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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1984)

Heft: 1: Collaboration Enzo Cucchi

Artikel: Cumulus ... from America

Autor: Kruger, Barbara / Schelbert, Corinne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679705

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: 01.10.2025

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

CUMULUS

. . . FROM AMERICA

OUR column «Cumulus» presents thoughts, personal perspectives and notable encounters, not in the sense of professional art criticism, but rather personal explications of professional endeavors. In each issue of Parkett a «cumulus cloud» will be sent in from America and Europe to all those interested in art. In this issue, Barbara Kruger, a New York artist and Gianfranco Verna, a Zurich Gallery owner, are featured in regard to their differing perspectives. — Barbara Kruger writes about a film, as she says she has frequented more films than art exhibits recently. Two works of Barbara Kruger are reproduced, which are presently to be seen in a travelling exhibition (Institute of Contemporary Arts, London, 11/4 - 12/11/83, Watershed Bristol, 1/21 - 2/18/84, Nouveau Musée Villeurbanne, 3/22 - 4/25/84, Kunsthalle Basel, 5/13 - 6/24/84).

BARBARA KRUGER

Under film, *a film by Roger Spottiswood is about the notions of history and authenticity. But it is also about photography and the way images work in culture. But it is also about the overthrow of the Somoza regime in Nicaragua. Nick Nolte plays a photo journalist, combing the globe in search of 'great', saleable photographs. The film follows him from a conflict in Chad to the stirring Nicaraguan revolution. There he joins an old journalist pal (Gene Hackman) and his reporter wife (JoAnna Cassidy), and the usual romantic triangulation begins. Nolte and Cassidy hastily depart for the countryside in search of Raphael, a charismatic rebel leader. This romantic segueway drenches the films overt political text in a conventional melodramatic stew, but* Under Fire *differs from a superficially similar movie like* The Year of Living Dangerously, *in that it performs a radical reversal of the representation of 'political' images.*

As the narrative begins Nolte is presented as an 'objective' observer, operating outside of the area of conflict: watching but never taking sides. But as the story proceeds this phantasm of objectivity fizzles as he observes Somoza's campaign to systematically destroy all opposition, focusing his efforts on the young leader, Raphael. It is here that one must consider the notions of realism and historical veracity. There was no «Raphael» involved in the Sandinista's ejection of Somoza. The insertion of this fictive figure clearly makes the film more digestible to an audience who sees this type of singular, heroic figure as a comfortable «revolutionary» convention. So Hollywoods' use of stereotypical representation is at work even in situations which would seem to call for a displacement of stereotype. Indeed, the scene depicting the dead Raphael laid out on a table in a stark guerrilla hide-a-way is a direct reference to the famous Che Guevera corpse photo. And it is here that photography's ability to perpetuate or displace power relations comes into play. The guerrillas ask Nolte to prop up Raphael's body and make him live again for the camera, as they feel the revolution cannot succeed without the young leaders' winning presence. Nolte agrees to take the photograph, and one recalls Roland Barthes' contention that the stereotype exists where the body is absent. But while accomplishing this successful characterological ruse, he also manages to focus his camera on the other rebels at their outpost. And these pictures clearly show his growing respect and affection for them. Only later does he discover that all his prints have been stolen by the government and that those pictured have been murdered. So he unknowingly lead the regime to the rebels and signed their death warrants with his representations. So what we see in the film's beginning as Nolte's cavalier shooting fetish: bopping around bodies and fatal skirmishes like

David Hemmings cornering Verushka in Blow Up *is later recognized as the ability to kill what is alive and, in the case of Raphael, to enliven what is dead.*

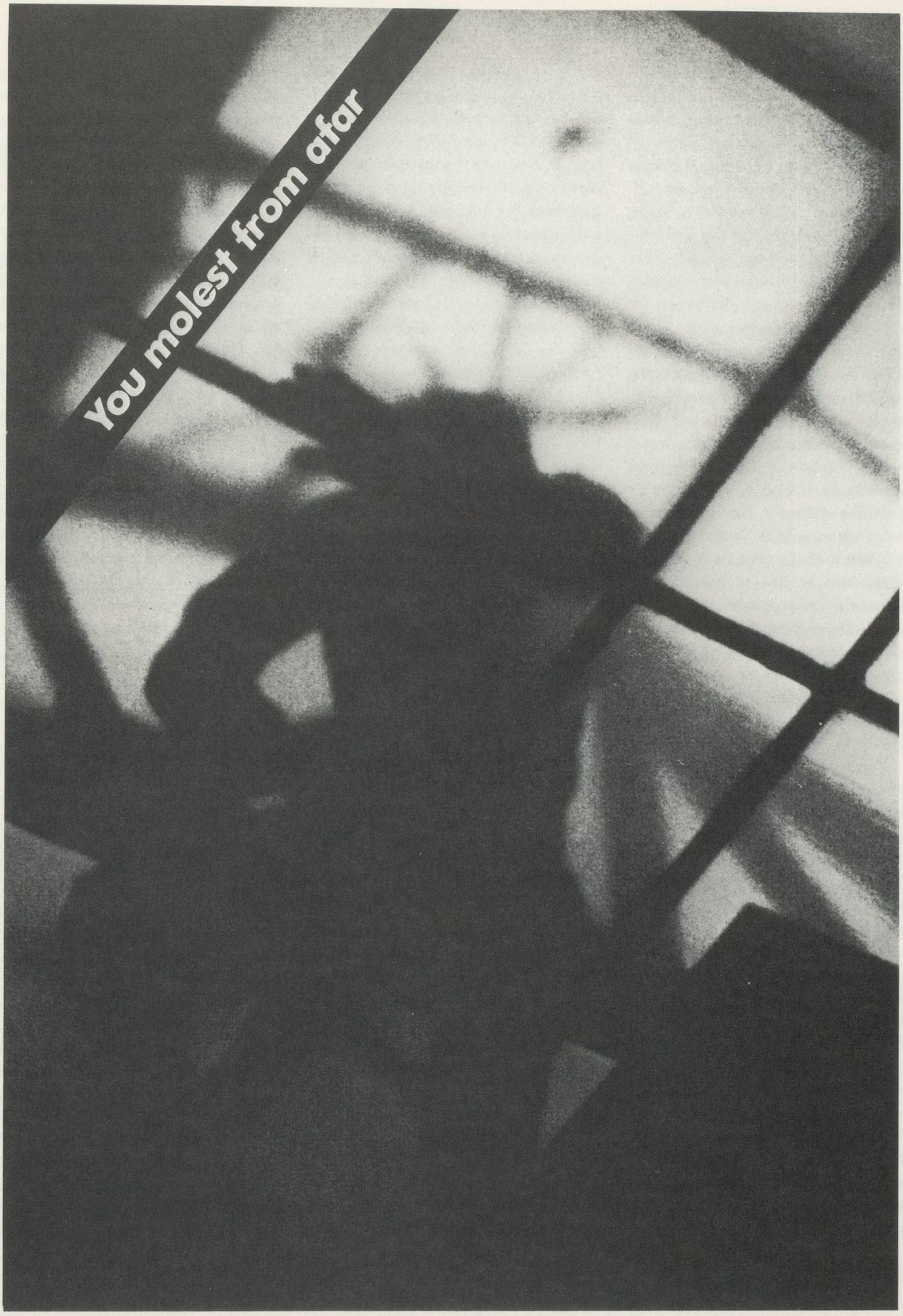
Another photographic and cinematic consideration which this all suggests is «How did this film get made at all?» Clearly, without the presence of a «star» like Nick Nolte, this project could never have been realized. It is a critique of the sham of «objectivity» and how it invades the communication industry. And it is a scrutiny of how what we see dictates what we think. And it is also a clear unraveling of the oppressions of a reactionary government in Central America which was supported by the United States. Obviously, Under Fire's *emersion in the dominant soap opera mode has allowed it to be produced and distributed and makes it feel like a «regular» movie. Roger Spottiswood understands the cinematic code of representation and how it accumulates and collapses the «seen» into the «real». His suggestions about how «still» photographs detonate «live» action should be considered by all those who care to float away from the retro reductivism of sameness and myth into a palpable, everyday world of difference and tolerance.*

IN der Rubrik «Cumulus» sollen Meinungen, persönliche Rückblicke, denkwürdige Begegnungen rapportiert werden — nicht im Sinne professioneller Kunstkritik, sondern als persönliche Darstellung einer berufsmässigen Auseinandersetzung. In jeder Ausgabe von Parkett wird eine «Cumulus»-Wolke aus Amerika und eine aus Europa den interessierten Kunstfreund anpeilen. In dieser Nummer haben sich Barbara Kruger, Künstlerin in New York, und Gianfranco Verna, Galerist in Zürich, auf unterschiedliche Art der Aufgabe gestellt. — Barbara Kruger schreibt über einen Film, weil sie in den letzten Monaten, wie sie sagt, Filme statt Ausstellungen gesehen hat. Wir reproduzieren zwei Arbeiten dieser Künstlerin, die gegenwärtig in einer Wanderausstellung zu sehen sind (Institute of Contemporary Arts, London, 4.11. - 11.12. 83, Watershed Bristol, 21.1. - 18.2. 84, Nouveau Musée Villeurbanne, 22.3. - 25.4. 84, Kunsthalle Basel, 13.5. - 24.6. 84).

BARBARA KRUGER

Roger Spottiswoods Film *«Under Fire»* handelt von Auffassungen über Geschichte und Authentizität. Er handelt auch von Fotografie und vom kulturellen Stellenwert der Bilder. Der Film spielt in Nicaragua zur Zeit des Sturzes des Somoza-Regimes. Nick Nolte spielt einen Fotoreporter, der den Erdball nach «guten» Bildern mit Handelswert abgrast. Zu Beginn sehen wir ihn im konfliktgeladenen Tschad, dann fährt er zur Revolution nach Nicaragua. Dort tut er sich mit einem älteren, erfahrenen Kollegen (Gene Hackman) und dessen Frau (JoAnna Cassidy) zusammen, die ebenfalls Reporterin ist. Die übliche Dreiecks-Romanze beginnt. Nolte und Cassidy verlassen überstürzt Managua, um im Landesinnern Raphael, den charismatischen Rebellenführer ausfindig zu machen. Die Liebesgeschichte lenkt in ihrem konventionell-melodramatischen Verlauf vom offensichtlich politischen Gehalt des Films ab, doch *«Under Fire»* unterscheidet sich vom ähnlich strukturierten Film *«The Year of Living Dangerously»* insofern, als er sich von der gängigen Repräsentation «politischer» Bilder radikal abkehrt.

Zu Beginn wird Nolte als «objektiver», ausserhalb der Ereignisse stehender Betrachter gezeigt: Er beobachtet, aber er engagiert sich nicht. («I take pictures, I don't take sides» lautet sein Motto.) Doch allmählich, als er sich klar wird, wie systematisch die Ditkatur bei der Vernichtung der Opposition vorgeht und ihre mörderische Anstrengung ganz auf den Anführer Raphael konzentriert, bröckelt das Phantomgebilde «Objektivität» ab. Hier nun gilt es zwischen dem Realitätsentwurf des Films und historischer Wahrhaftigkeit zu unterscheiden. Es gab bei den Sandini-


You molest from afar

sten keinen Raphael. Das Einbringen einer Figur, die ganz dem Helden-Image konventioneller Revolutionsvorstellungen entspricht, macht einen solchen Film für das Publikum einfach leichter verdaulich. Hollywood operiert eben mit Klischees auch dort, wo die Situation eigentlich nach dessen Abschaffung verlangt. Ganz klar wird etwa mit der auf einem Tisch in einem sinistren Guerilla-Versteck aufgebahrten Leiche Raphaels auf das berühmte Foto des toten Che Guevara verwiesen. Hier nun kommt die Fähigkeit der Fotografie zur Konsolidierung oder Verschiebung von Machtverhältnissen ins Spiel. Die Guerrilleros verlangen vom fotografischen Könner Nolte, dass er den toten Raphael für die Kamera lebendig macht, da sie nicht an einen Sieg der Revolution ohne des Anführers gewinnende Präsenz glauben. Nolte erklärt sich mit diesem Plan einverstanden, und man erinnert sich an Roland Barthes Satz, dass das Stereotyp dort existiert, wo der Körper abwesend ist. Nolte erfüllt seinen prekären Auftrag und richtet seine Kamera gleichzeitig auch auf die andern Rebellen im Lager. Seine Bilder sind deutlich Ausdruck seiner wachsenden Bewunderung und Sympathie für die Revolution. Viel später erst realisiert er, dass ihm die Fotos auf Betreiben der Regierung gestohlen und sämtliche darauf Abgebildeten ermordet wurden. Seine Bilder wurden zur Identifizierung missbraucht, er hat unwissentlich die Rebellen an den Staat ausgeliefert, mit ihrer Ab-bildung gleichzeitig ihr Todesurteil unterschrieben. So wird Noltes Reporterfrenesie (sein wildes Klicken um Leichen und blutige Aufstände herum ist David Hemmings fotografischer Einkreis-Technik beim Fotomodell Veruschka in *«Blow-Up»* nicht unähnlich) als die Fähigkeit zum Töten und zum Lebendigmachen des Toten erkannt.

Man kann sich nun natürlich fragen, wie ein solcher Film überhaupt zustande gekommen ist. Zweifellos hätte ein solches Projekt ohne die Star-Präsenz Nick Noltes nicht durchgeführt werden können. Denn es übt Kritik am Schwindel mit der Objektivität und zeigt, wie diese die Kommunikationsindustrie überschwemmt. Der Film deckt auch auf, wie sehr unser Denken von dem bestimmt wird, was wir sehen. Ferner werden die Unterdrückungsmechanismen eines reaktionären, von den USA unterstützten Regimes aufgezeigt. So konnte wohl *«Under Fire»* nur produziert werden, indem man sich den vorherrschenden Regeln des Trivialfilms unterwarf und den Film als «gewöhnliches» Leinwandwerk ausgab. Roger Spottiswood kennt die Kinoregeln von Repräsentation genau, weiss, wie diese zustandekommt, dabei das «Gesehene» akkumuliert und in das «Reale» einbrechen lässt. Seine Vorstellung davon, wie Standfotografien, «stehende» Bilder, vitale Aktionen auslösen können, sollten von all denen ernst genommen werden, welche sich vom rückwärtsgewandten Reduktivismus des Ewiggleichen und des Mythos entfernen und sich einer sinnfälligen, fassbaren Alltagswelt voller Differenziertheit und Toleranz zuwenden möchten.

(Übersetzung: Corinne Schelbert)

CUMULUS

. . . VON EUROPA

GIANFRANCO VERNA

In der Kunst ist nichts mehr selbstverständlich. Zwar manifestiert sich bildende Kunst wieder betont in ihren traditionellen Kategorien, also vorab als Malerei, aber auch als Plastik und Zeichnung. Deutlich werden Figur und Ausdruck reklamiert, wird eine inhaltliche Dimension jeder formalen Diskussion übergeordnet. Trotzdem ist die Kunst als konnotativer Begriff grundsätzlich und tiefgreifend fragwürdig geworden.

Übereinstimmung, die die idealistisch gestimmte Avantgarde der 60er und frühen 70er Jahre durch Abstützung auf Theorie und Praxis erzielte, droht, zwar euphorisch, in die Beliebigkeit des bloss subjektiv Gesetzten zu münden, und Übereinkünfte scheinen zu teleologischen Absprachen zu werden. Die kleine Kunstgemeinde mausert sich zum Fan-Club.

Namen, Nationalitäten, Argumente sind vor uns ausgebreitet. Verfügbar sind die Produkte in allen Schattierungen, beliebig auswechselbar. Im Kulturkarussel der pluralistischen Gesellschaft verteilen Repräsentanten von — zwar verhältnis-