gesto critico, in senso post-benjaminiano, tanto che vede nelle sue repliche creazioni originali, copie che "inventano" come catalizzatori volti a rivelare il significato e magari l'aura perduta dell'originale. Applicato a un originale, questo tipo di indagine può avere esiti sorprendenti per Sturtevant, e innescare conseguenze temibili, ad esempio evidenziare che l'originalità può essere molto limitata. Se l'"originalità dell'originale" è limitata, dato che il mimo non mima altro che la mimesi stessa, si apre per l'originalità della copia un enorme spazio di libertà. Viene in mente Sherrie Levine ma anche una pittrice come Jutta Koether, che ha realizzato copie di Cézanne o Poussin traducendoli nel proprio linguaggio. O Luc Tuymans, che fonda la propria pratica pittorica su fotografie, film, schermi e modelli fotografati. Questo testo vuole illustrare un altro modo di "copiare": nello specifico la procedura sviluppata dall'artista ceco Pavel Büchler nella quale soggetto, contesto, riferimenti e pratica dell'opera d'arte "copiata" si fondono in una densa immagine concettuale. Un'opera in particolare sembra evocare l'intera storia dell'arte occidentale basata sulla mimesi: un piccolo e meticoloso disegno tratteggiato a penna che presenta il concetto de *l'imitation* nel tentativo di simulare un testo stampato. Un errore di battitura della parola inglese "limitation" che l'artista ha incontrato leggendo un testo su Marcel Broodthaers.

Seguace del famosissimo motto di Douglas Huebler, Büchler ha sviluppato un complesso di opere che non aggiunge nulla di "nuovo" alla produzione visiva del mondo. Una certa forma di concettualismo imporrebbe di interpretare questa sua modalità alla luce della gamma di pratiche che predilige come la fotografia, la scrittura, gli equivoci, il kafkiano, o la tecnologia. Büchler lavora esclusivamente con materiale ritrovato, a volte addirittura di scarto. Per "materiale" in questo caso non si intende la "materia"

L'IMITATION
P. PIROTTE

of scrutinizing an original can be surprising, according to Sturtevant, and engenders fearful consequences, namely that originality could be very limited. If the “originality of the original” is limited, since the mime mimes nothing but the mimesis itself, an enormous space of freedom for the originality of the copy opens up. Sherrie Levine comes to mind, but also a painter like Jutta Koether, who made copies of Cézanne or Poussin, translating them into her own idiom. Or Luc Tuymans, whose painting praxis is based on photographed photographs, films, screens and models. In this text I want to talk about another way of “copying,” namely a routine developed by Czech artist Pavel Büchler in which subject matter, context, reference and practice of the “copied” artwork blend together in a dense conceptual image. One specific work seems to evoke a whole history of Western art based on mimesis: a tiny meticulous drawing rendered in pen features the notion “imitation” in an effort to resemble printed text. It is a typo of the English word “imitation” chanced upon by the artist while reading an essay on Marcel Broodthaers.

As an adept of Douglas Huebler’s most famous adagium, Büchler develops a body of work that is not really adding “new” products to the visual output of the world. A certain form of conceptualism would be most accustomed to engage with this in terms of the variety of his predilections like photography, writing, misunderstandings, the Kafkaesque, or technology. Büchler only works with found or discarded material. “Material” here must not be understood as “matter,” but as already existing albeit often fragmentary artistic or intellectual propositions found in contexts of art and/or literature. Büchler works with texts as if they were images, after an earlier phase in which he made collages with images as if they were



3.

texts. His approach to collage exposes the visual structure of his source materials, flirting with their subliminal meaning, and perversely reconfiguring them towards a sort of “coherent” image. Rather than creating surprising and visually striking new combinations, Büchler underscores the self-evident rhetoric and composition of the images he combines. Instead of forging self-reflexive art historical ironies, Büchler makes his images reverberate, while still giving the resulting works a distinct sense of humor. In conversations about his work, the artist repeatedly mentions a cartoon by Schulz in *Charlie Brown’s Book of Questions and Answers*, where Snoopy asks Charlie Brown what he is busy with, to which Charlie Brown replies that he is “inventing the wheel.” Snoopy finely remarks that the wheel has been invented already. To which Charlie Brown dryly answers: “not lately.” For Büchler, collage is a form of writing, whereby the resulting “text,” in the spirit of Barthes, begins to live its own life, taking the lead from the author. As experimental sketches, Büchler’s early collages represent his first forays into developing a discipline that continues something that already exists—restating, though in a different way, what was already there.

Though I haven’t confirmed this with Büchler, I assume he must have read and loved *Pierre Menard, Author of the Quixote*, a short story by Jorge Luis Borges, revealing the incredible complexities of copying. How to approach something so closely, physically, mentally, and contextually, only to find out that it is impossible, that it will always be very different, and in the case of Menard’s version—according to Borges—so much richer. Pierre Menard in Borges’ story “did not want to compose another Quixote—which is easy—but the Quixote itself. Needless to say, he never contemplated a mechanical transcription of the original; he did not propose to copy it. His admirable intention was to produce a few pages which would coincide—word for word and line for line—with those of Miguel de Cervantes.” To create anew something that already exists, we learn from Borges, calls for another reading. As in the oral tradition, the intention is to tell the story again, accurately, but even better. An archeological reconstruction, but superior. It is a form of literary criticism that wants to know the exact motivations, intentions, passions of an author, not necessarily admired, but whose product one considers “working material.” Menard’s fractional *Quixote* is considered by Borges’ narrator to be much richer in allusion than Cervantes’s “original.” This narrator “reviews” the new *Quixote* in the light of world events since 1602 (the publication date of Cervantes’ *Quixote*). Cervantes, the connoisseur insists, “indulges in a rather coarse opposition between tales of knighthood and the meager, provincial reality of his country,”

ma proposte artistiche o intellettuali già esistenti, benché spesso frammentarie, reperite nei contesti dell’arte e/o della letteratura. Büchler lavora con i testi come fossero immagini, dopo aver prodotto in precedenza collage di immagini trattate come testi. Il suo modo di lavorare con il collage mette in luce la struttura visiva dei materiali d’origine, gioca con il significato subliminale e attua una perversa riformulazione visiva volta a creare una sorta di immagine “coerente”. Invece di ricercare nuove combinazioni sorprendenti e visivamente eclatanti, Büchler sottolinea la retorica palese nelle composizioni di immagini che mette insieme. Invece di articolare ironie autoreferenziali sulla storia dell’arte, fa risuonare le sue immagini, senza per questo privare le opere risultanti di un evidente humour. Quando parla del suo lavoro, l’artista fa spesso cenno a una striscia tratta dal *Charlie Brown’s Book of Questions and Answers* di Schulz nella quale Snoopy chiede a Charlie Brown cosa sta facendo e questi gli risponde che “sta inventando la ruota”. Snoopy a sua volta replica che la ruota è già stata inventata, al che Charlie Brown risponde impassibile: “Non di recente”. Per Büchler il collage è una forma di scrittura nella quale il “testo” risultante, nello spirito di Barthes, assume una vita propria, affrancandosi dal controllo dell’autore. In quanto schizzi sperimentali, i collage iniziali di Büchler rappresentano i suoi primi tentativi di sviluppare una disciplina che continua qualcosa di preesistente, riformulando, benché in modo diverso, ciò che c’era già.

Sono convinto, anche se non ne ho avuto conferma diretta, che Büchler abbia letto e amato il racconto di Jorge Luis Borges *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, che rivela le incredibili complessità del copiare. Provare ad avvicinarsi a una cosa, fisicamente, mentalmente e contestualmente, per poi scoprire che è impossibile, che sarà sempre diversa, e nel caso della versione di Menard, secondo Borges, tanto più ricca. Nel racconto, Pierre Menard “Non voleva comporre un altro Chisciotte—questo sarebbe stato facile!—ma il Chisciotte. Inutile aggiungere che non fece mai una trascrizione meccanica dell’originale; non si proponeva di copiarlo. La sua ammirabile ambizione era di produrre alcune pagine coincidenti—parola per parola e riga per riga—con quelle di Miguel de Cervantes.”

Creare daccapo una cosa che esiste già, ci spiega Borges, richiede un’altra lettura. Come nella tradizione orale, l’intenzione è raccontare la storia di nuovo, accuratamente ma ancora meglio. Una ricostruzione archeologica, ma superiore. È una forma di critica letteraria che punta a conoscere le esatte motivazioni, intenzioni, passioni di un autore che non ammira necessariamente, ma che sceglie perché ne considera la produzione “materiale da lavoro”. Il frammentario *Chisciotte* di Menard è considerato dal narratore di Borges assai più ricco di allusioni rispetto all’“originale” di Cervantes. Questo narratore “recensisce” il nuovo *Chisciotte* alla luce degli eventi mondiali dal 1602 (data di pubblicazione del *Chisciotte* di Cervantes) in poi. Cervantes, insiste l’esperto, “cede a una contrapposizione alquanto miope tra i racconti cavallereschi e la realtà squallida e provinciale del suo paese”, mentre Menard scrive di un passato remoto e supera, migliorandolo, l’originale, che non è altro che un prodotto della sua epoca. Viene da chiedersi, però, se i doppi sensi, le sottigliezze e il genio apprezzati dal censore nella versione di Menard, siano davvero nel testo, visto che il frammentario *Chisciotte* è una reinvenzione pedissequa dell’originale, o se esistano solo nella mente del narratore.

Pavel Büchler è un po’ come il narratore e insieme il Menard di Borges. In *After Joseph Kosuth, after Douglas Huebler, after Lawrence Weiner... Artforum, Vol. 36, No. 3, 1997, p. 16* (2003-2009), le parole “not forms and colors” dipinte ad acquerello sulla parete della galleria provengono da una frase presente nella fotocopia di un articolo di rivista sul passaggio di Douglas Huebler, scritto da Joseph Kosuth, con l’aggiunta dell’ipotesi

MOUSSE 49
TALKING ABOUT

4.

while Menard writes of the distant past and surpasses, improves the original, which is only a product of its time. One might wonder, however, whether the double entendres, subtleties and genius the reviewer praises in Menard's version are really in the text, as the fragmentary *Quixote* is an exact reinvention of the original, or if they exist only in the mind of the narrator.

Pavel Büchler is much like Borges' narrator and Menard at the same time. In *After Joseph Kosuth, after Douglas Huebler, after Lawrence Weiner...* *Artforum*, Vol. 36, No. 3, 1997, p. 16 (2003-2009), the words "not forms and colors" are painted in watercolor on the gallery wall, taken from part of a sentence in the photocopied magazine article about the passage of Douglas Huebler, written by Joseph Kosuth, adding the suggestion that the piece could be an early Lawrence Weiner enlarged to a cinematic scale. Listing in its bookish title three of the founding fathers of conceptual art as co-authors of his piece, Büchler omits the first part of the original sentence: "The point was, artists work with meaning, not forms and colors," keeping only "not forms and colors." On several occasions Büchler has stated that "words in art are things, not units of meaning," and that they do not convey information. Copying part of Kosuth's text on the gallery wall transforms the text into an image. This image doesn't engage with the semantic apparatus of language. According to Vilém Flusser, in his *Für Eine Philosophie der Fotografie*, history is characterized by the fight between text and image, revealing a struggle of historical consciousness against magic. But more importantly, Flusser says that texts don't represent the world; they represent images. To decipher texts thus means to discover the represented images. The normal intention of texts is to explain and interpret images; the intent of notions, terms or concepts to understand visions. Flusser believes that the question about the relationship between texts and images is central in history, manifesting itself in a dialectical conflict, because texts might explain images, but then texts need images, in turn, in order to make them imaginable. In *After Joseph Kosuth, after Douglas Huebler, after Lawrence Weiner...* *Artforum*, Vol. 36, No. 3, 1997, p. 16 Büchler scrutinizes an idea on conceptual art by channeling it into a Flusserian dialectic. Not to understand it, but to work with it, to deal with the idea of conceptual art as art-as-idea. Just like Menard with his version of the *Quixote*, Büchler copies word for word, by hand, part of an idea on conceptual art. It is a strategy that Büchler repeats in a couple of other works, like the above-mentioned *Limitation*. And *The Way We Do Art Now* (after John Baldessari) (2010), features the title of the work painted in watercolor on a piece of paper, copied from the typed-out title as it appears in Baldessari's eponymous film; a series of parables relating to modes of representation, language and knowledge, in which the relations of word, image and meaning are thwarted through Baldessari's use of conscious misinformation, puns and jokes. *Palindrome no. 21* (after Sol LeWitt) (2009) finds its possibility in the German translation of a fragment in sentence 21 of Sol LeWitt's *Sentences on Conceptual Art* (which Baldessari has sung): "Perception of ideas leads to new ideas."

Conceptual thinking, as Flusser tells us, analyzes magical thought in order to get rid of it, but magical thinking slips back into conceptual thought, to invest it with "meaning." With

che il pezzo sia un'opera giovanile di Lawrence Weiner ingrandita fino a una scala cinematografica. Citando nel titolo dal sapore letterario tre dei padri fondatori dell'arte concettuale come co-autori dell'opera, Büchler omette la prima parte della frase originale: "Il punto era, gli artisti lavorano con il significato, non con le forme e i colori"; utilizzando solo "non le forme e i colori" Büchler ha affermato in diverse occasioni che "le parole nell'arte sono cose, non unità di significato", e che non trasmettono informazioni. Copiare parte del testo di Kosuth sulla parete della galleria trasforma il testo in un'immagine: un'immagine che non entra in contatto con l'apparato semantico della lingua. In *Für Eine Philosophie der Fotografie*, Vilém Flusser spiega che la storia è caratterizzata dalla lotta tra testo e immagine dietro la quale si cela una battaglia della coscienza storica contro la magia. Ma Flusser afferma una cosa ancora più importante, e cioè che i testi non rappresentano il mondo: rappresentano le immagini. Decifrare i testi equivale quindi a scoprire le immagini rappresentate. L'intento comune dei testi è spiegare e interpretare le immagini; l'intento delle nozioni, dei termini e dei concetti è quello di comprendere le visioni. Flusser ritiene che la questione del rapporto tra testi e immagini sia centrale nella storia, e che si manifesti in un conflitto dialettico, perché i testi possono spiegare le immagini ma poi hanno bisogno delle immagini per renderle immaginabili. In *After Joseph Kosuth, after Douglas Huebler, after Lawrence Weiner...* *Artforum*, Vol. 36, No. 3, 1997, p. 16 Büchler indaga un'idea dell'arte concettuale veicolandola all'interno di una dialettica flusseriana. Non per comprenderla, ma per lavorarci, per relazionarsi con l'idea dell'arte concettuale dell'arte-come-idea. Proprio come Menard con la sua versione del *Chisciotte*, Büchler copia a mano, parola per parola, parte di un'idea sull'arte concettuale. Si tratta di una strategia che ripropone in un paio di altre opere tra cui la sopra citata *Limitation*. E in *The Way We Do Art Now* (after John Baldessari) (2010) il titolo dell'opera è disegnato ad acquerello su un foglio di carta, copiato dal titolo, stampato così come appare nell'omonimo film di Baldessari; una serie di parabole relative alle modalità di rappresentazione, al linguaggio e alla conoscenza nelle quali la relazione tra parola, immagine e significato è terremotata dall'uso di informazioni volutamente false, giochi di parole e battute da parte di Baldessari. *Palindrome no. 21* (after Sol LeWitt) (2009) trova il pretesto nella traduzione in tedesco di un frammento presente nella frase 21 delle *Sentences on Conceptual Art* di Sol LeWitt (cantate da Baldessari): "Perception of ideas leads to new ideas."

Il pensiero concettuale, come ci spiega Flusser, analizza il pensiero magico per liberarsene ma il pensiero magico finisce per insinuarsi di nuovo nel pensiero concettuale, investendolo di "significato". Con *Hot Air*



5.

(*Projet pour un idée*) (2007) Büchler crea un dispositivo di riferimenti dalle connotazioni animistiche che fa pensare a un'allegoria di queste riflessioni flusseriane. L'aria calda che si leva da un vecchio diaproiettore posto davanti a uno schermo, illuminato da un altro proiettore, pare animata, sembra fumo, e così determina un semplice effetto cinematografico. Il debito di Büchler nei confronti di Marcel Broodthaers e la passione di quest'ultimo per René Magritte risultano sintetizzati nell'immagine che

L'IMITATION
P. PIROTTE

Hot Air (Projet pour un idée) (2007) Büchler makes a device of references with animistic overtones that seems like an allegory of these Flusserian musings. Hot air rising from a vintage slide projector placed in front of a screen lit by another projector appears to be animated, like smoke, creating a simple cinematic effect. Büchler's debt to Marcel Broodthaers and Broodthaers' fascination with René Magritte are condensed in the resulting image. It is as much an allusion to Magritte's famous "pipe" as to Broodthaers' film *The Rain (Project for a Text)*, in which Broodthaers is filmed in his garden while absorbed in the process of writing a text. However, the text is never completed because the rain constantly washes the ink off the page. In *Hot Air (Projet pour un idée)* there is a perhaps even more important though oblique

ne deriva, che è tanto un'allusione alla famosa "pipa" di Magritte quanto al film di Broodthaers *The Rain (Project for a Text)* nel quale Broodthaers appare nel suo giardino intento a scrivere un testo. Ma il testo non può essere completato perché la pioggia che cade incessante lava via l'inchiostro dalla pagina. *Hot Air (Projet pour un idée)* contiene un riferimento forse ancora più importante, anche se trasversale, al film di Broodthaers *Défense de Fumer* e alla sua passione per il fumo condivisa da Büchler, anche lui fumatore incallito. Nell'immagine è anche leggibile un riferimento a Hollis Frampton, il pioniere del cinema sperimentale americano anni Settanta, famoso per aver dimostrato, con



6.

reference to Broodthaers' film *Défense de Fumer* and his passion for smoking, which Büchler, an unrepentant chain smoker, shares. Equally, the image can be a reminder of the 1970s pioneer of American experimental cinema, Hollis Frampton, who famously demonstrated the essence of cinema, "the rectangle of projected light," by inserting a pipe cleaner into the gate of a projector. The wooden stools used in the installation make something of a respectful nod to the first readymade of Marcel Duchamp, while the reference to "Kos(s)uth" seems playfully mischievous: a crumpled packet from a popular Hungarian cigarette brand, placed under one of the stool's legs as if to stabilize it.

Büchler constructs his *Hot Air (Projet pour un idée)* as a somehow nebulous mise-en-scène of rumors, suffusing the set of references with a new albeit mechanically induced aura. The ontological relocation of the reference materials makes one think Pavel Büchler could be an accomplice to Flaubert's characters Bouvard and Pécuchet. Their desire to explore the relation of signs to the objects they signify is ultimately confronted with the "other" of desire: an opaque and meaningless reality. Bouvard and Pécuchet systematically confuse signs and symbols with reality. Enacting the progressive withdrawal into an "order" of words severed from the "other" of things, Bouvard and Pécuchet find themselves amongst a phantasmagoria of floating words, which causes them much suffering. For Pavel Büchler this situation is more amusing than tragic, as he knows we read his art after Flaubert, after Borges, after Flusser...

"il rettangolo di luce proiettata" prodotto da un proiettore nel quale era stato inserito uno scovolino, l'essenza del cinema. Gli sgabelli di legno utilizzati nell'installazione rappresentano una sorta di rispettoso omaggio al primo readymade di Marcel Duchamp, mentre il riferimento a "Kos(s)uth" sembra ironicamente perduto: un pacchetto di una famosa marca di sigarette ungheresi accartocciato e infilato sotto una delle gambe dello sgabello, come a stabilizzarlo.

Büchler costruisce *Hot Air (Projet pour un idée)* come una *mise-en-scène* piuttosto nebulosa di rumori che avvolgono la serie di riferimenti in un'aura nuova, benché meccanicamente indotta. La ricollocazione ontologica dei materiali referenziali fa pensare a Büchler come a un complice di Bouvard e Pécuchet, i personaggi di Flaubert. Il loro desiderio di esplorare la relazione dei segni con gli oggetti che rappresentano finisce per scontrarsi con l'"alterità" del desiderio: una realtà opaca e senza significato. Bouvard e Pécuchet confondono sistematicamente segni e simboli con la realtà. Nel loro progressivo ripiegamento in un "ordine" delle parole disconnesso dall'"alterità" delle cose, Bouvard e Pécuchet si ritrovano persi in una fantasmagoria di parole fluttuanti che provoca loro grande sofferenza. Per Pavel Büchler questa situazione è più divertente che tragica, perché sa che noi dietro la sua arte leggiamo Flaubert, e Borges, e Flusser...

1 Pavel Büchler, *Limitation* (detail), 2008. Courtesy: the artist and Tanya Leighton, Berlin

2 Pavel Büchler, *Modern Paintings No. B53a-b (figura femminile, sedia blu e alberi, Manchester, Aprile 2012)* (detail), 2012. Courtesy: the artist and vistamare, Pescara. Photo: Giovanni Di Bartolomeo

3 Pavel Büchler, *Hot Air (Projet pour un idée)*, 2007, "L'imitation" installation view at Tanya Leighton Gallery, Berlin, 2009. Courtesy: the artist and Tanya Leighton, Berlin

4 Pavel Büchler, *After Joseph Kosuth, after Douglas Huebler, after Lawrence Weiner...* *Artforum*, Vol. 36, No. 3, 1997, page 16, 2009. Courtesy: the artist and Tanya Leighton, Berlin

5 Pavel Büchler, *Palindrome No. 21 (After Sol Lewitt)* installation view at Art Forum, Berlin, 2009. Courtesy: the artist

6 Pavel Büchler, *Hot Air (Projet pour un idée)*, 2007, installation view at Sleeper, Edinburgh, 2008. Courtesy: the artist and Tanya Leighton, Berlin