Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 29: Collaborations John Baldessari & Cindy Sherman

Artikel: Cumulus from America

Autor: Gumpert, Lynn / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681374

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS – AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

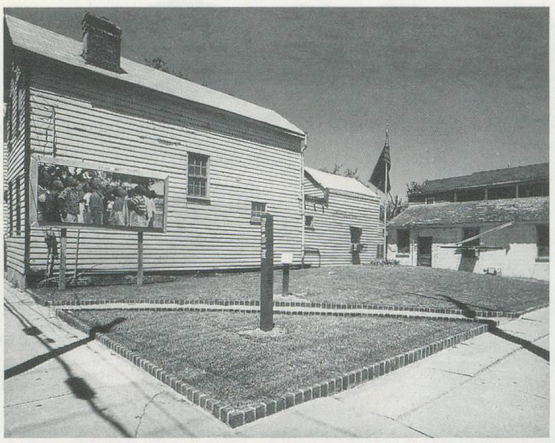
Our contributors to this issue are HELMUT DRAXLER from Vienna, who is a critic, art historian, exhibition curator and designated director of the München Kunstverein and LYNN GUMPERT who is an independent curator and living in New York.

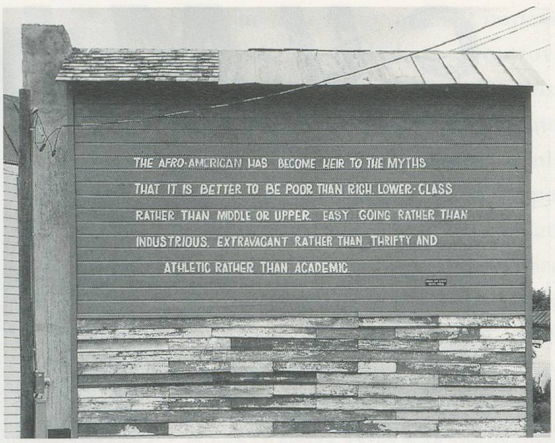
LYNN GUMPERT

Strolling around quaint downtown Charleston one is constantly struck by its architectural consistency and the seemingly endless processions of horse-drawn carriages transporting tourists along a prescribed route of historic highlights. Charleston, they may learn, was hometown both to Rhett Butler in *Gone with the Wind* – the epic movie about the South and the Civil War – and to DuBose Heyward, the author of the poignant, steamy 1920s novel *Porgy,* later transformed into the opera, *Porgy and Bess*. During colonial times, it served as a major port of entry for enslaved West Africans, and was within earshot of the first gunfire of the Civil War in nearby Fort Sumter. Later, it would be the first city (and South Carolina, subsequently, the first state), to secede from the confederacy. More recently, Charleston became home to the U.S. Naval Weapons Station which houses Trident missiles carried by nuclear submarines.

A few years ago, the city sustained considerable damage from Hurricane Hugo. Now, returned to its pre-Hugo splendor, «the jewel of the ante-bellum South» (as Charleston was commonly known) derives a hefty portion of its income from some five million visitors who flock to the 300-year-old city every year to meander through the countless restored mansions, churches, and nearby plantations and feast on shrimp, soft-shell crabs, grits, and biscuits. Another attraction is the Spoleto Festival, the American arm of the tri-national celebration of music, theater, and dance which takes place annually in Italy, the U.S., and Australia. This year Places with A Past: New Site-Specific Art in Charleston, the festival's most ambitious visual arts project to date, directed visitors off Charleston's beaten track to contemplate aspects of the city's history omitted on tours. It also afforded an opportunity to review some questions that have surfaced with increasing regularity in a contemporary "critical discourse" more and more frequently interspersed with the terms "difference," "other," and "multicultural": What is the relationship of artists to a community? How is history constructed and whose histories are told?

Twenty artists (including two couples who work collaboratively) creating eighteen projects provided some answers. Mary Jane Jacob, the exhibition curator, chose artists whom she felt would be responsive to the challenge of public art and to Charleston itself. All were invited to come to South Carolina to spend some time exploring the city





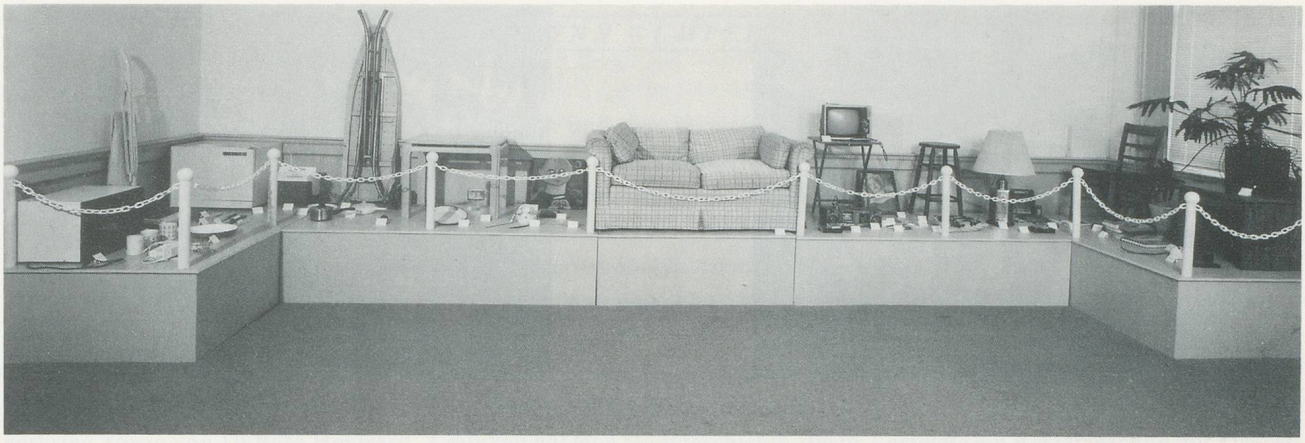
DAVID HAMMONS, AMERICA STREET and HOUSE OF THE FUTURE, 1991.

in order to find an appropriate site. The international roster of participants, in which Americans predominated, also included artists from countries with distinctive ties to Charleston (England, Ireland, and France) and from countries whose heritages parallel America's history of colonization and immigration (Australia and Canada).

The most successful of the commissioned installations both addressed issues specific to their particular locales and managed to communicate more universal concerns to diverse audiences. David Hammons, for whom the streets of Harlem have often served as a studio, chose two diagonally opposite corner street sites in the black, East Side neighborhood of the city for his works. In AMERICA STREET, Hammons replaced a billboard advertising cigarettes with a large photograph of black children gazing hopefully upwards. Adjacent, and in their direct line of vision, he raised his version of the American flag, rendered in the colors of the Black Nationalist party – red, green, and black. Cattycorner, Hammons, with the help of a local, neighborhood contractor, built a modified version of a two-storey, single-family Charleston house. The resulting structure, dubbed HOUSE OF THE FUTURE and measuring roughly six feet wide and twenty feet long, served as a model for understanding local domestic construction styles and offered the community's residents the opportunity to see anew the potential in their own homes which had not yet undergone the extensive renovations of other more centrally located districts. It also served as a temporary exhibition site for the paintings of a local artist who had worked on its construction. Enthusiasm and newly gained esteem for an area usually by tourists was evident as neighborhood children eagerly directed viewers to the two sites. Illustrating how art can have a real and lasting effect on the community, AMERICA STREET will become a permanent, albeit small, city park now that the exhibition has closed.

The collaborative team of Kate Ericson and Mel Ziegler also chose to work in the East Side neighborhood. To realize their piece, CAMOUFLAGED HISTORY, they found a family who agreed to have their home painted in a camouflage pattern designed specifically for the project, using all seventy-two "Authentic Colors of Historic Charleston" produced and marketed by the Dutch Boy paint company. Located where the East Side meets the historically-designated Mazyck-Wraggborough district, and, like Hammon's installations, at some distance from the central tourist areas of town, the "military disguise" of the camouflaged home drew attention to Charleston's proximity to nearby naval and army bases – made all the more apparent by the makeshift "Desert Storm Lounge" at the local airport – while wryly hinting at the complex strategies underlying historic landmark preservation.

Whereas Hammons and Ericson/Ziegler raised issues of restoration and urban renewal in relation to Charleston's predominantly black population, other artists addressed a subject still very much alive in the South: the Civil War. In LINE OF FAITH, James Cole-



CHRISTIAN BOLTANSKI, INVENTORY OF OBJECTS BELONGING TO A YOUNG WOMAN OF CHARLESTON/ INVENTARLISTE DER HABSELIGKEITEN EINER JUNGEN FRAU AUS CHARLESTON, 1991.

man simulated a nineteenth century stereoscopic view of a contemporary re-enactment of a Civil War battle based on a well-known (but inaccurate) Currier and Ives print. (The southern tradition of re–enactment, often involving casts of thousands, underscores an interest in maintaining, with the greatest possible veracity, the Confederate legacy). Using an elaborate slow-dissolve, computer-operated program, Coleman demonstrated how past war-time illustrators – like the current media efforts in the Middle East – affect our understanding of history. He also involved the community in the work's realization by engaging local re-enactors to recreate the battle scenes. Viewing Coleman's work demanded patience; the twenty-minute dissolve program, in which various parts of the image alternately came in and out of focus, was very subtle. It was, for me, only truly effective when, by chance, some of the participants came to view the results of their attempts to reproduce the Currier and Ives tableau. The issue of historical reportage and its accuracy hit home as they delighted in identifying the various "characters" and revealed some of the special effects used to create the illusion of the battle scene.

Liz Magor, like Coleman, also photographed contemporary Civil war re-enactments for her multi-faceted installation, HALLOWED GROUND. For part of it, Magor concentrated on families who participate in these re-enactments by hanging her portraits of them in a vacant room of Charleston's Confederate Home for Widows and Orphans. In addition to the photographs, Magor filled the room with piles of artificial cannon balls, thus focusing attention on the weapons of war, and the pain and devastation which are its inevitable consequences. Then, in an inner courtyard, she randomly distributed more cannon balls to create "an environment in which women and bombs [are] condemned to co-habitation."

Other effective projects included Barbara Steinman's installation, BALLROOM, in a small circular pump house within view of the harbor. Inside, the spectacle of a massive chandelier suspended over a floor covered with a photographic enlargement of a diagram depicting radar submarine tracking challenged the viewer to investigate the real identity of contemporary Charleston, masked beneath the elegance of its carefully preserved and recreated past.

Christian Boltanski, in the abandoned residence of a French Hugenot merchant, created a version of his shadowplay pieces by projecting a still of two silhouetted figures taken from *Gone with the Wind* – the principle source of his initial impressions of the South – and accompanied by a faint recording from the French soundtrack. In stark contrast to this evocation of the popular, romantic southern clichés, a companion installation addressed the banal realities of the life of a college student in this present day university town. Entitled INVENTORY OF OBJECTS BELONGING TO A YOUNG WOMAN OF CHARLESTON, a new addition to the series that he began in the seventies, Boltanski assembled the personal (and often poignantly drab and kitsch) belongings of an anony-

KATE ERICSON AND MEL ZIEGLER, CAMOUFLAGED HISTORY, 1991.

JAMES COLEMAN, LINE OF FAITH, 1991, Dual slide projection. (DETAIL)

mous student in the Gibbes Museum of Art. (The gallery in which the installation was situated, is, ironically, opposite a permanent display of miniature antique interiors.) Each item was labeled in the quasi-scientific manner of museologists and reproduced in a small printed booklet available from the museum bookshop.

In the auditorium of the former Avery Normal Institute, a black teachers' school dating from over one hundred years ago, Houston Conwill, working collaboratively with poet Estella Conwill Majozo and architect Joseph DePace, created a diagrammatic dance floor which recharted black history in South Carolina from the shores of Africa through the Civil Rights movement. While clearly didactic, the installation successfully revealed the complex and controversial history of African Americans in the Carolinas, identifying the sites of slave rebellions and momentous historical events. Visitors, after removing their shoes, could follow this history using the "fourteen spiritual signposts" delineated on the dance floor. A take-away map was also provided so that one could actively retrace these alternative histories of the city and nearby island communities.

Ann Hamilton's installation was less literal and more atmospheric. Entitled INDIGO BLUE, it was a moving ode to the anonymous worker, whose traditional dyed indigo uniform gave rise to the term "blue collar." Beyond a gigantic mound of carefully folded worker's shirts (weighing over 14,000 pounds), a performer sat silent and self-absorbed, compulsively erasing the text of a blue book reminiscent of traditional classroom history books – obliterating history, as we know it, to make way for another.

LIZ MAGOR, HALLOWED GROUND. (DETAIL)

The selection of participants – which, Jacob noted, deliberately included ten women, four African Americans, artists of international renown and relative newcomers – provided a refreshing alternative to the still-popular, if dated and tiring, trend of international exhibitions dominated by white male "stars" of prominent gallery circuits. Part of its success was undoubtedly due to Charleston's rich and varied history; certainly those (like myself) who were visiting the region for the first time came away with an increased awareness of both the "official" history of Charleston, as espoused by eager guides on the ubiquitous carriage tours, as well as the "revisionist" histories of those previously silenced and marginalized – culturally, socially and geographically. Ultimately *Places with a Past* provided a serious challenge to rethink the notion of "history" and site-specific installations, as well as the parameters of exhibitions themselves.

Wenn man durch die malerische Innenstadt von Charleston wandert, ist man immer wieder überrascht von der gut erhaltenen Architektur und den scheinbar endlosen Prozessionen der Pferdekarren, die Touristen über eine festgelegte Route an historischen Attraktionen vorbei fahren. Da erfahren sie zum Beispiel, dass Charleston die Heimatstadt Rhett Butlers in *«Vom Winde verweht»* war, jenem heroischen Film über die Südstaaten und den Bürgerkrieg, sowie von DuBose Heyward, dem Autor des tragisch-schwülstigen Romans *«Porgy»* aus den 1920er Jahren, aus dem dann später die Oper *«Porgy and Bess»* entstand. Während der Kolonialzeit diente Charleston als Einlaufhafen für Sklaven aus Westafrika; und ganz in der Nähe, in Fort Sumter, fielen im Bürgerkrieg die ersten Schüsse. Später löste Charleston sich als erste Stadt (und South Carolina als erster Staat) aus dem amerikanischen Staatenbund. In jüngerer Zeit wurde Charleston zum Stützpunkt der U.S.-Marine, wo nuklearbetriebene U-Boote mit Trident-Raketen stationiert sind.

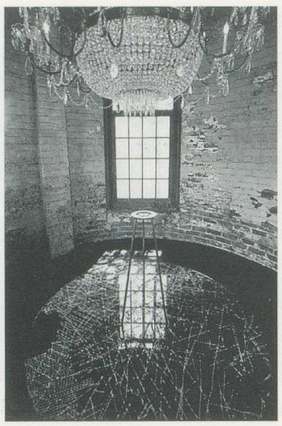
Vor ein paar Jahren richtete der *Hurricane Hugo* beträchtlichen Schaden in der Stadt an. Inzwischen ist «das Juwel des alten Südens» (wie Charleston genannt wurde) wieder zu Vor-Hugoscher Pracht zurückgekehrt und bezieht einen guten Teil seines Einkommens von den rund fünf Millionen Besuchern, die Jahr für Jahr in die dreihundert Jahre alte Stadt einfallen; sie schieben sich durch die zahllosen restaurierten Villen, Kirchen und Plantagen und ergötzen sich an Garnelen, Krabben, Hafergrütze und Keksen. Eine weitere Attraktion ist das Spoleto-Festival, der amerikanische Teil des trinationalen Tanz-, Musik- und Theater-Festes, das jährlich in Italien,

LYNN GUMPERT

Australien und den Vereinigten Staaten stattfindet. In diesem Jahr lockte das bisher ehrgeizigste Kunst-Projekt des Festivals unter dem Titel *Places with a Past: New Site-Specific Art in Charleston* (Orte mit Vergangenheit: Neue situationsbezogene Kunst in Charleston) die Besucher weg von den ausgetretenen Pfaden und lenkte ihre Aufmerksamkeit auf jene Stadtgeschichte, die in den üblichen Touren nicht vorkam. So bot sich auch die Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit Fragen, die immer häufiger im zeitgenössischen «kritischen Diskurs» auftauchten und in zunehmendem Masse von Begriffen wie «Unterschied», «anders» und «multikulturell» begleitet wurden: Was für eine Beziehung haben Künstler zur Bevölkerung? Wie entsteht Geschichte, und wessen Geschichten werden erzählt?

Zwanzig Künstler (einschliesslich zweier Paare, die gemeinschaftlich arbeiten) schufen achtzehn Projekte und boten so einige Antworten. Mary Jane Jacob, die Ausstellungs-Kuratorin, wählte Künstler aus, die ihrer Meinung nach auf die Herausforderung der Kunst im öffentlichen Raum und der Stadt Charleston eingehen würden. Sie alle wurden nach South Carolina eingeladen, um die Stadt eine Zeitlang zu erkunden und sich einen geeigneten Ort auszusuchen. Auf der internationalen Teilnehmerliste überwogen die Amerikaner; doch es gab auch Künstler aus Ländern mit besonderer Bindung an Charleston (England, Irland, Frankreich) sowie aus Ländern, deren Kolonisations- und Einwanderungs-Geschichte mit der amerikanischen vergleichbar ist (Australien und Kanada).

Die geglücktesten Auftrags-Installationen gingen auf Themen ein, die sowohl spezifisch ortsbezogen geprägt sind als auch die grundsätzlichen Anliegen eines gemischten Publikums betreffen. David Hammons, dem die Strassen von Harlem schon oft als Atelier gedient haben, wählte zwei einander schräg gegenüberliegende Strassenecken im schwarzen *East Side*-Viertel der Stadt für seine Arbeit und nannte sie AMERICA STREET. Er ersetzte ein Reklameschild mit Zigarettenwerbung durch ein riesiges Photo, auf dem schwarze Kinder hoffnungsvoll nach oben blicken. Darüber, genau in ihrer Blicklinie, hisste er seine Version der amerikanischen Flagge – in den Farben der *Black Nationalist Party* – Rot, Grün, Schwarz. An der gegenüberliegenden Ecke baute Hammons mit Hilfe eines in der Nachbarschaft ansässigen Unternehmers ein zweistöckiges Einfamilienhaus in verkleinerter Form nach. Das Resultat, – es hatte eine Grundfläche von ca. zwei auf sieben Meter, – bekam den ironischen Titel HOUSE OF THE FUTURE und vermittelte einen Einblick in die örtlichen Baugepflogenheiten und -stile. Den Bewohnern des Viertels wurde vor Augen geführt, was sie an ihren eigenen Häusern hatten, die noch nicht der umfassenden Renovierung anderer, mehr im Zentrum gelegener Stadtteile zum Opfer gefallen waren. Ausserdem diente das Haus als vorübergehender Ausstellungsort für die Bilder eines ortsansässigen Künstlers, der am Bau mitgewirkt hatte. Begeisterung und neuer Stolz auf eine Gegend, die Touristen sonst mieden, wurden deutlich, als Kinder aus der Nachbarschaft voller Eifer Besucher zu den beiden Werken führten. Nachdem nun die Ausstellung zu Ende ist, wird

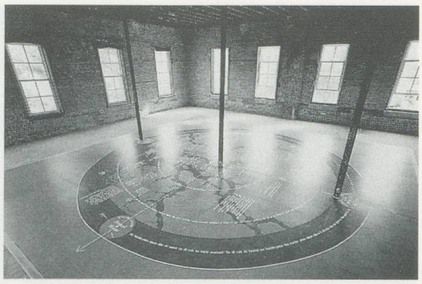


BARBARA STEINMAN, BALLROOM, 1991.

AMERICA STREET zu einem bleibenden, wenngleich kleinen Stadtpark und demonstriert, wie Kunst eine ebenso reale wie dauerhafte Wirkung auf die Bevölkerung haben kann.

Auch das Team Kate Ericson/Mel Ziegler entschied sich für die *East Side*. Für die Realisierung ihres Werks CAMOUFLAGED HISTORY suchten sie sich eine Familie, deren Haus sie mit einem Tarn-Muster bemalten; das Muster war speziell für diese Arbeit entworfen worden und enthielt alle zweiundsiebzig «authentischen Farben des historischen Charleston», wie sie die Farben-Firma *Dutch Boy* herstellt und vertreibt. Diese Arbeit befand sich an einer Stelle, wo die East Side und die historische *Mazyck-Wraggborough*-Gegend aneinandergrenzen, und lag wie Hammons' Installationen abseits des Touristenstroms. Dort also machte die «Militär-Tarnung» des bemalten Hauses auf die Nähe der Marine- und Armeestützpunkte aufmerksam; dies umsomehr angesichts der *«Desert Storm Lounge»* am örtlichen Flughafen. Zugleich verwies das Stück augenzwinkernd auf die komplexen Strategien historischen Denkmalschutzes.

Während Hammons und Ericson/Ziegler sich mit Restaurierung, urbaner Erneuerung und ihrer Wirkung auf Charlestons überwiegend schwarze Bevölkerung beschäftigten, griffen andere Künstler auf eine Thematik zurück, die im Süden immer noch sehr lebendig ist: den Bürgerkrieg. In seiner Arbeit LINE OF FAITH simulierte James Coleman einen stereoskopischen Blick aus dem neunzehnten Jahrhundert auf die zeitgenössische Neuinszenierung einer Bürgerkriegs-Schlacht und bezog sich dabei auf ein berühmtes (aber ungenaues) *Currier and Ives*-Photo. (Diese Südstaatentradition der historischen Inszenierung, bei der oft Tausende von Menschen mitwirken, zeigt das Bedürfnis, das Erbe der Konföderation mit grösstmöglicher Wirklichkeitstreue weiterleben zu lassen.) Mit raffinierten computergesteuerten Überblendungen zeigte Coleman, wie die Illustratoren vergangener Kriege – der gegenwärtigen Berichterstattung aus dem Mittleren Osten ganz ähnlich – unser Geschichtsverständnis prägen. Darüber hinaus beteiligte er auch die Bevölkerung an der Realisierung der Arbeit, indem er vor Ort Mitspieler für die nachgestellten Schlachtszenen anwarb. Das Betrachten der Colemanschen Arbeit verlangte Geduld. Die zwanzigminütigen Überblendungen, bei denen verschiedene Bildteile abwechselnd scharf und unscharf wurden, waren äusserst subtil. Für mich entfalteten sie ihre ganze Wirkung eigentlich nur dann, wenn Leute, die bei der Nachstellung des *Currier and Ives*-Photos mitgewirkt hatten, zufällig vorbeikamen, um sich das Ergebnis ihrer Arbeit anzusehen. Die Thematik der historischen Reportage und ihrer Wirklichkeitstreue war ein voller Erfolg, denn es

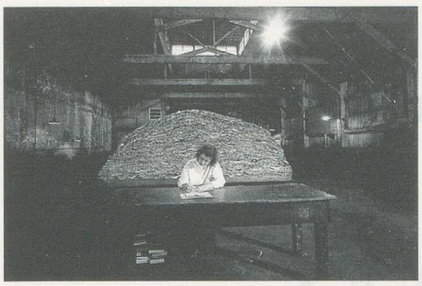


HOUSTON CONWILL, THE NEW CHARLESTON, 1991.

machte den Leuten offensichtlich Spass, die historischen Figuren zu erkennen und einige der Spezialeffekte zu verraten, mit denen die Illusion der Schlachtszene erzeugt wurde.

Wie Coleman photographierte auch Liz Magor für ihre facettenreiche Installation HALLOWED GROUND zeitgenössische Bürgerkriegsinszenierungen. Für einen Teil davon befasste sie sich mit Familien, die bei den Kriegs-Inszenierungen mitspielten, und machte Porträtphotos von ihnen, die sie dann in einem leerstehenden Raum des staatlichen Charlestoner Witwen- und Waisen-Heimes aufhängte. Zusätzlich zu den Photos schichtete Magor in den Räumen Haufen von nachgemachten Kanonenkugeln auf, lenkte damit die Aufmerksamkeit auf die Kriegswaffen und auf das Leid und die Verwüstung als unvermeidliche Folgen des Krieges. In einem Innenhof verteilte sie willkürlich weitere Kanonenkugeln, um auf diese Weise eine Situation zu schaffen, «in der Frauen und Bomben zur Koexistenz verurteilt sind».

Zu den ebenfalls sehr wirkungsvollen Arbeiten gehörte auch Barbara Steinmans Installation BALLROOM in einem kleinen runden Pumpenhaus in Sichtweite des Hafens. Drinnen hing



ANN HAMILTON, INDIGO BLUE, 1991.

ein spektakulär-ausladender Kronleuchter über einer am Boden ausgebreiteten photographischen Vergrösserung von U-Boot-Radaraufzeichnungen und forderte den Betrachter dazu auf, hinter die elegante Maske der sorgfältig konservierten und aufgeputzten Vergangenheit Charlestons zu blicken, um die wahre Identität der heutigen Stadt zu entdecken.

In der leerstehenden Residenz eines französischen Hugenotten-Kaufmanns inszenierte Christian Boltanski eine neue Variante seiner Schattenspiele. Er projizierte das Standbild zweier Silhouetten aus *«Vom Winde verweht»* – der Hauptquelle seiner ersten Eindrücke vom Süden – und liess dazu eine schwache Aufzeichnung der französischen Film-Synchronisation laufen. In starkem Kontrast zu dieser Beschwörung volkstümlich-romantischer Südstaaten-Klischees stand eine zweite, begleitende Installation: Darin ging es um die banalen Alltäglichkeiten einer College-Studentin in der heutigen Universitätsstadt. Unter dem Titel INVENTORY OF OBJECTS BELONGING TO A YOUNG WOMAN OF CHARLESTON (Inventarliste der Habseligkeiten einer jungen Frau aus Charleston), einem weiteren Stück jener Reihe, die Boltanski in den 70er Jahren begann, trug er die persönliche (und oft bestürzend kitschig-banale) Habe einer anonymen Studentin im Gibbes Museum of Art zusammen. (Ironischerweise befindet sich der Raum, in dem die Installation aufgebaut war, genau gegenüber einer Dauerausstellung antiker Miniatur-Einrichtungen.) Jedes einzelne Stück wurde in der quasiwissenschaftlichen Manier der Museologen etikettiert und in einem kleinen Büchlein abgedruckt, das im Museums-Buchladen auslag.

Im Auditorium des ehemaligen *Avery Normal Institutes,* einer Schule für schwarze Lehrer aus dem vorigen Jahrhundert, schuf Houston Conwill in Zusammenarbeit mit der Dichterin Estella Conwill Majozo und dem Architekten Josep DePace einen graphisch dargestellten Tanzboden, auf dem die Geschichte der Schwarzen in South Carolina von den Gestaden Afrikas bis zur Bürgerrechtsbewegung dargestellt war. Die Installation war zwar etwas schulmeisterlich, vermittelte aber doch einen aufschlussreichen Einblick in die ebenso komplexe wie kontroverse Geschichte der afrikanischen Amerikaner in den Carolinas, indem sie die Orte der Sklavenaufstände und historisch bedeutenden Ereignisse markierte. Die Besucher mussten die Schuhe ausziehen und konnten dieser Geschichte anhand der «vierzehn geistigen Wegweiser» folgen, die auf dem Boden eingezeichnet waren. Ausserdem lag eine Landkarte zum Mitnehmen auf, mit der man die alternative Geschichte der Stadt und der umliegenden Insel-Bevölkerungen nachvollziehen konnte.

Ann Hamiltons Installation war dagegen nicht so prosaisch, sondern eher atmosphärisch. Sie trug den Titel INDIGO BLUE und war eine lebende Ode an den anonymen Arbeiter, dessen traditionell mit Indigo gefärbte Uniform zum Ausdruck *«blue collar»* (vgl. den deutschen Ausdruck «Blaumann», A. d. Ü.) führte. Über einem riesigen Haufen ordentlich gefalteter Arbeiterhemden (über 6360 kg schwer) sass eine Darstellerin still und in sich gekehrt; wie unter Zwang radierte sie den Text eines blauen Buches aus, das an die üblichen Schulgeschichtsbücher erinnerte, und tilgte so die uns vertraute Geschichte, um einer neuen Platz zu machen.

Die Teilnehmerauswahl, die nach Jacobs Worten bewusst zehn Frauen, vier afrikanische Amerikaner, international bekannte Künstler und relative Neulinge umfasste, bot eine erfrischende Alternative zum immer noch populären, aber ebenso überholten wie langweiligen Trend jener internationalen Ausstellungen, die von weissen männlichen «Stars» berühmter Galerien dominiert werden. Einen Teil ihres Erfolgs verdankt diese Ausstellung ganz sicher der abwechslungsreichen Geschichte von Charleston. Wer, wie ich, die Gegend zum ersten Mal besuchte, verliess sie sicherlich mit neuen Eindrücken sowohl von der «offiziellen» Geschichte Charlestons, wie eifrige Führer sie auf den unvermeidlichen Pferdetouren schildern, als auch von einer «revidierten» Geschichte derjenigen, die in geographischer, gesellschaftlicher und kultureller Hinsicht einst verschwiegen und marginalisiert worden war. Und schliesslich war *Places with a Past* eine ernstzunehmende Aufforderung, den Begriff der «Geschichte» und der situationsbezogenen Installation sowie die Parameter von Ausstellungen überhaupt neu zu überdenken.

(Übersetzung: Nansen)