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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1985)

Heft: 5: Collaboration Eric Fischl

Artikel: An absence of vision and drama = In Abwesenheit von Vision und Drama

Autor: Wallis, Brian / Wechsler, Max

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679850

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: 13.12.2025

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

AN ABSENCE OF VISION AND DRAMA

BRIAN WALLIS

«Then perhaps the subject returns, not as illusion, but as fiction. A certain pleasure is derived from a way of imagining oneself as individual, of inventing a final rarest fiction: the fictive identity.»

ROLAND BARTHES

■ Part II

«ARTISTS AS WRITERS»

In the massive, two-volume catalogue of the most recent documenta exhibition in Kassel, two structural changes were made which mark a subtle shift (or return) in our perception of contemporary art. First (and most curiously), the artists' works were arranged not alphabetically or by nationality as is often the case, but chronologically, by the year of the artist's birth. Second, the artists were requested to submit a written statement or quotation along with their own selection of photographs and bibliographic information to support their work. As explained in the catalogue, the intention was to create «visual biographies» and to show «everyone's personal history.» Moreover, this emphasis on the biographical was explicitly at the expense of critical discussion for, as the catalogue put it, «Material written about the artists would not be included.»

Teil II ■

In Abwesenheit von Vision und Drama

BRIAN WALLIS

«Vielleicht kehrt nun das Subjekt nicht als Illusion, sondern als Fiktion zurück.
Eine gewisse Lust gewinnt man aus einer bestimmten Art, sich als Individuum vorzustellen, eine letzte Fiktion seltenster Art zu erfinden: das Fiktive der Identität.»

ROLAND BARTHES

Im wuchtigen, zweibändigen Katalog zur letzten documenta in Kassel finden sich zwei strukturelle Veränderungen, die einen feinen Wechsel (oder Rückschritt) in der Wahrnehmung zeitgenössischer Kunst markieren. Erstens (und höchst merkwürdigerweise) wurden die Künstler mit ihren Werken nicht wie zumeist üblich alphabetisch oder nach ihrer Nationalität aufgeführt, sondern chronologisch nach dem Geburtsjahr der Künstler. Zweitens wurden alle Künstler gebeten, neben ihrer eigenen Auswahl von Photographien und bibliographischen Angaben, einen selbstverfassten Text oder ein Zitat aus der Literatur vorzulegen, die ihr Werk bekräftigen würden. Wie im Katalog ausgeführt wird, bestand die Absicht darin, «visuelle Biographien» zu gestalten und die «Entwicklung der einzelnen Künstler» aufzuzeigen. Dazu kommt, dass diese Betonung des biographischen Elements aus-

Such editorial decisions are, of course, the very nature of the job of the curator or editor, but if we investigate further in this case, we find this seemingly arbitrary catalogue structure was in fact part of a larger plan. Indeed, this plan was virtually spelled out in the full title which the director Rudi Fuchs proposed for the exhibition: «documenta 7: In which our heroes, after a long strenuous voyage through sinister valleys and dark forests finally arrive at the English Garden, and at the gate of a splendid palace.» And as if this were not clear enough he included in the catalogue as a feature essay T.S. Eliot's, «Tradition and Individual Talent.» For, as Fuchs said, «The artist as individual is part of the tradition of all.» Biography and history, the individual and the past: these are the keys to a shift in contemporary art which we see everywhere, not only in revivals and reuse of earlier styles and artistic forms, but also in the reinvestment of certain institutions (the Museum, the State, Religion) which are themselves bound to the recuperation of the myth of the Artist as Exemplary Sufferer... In these restorations, the attention to the artist's biography is fundamental. The renewal of the theory of the artist as author/auteur operates forcefully against more critical and socially relevant notions of the subject; it restores the artist as the «prior-to» of the artwork, the source and explanation of its meaning, the coherent and original site of its creation.

Given this renewed emphasis on the biographical as the determinant of artistic meaning and authenticity, it is not surprising that the documenta 7 catalogues — and exhibition catalogues everywhere — show a renewed interest in artists' statements or writings. Such writings support and are a component in the history of modernist art, for they serve a particular function: to certify the artist as the source of the artwork. For the institutions of the art world (galleries, museums and sponsors) the maintenance of this tradition has obvious economic benefits accruing to the unique object, the mysterious relic. The variety of functions of the work of art are served and supported by the various claims of artists' writings: an expression of the artists' interior, a transparent reproduction of exterior reality, the visionary projection of a utopian future, an explanation of craft, or declarations of individual or collective intentions.

In this way, artists' writings not only uphold the traditional position of the artist in modernism, they «prove» the humanist lie of the unity and coherence of the artists' vision, suggesting that there is some underlying organizational principle to the world as a whole. And as the forms they take are often expressions of thought or feeling, they seem to allow the reader to «see» through the privileged vision or to hear firsthand from the artistic oracle. Such individualistic writings are formed — often like the art to which they are connected — on the basis of a unique, personal style, one which would shape the world to conform to its patterns. These artists' writings are based on self-reflexivity and subjective, poetic interpretation, in which formal qualities are determined by aesthetic considerations and the goal is immanent beauty or distanced pleasure.

Opposed to this modernist tradition is a more recent group of artists' writings which have different sources and different functions. A principle characteristic is their consideration of language as a system of representations which constructs its subjects. These writings are less concerned with the explanatory (transparent) function of language, than with demonstrating its ideological function as a structuring discourse. To this end, these new artists' writings employ certain formal operations, shared with contemporary visual arts, such as appropriation or reinscription of existing images or texts; adoption of nonsequential structure, as in television or film; privileging a form of writing which is fragmentary, digressive and interpenetrated with other texts; attention to the role of the reader (viewer). The effect to these textual strategies is to call into question the otherwise seamless closure of conventional writing and of representation in general. This writing is less concerned with the poetic expression of an individual, privatized language than with the complex structure of public language and public codes of behavior which are enforced through language as representation and its institutionalized authority. Thus, the principle forms which artists conventionally sought to express through their writings — subjectivity,

drücklich auf Kosten einer kritischen Diskussion ging, denn «Material über die Künstler wurde nicht aufgenommen», wie es im Katalog heisst.

Sicher, solche editorische Entscheidungen bilden den natürlichen Inhalt der Arbeit eines Ausstellungsmachers oder Herausgebers, doch wenn wir diesen Fall weiter verfolgen, entdecken wir, dass diese scheinbar zufällige Katalogstruktur tatsächlich Bestandteil eines umfassenden Konzepts war. Und dieses Konzept wurde denn auch im Untertitel, den Rudi Fuchs, der künstlerische Leiter der documenta, für die Ausstellung vorschlug, faktisch ausgesprochen: «documenta 7...: In denen unsere Helden nach langer und mühseliger Reise durch finstere Täler und dunkle Wälder endlich im Englischen Garten ankommen und am Tor eines prächigen Palastes.» Doch damit nicht genug; der Katalog enthielt als Einleitungstext auch T.S. Elliots Essay «Tradition und individuelle Begabung», denn, wie Fuchs sagt, «der Künstler ist als Individuum Teil der Tradition aller».

Biographie und Geschichte, das Individuum und die Vergangenheit: das sind die Schlüssel zu der sich auf allen Ebenen äussernden Veränderung in der zeitgenössischen Kunst, nicht nur in den Wiederbelebungen und Rückgriffen auf frühere Stile und künstlerische Formen, sondern auch in der Neubewertung und Bekräftigung gewisser Institutionen (das Museum, der Staat, die Religion), die direkt an die Wiederherstellung des Mythos vom Künstler als exemplarisch Leidender gebunden sind. In diesen Restaurationsbewegungen bekommt die Biographie des Künstlers fundamentales Gewicht. Diese Erneuerung der Theorie vom Künstler als Autor/Schöpfer wirkt nachdrücklich einer mehr kritischen und soziologisch relevanten Betrachtung des Gegenstandes entgegen; sie setzt den Künstler wieder als absolute «Vor-Bedingung» des Kunstwerks ein, als Quelle und Erklärung seiner Bedeutung, als den schlüssigen und ursprünglichen Ort seiner Erschaffung.

Bei dieser erneuten Betonung des Biographischen als Determinante künstlerischer Bedeutung und Authentizität, ist es nicht weiter verwunderlich, dass die Kataloge zur documenta 7 — wie viele andere Ausstellungskataloge — ein vermehrtes Gewicht auf Aussagen oder Schriften von Künstlern legen. Solche Schriften belegen und bilden gleichzeitig die Geschichte der modernistischen Kunst; denn sie übernehmen eine ganz bestimmte Funktion: nämlich, den Künstler als Quelle des Kunstwerks zu bestätigen. Für die Institutionen der Kunstwelt (die Galerien, die Museen, die Financiers) bringt die Aufrechterhaltung dieser Tradition offensichtliche ökonomische Vorteile, die aus dem Mythos des einzigartigen Gegenstandes, des geheimnisvollen Relikts erwachsen. Die ganze Breite von Funktionen, die das Kunstwerk annehmen kann, findet ihren Ausdruck und ihre Bestätigung in den verschiedenen Ansprüchen von Künstlerschriften: ein Ausdruck der Innenwelt des Künstlers, eine luzide Wiedergabe der äusseren Wirklichkeit, eine visionäre Projektion einer utopischen Zukunft, eine Auseinandersetzung mit dem Handwerk oder die Proklamation individueller oder kollektiver Absichten.

In dieser Hinsicht halten die Schriften von Künstlern die traditionelle Position des Künstlers im Modernismus hoch, sie «beweisen» die humanistische Lüge von der Einheit und Schlüssigkeit der Vision des Künstlers, die eine Art von verborgener Weltordnung suggeriert. Und die Formen, die die Schriften annehmen, sind oft ein Ausdruck von Gedanken oder Gefühlen, die dem Leser scheinbar erlauben, die privilegierte Vision zu «erkennen», oder das künstlerische Orakel aus erster Hand zu erfahren. Solche individualistische Schriften beruhen — sehr oft wie die Kunstwerke, mit denen sie in Verbindung stehen — auf dem Konzept eines einzigartigen, persönlichen Stils, der die Welt in die Form bringen will, die seinem Grundmuster entspricht. Diese Künstlerschriften beruhen auf Selbstreflexion und subjektiver, poetischer Interpretation, in der formale Qualitäten von ästhetischen Überlegungen bestimmt werden und deren Ziel immanente Schönheit oder distanziertes Vergnügen ist.

Im Gegensatz zu dieser modernistischen Tradition steht eine Reihe jüngerer Schriften von Künstlern, die einen ganz anderen Ursprung und eine ganz andere Funktion haben. Eines ihrer Hauptmerkmale ist die Betrachtung der Sprache als eines Systems der Darstellung, das seinen Gegenstand aus sich selbst aufbaut. In diesen Schriften geht es weniger um die erklärende (erhellende) Funktion der Sprache, sondern vielmehr um die Demonstration ihrer ideologischen Funktion

transcendence, self-expression — are emphatically denied.

I am less concerned with the differences of style and content than with their motivations and with the way they act and are used. To collapse the distinctions dramatically one might say that I am outlining the differences between a modernist and a postmodernist mode of writing (or as Barthes would have it, between work and text). For strictly pragmatic purposes such a distinction will suffice, for I propose these new artists' writings as a genre not in any binding way but as a provisional schema to suggest ways in which many artists are now utilizing the forms of critical and fictional writing as an analogue to their art production. Both these forms of artists' writings center around the subject, supporting or establishing two very different models. The earlier, modernist model focuses on the phenomenological events and interior projections of the author and argues for a return to order, whereby the subject would be maintained in its rightful place at the center of aesthetic practice, animating the social universe and engaging once again the modernist notions of authenticity, originality, and self-referentiality. The more recent practice, however, posits the subject as a locus of psychosocial effects, the product of internal motivations and external, social formations. Here the subject is not the center, but an intermediate term, positioned through the free play of cultural representations which serve as models (either seductive or imposed). On the one hand then, a removed self-absorbed and self sustaining individual who sees the reflection of himself/herself shaping the external world; on the other hand, a new subject that is de-centered, composed of a variety of forces (social, sexual, economic, religious). To clarify, we might say that while the earlier form of artists' writing deals primarily with biography (or autobiography), the more recent form of artists' writings deals with identity.

This opposition between the biographical and identity constitutes a common thematic in the works of Lynne Tillman, Kathy Acker, Gary Indiana and Richard Prince, whose writings I discuss here as representative of this broad range of artists' writings. Implicit in this distinction is the recognition that personal identity is not a single line or one-dimensional personality. Rather it is multifarious, inscribed through and through with the social, a complex interweaving of the internal and external, determined by language.

■

In Lynne Tillman's writings identity is imposed like a language, given a certain flexibility of permutations, but basically inscribed by the codes of family and society. As her writings such as Weird Fucks, Madame Realism, and Haunted Houses, always focus on the female identity, these codes of behavior are preordained, preconceived by patriarchal society and instituted in the particular language of men with gives to ostensibly neutral language the functions of imposition and fixity. In the world she describes, individuals move between poles of behavior marked out by opposing words: good/evil, male/female, yes/no. Of course, as these polarities are ideal abstractions one is left with the uncomfortable inability to be, say, absolutely good, and therefore her characters are trapped, positioned (as if between two magnetic poles), living (as in the title of one of her books) with contradictions.

Language forms a tissue which connects and at the same time covers and controls the formation of identity. In Tillman's stories and in her novel Haunted Houses the characters move with a sense of somnolence, drifting through their lives with a seem-

als das den Diskurs strukturierende Element. Um dies zu erreichen, findet man in diesen neuen Künstlerschriften verschiedene formale Methoden, die sich auch in der zeitgenössischen bildenden Kunst finden, wie etwa die Aneignung oder Neuformulierung bestehender Bilder oder Texte, die Übernahme nicht-konsekutiver Strukturen des Fernsehens oder des Films. Diese Schriften bevorzugen eine bruchstückhafte, abschweifende und mit anderen Texten durchsetzte Form des Schreibens und richten ihre Aufmerksamkeit auf die Rolle des Lesers (Betrachters). Diese textuellen Strategien bewirken, dass die nahtlose Geschlossenheit konventionellen Schreibens und Darstellens in Frage gestellt wird. In dieser Art des Schreibens geht es weniger um den poetischen Ausdruck einer individuellen, privatisierten Sprache, als um die komplexen Strukturen öffentlicher Sprache und öffentlicher Verhaltensnormen, die durch die Sprache als Darstellungsmittel und durch ihre institutionalisierte Autorität gefestigt werden. Damit werden die wichtigsten Anliegen, die die Künstler nach der Konvention in ihren Schriften auszudrücken suchten — Subjektivität, Transzendenz, Selbstausdruck — , emphatisch abgelehnt.

Mehr als die Unterschiede des Stils und des Inhalts interessiert mich die Motivation dieser neuen Generation, die Art ihres Vorgehens und ihrer Wirkung. Um die Unterscheidungen dramatisiert auf den Punkt zu bringen, könnte man sagen, dass ich den Unterschied zwischen einer modernistischen und einer postmodernen Art des Schreibens skizziere (Barthes würde sagen: zwischen Werk und Text). Für einen strikt pragmatischen Ansatz wird diese Unterscheidung genügen, denn ich stelle diese neuen Schriften von Künstlern als Genre in keiner Weise als verbindlich dar, sondern mehr als ein vorläufiges Schema, das Methoden aufzeigt, die heutzutage viele Künstler in ihren kritischen und fiktionalen Texten analog zu ihren bildkünstlerischen Werken anwenden.

Beide Formen von Künstlerschriften konzentrieren sich auf das Subjekt, stützen oder begründen aber zwei ganz unterschiedliche Modelle. Das frühere, modernistische Modell zielt auf phänomenologische Ereignisse und Projektionen der Innerlichkeit des Autors. Es plädiert für die Rückkehr zu einer Ordnung, in der das Subjekt — das soziale Universum belebend und noch einmal die modernistischen Ideen von Authentizität, Originalität und Selbstbezug hochhaltend — an seinem rechtmässigen Ort im Zentrum der ästhetischen Praxis verbleibt. Das jüngere Modell jedoch lokalisiert das Subjekt als Ort psychosozialer Wirkungen, als Produkt innerlicher Motivationen und äusserlicher, sozialer Prägungen. Hier steht das Subjekt nicht im Zentrum, sondern in einer Zwischenposition, die sich im freien Spiel der kulturellen Repräsentationen lokalisieren lässt, welche als (verführerische oder aufgedrängte) Vorbilder fungieren: im alten Modell also ein entrücktes, selbstbezogenes und sich selbst erhaltendes Individuum, das die äussere Welt durch die Spiegelungen seiner selbst in Form gebracht sieht; im neuen Modell dagegen ein aus dem Zentrum gerücktes Subjekt, das sich aus einer Vielzahl von Kräften (sozialen, sexuellen, ökonomischen, religiösen) aufbaut. Man könnte sagen, dass sich die frühere Form der Künstlerschrift in erster Linie mit Biographie (oder Autobiographie) auseinandersetzt, während die neuere Form sich mit Identität beschäftigt.

Diese Opposition von Biographie und Identität bildet einen gemeinsamen thematischen Nenner der Werke von Lynne Tillman, Kathy Acker, Gary Indiana und Richard Prince, deren Texte ich hier als repräsentative Beispiele für das weite Spektrum dieser neueren Künstlerschriften näher betrachten will. Und es versteht sich von selbst, dass innerhalb der postulierten Unterscheidung die persönliche Identität nicht als eine lineare oder eindimensionale Persönlichkeit verstanden wird, sondern eher als eine von sozialen Gegebenheiten mannigfaltig durchsetzte Struktur, als ein komplexes, sprachlich determiniertes Gewebe von Innen und Aussen.

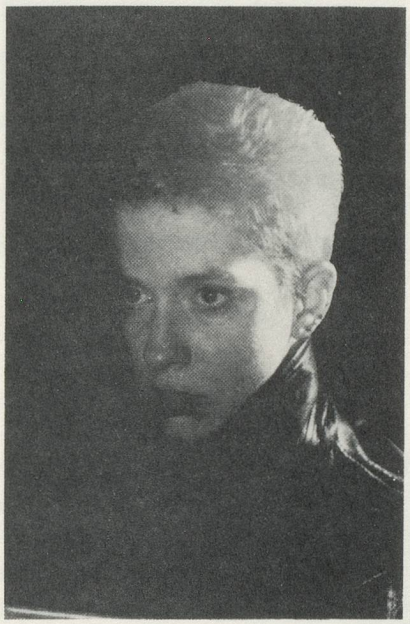
In Lynne Tillmans Texten erscheint die Identität als etwas, das einem wie eine Sprache auferlegt ist, das zwar eine gewisse Flexibilität hin zu Veränderungen aufweist, aber im wesentlichen durch die Codes der Familie und der Gesellschaft festgeschrieben ist. Indem sich ihre Texte (wie etwa *Weird Fucks, Madame Realism* und *Haunted Houses*) immer auf eine weibliche Identität beziehen, sind diese Codes des Verhaltens vorbestimmt, von einer patriar-

ing distance or dispassion. The formal structure of the writing emphasizes this lack of willfulness through a curious stream-of-consciousness which moves the narrative through a series of displacements or slippages. These little jumps have nothing to do with flashbacks; they do not take place through time, but always in the present. Instead they are prompted by linguistic association, so that random formations of abstractly linked words determine behavior: «Grace watched their breasts... Some breasts moved like waves. Newport wasn't far, Grace was thinking, maybe she'd drive there later that night to go to the beach and look at the waves...»

These shifts establish a central theme in Tillman's writings: that there is a connectedness within individual lives which stems not from some transcendental, natural order, but from the man-made order of language and the capillary channels of power it constructs through the family, through education, through the media, and through sexual relationships.

■

Kathy Acker's writings also engage language as a constituent of identity, though less for its formal or framing properties than for its function as pure textual matter. Her stories and novels (such as *I Dreamt I Was a Nymphomaniac*, *Implosion*, and *Great Expectations*) present a dense concretion of texts and voices, incorporating a range of generic sources from fantasy dialogue to autobiography to sex novels. Her methodology is plagiarism. Like many artists she freely appropriates the components of her writings and mixes them in a brash and kaleidoscopic way. This excessive textuality suggests great vision and drama, but in fact points to its absence. For in the hyperbolic juxtaposition, what remains is merely surface. In addi- In addition to ridiculing the whole concept of the originality of authorship, Acker's appropriations question the viability of personal identity. Indeed, the whole idea of identity seems threatening in the face of the absolute interchangeability of role models and the need to go «back to the beginning, childhood beginnings.» There identity is imprinted like a birthmark. In *Blood and Guts in High School*, for instance, Janey's story is mapped out in the first sentence: «Never having known a mother, her mother had died when Janey was a year old, Janey depended on her father for everything and regarded her father as boyfriend, brother, sister, money, amusement, and father.» Inscribed into this totally paternal world, Janey's life and identity become a love-hate relationship with her own sexuality. Janey's outward aggressiveness in the story suggests that she has a degree of free choice, that in the determination of her identity she might be able to reject society, and make her own choices. But as Acker makes clear throughout her writing, in terms of identity formation free choice remains largely an illusion.



KATHY ACKER

(Photo: Richard Prince)

For this reason, Acker's characters (or the characters she borrows) are driven by a furious urge to repudiate their identities, or exchange them for new ones.

chalischen Gesellschaft als Vorurteil festgelegt und in jener besonderen Männersprache institutionalisiert, die selbst eine offensichtlich neutrale Sprache mit Anmassung und Festigkeit erfüllt. In der Welt, die sie beschreibt, bewegen sich die Individuen zwischen Polen des Verhaltens, die von gegensätzlichen Wörtern markiert werden: gut/schlecht, männlich/weiblich, ja/nein. Und da diese Polaritäten idealisierte Abstraktionen darstellen, befinden wir uns in einem unbequemen Unvermögen, absolut gut zu sein; und so sind ihre Charaktere in einer Falle gefangen, (wie zwischen zwei magnetischen Polen) festgemacht; sie leben (wie der Titel eines ihrer Bücher besagt) mit und in Widersprüchen.

■

Die Sprache stellt einen Raster dar, der das Herausbilden einer Identität erst ermöglicht und doch gleichzeitig zudeckt und überwacht. In Tillmans Geschichten und in ihrem Roman *Haunted Houses* bewegen sich die Charaktere mit einem Anstrich von Schlafwandlerei; sie treiben scheinbar distanziert und ohne Leidenschaft durch ihr Leben. Dieser Mangel an willentlicher Bestimmtheit wird noch durch die Struktur des Schreibens verstärkt, durch einen seltsamen Bewusstseinsstrom, der die Erzählung durch eine Reihe von Verrückungen und Ausrutschern hindurch führt. Diese kleinen Sprünge haben nichts mit Rückblenden zu tun; sie ereignen sich nicht in der Zeit, sondern immer in der Gegenwart. Sie werden durch linguistische Assoziationen in Gang gesetzt, so dass zufällige Formationen von undurchschaubaren Wort-Verbindungen das Verhalten bestimmen: «Grace beobachtete ihre Brüste... Einige Brüste bewegten sich wie Wellen. Newport war nicht mehr weit, dachte Grace, vielleicht würde sie am späten Abend an den Strand fahren und den Wellen zuschauen...» Diese Verschiebungen verweisen auf ein zentrales Thema von Tillmans Schreiben: dass es eine Verbundenheit zwischen individuellen Leben gibt, die nicht einer transzendentalen, natürlichen Ordnung entspringt, sondern der von Menschen geschaffenen Ordnung der Sprache und der kapillaren Verzweigungen der Macht. Diese Ordnung durchdringt die Familie, die Erziehung, die Medien — und auch die sexuellen Beziehungen.

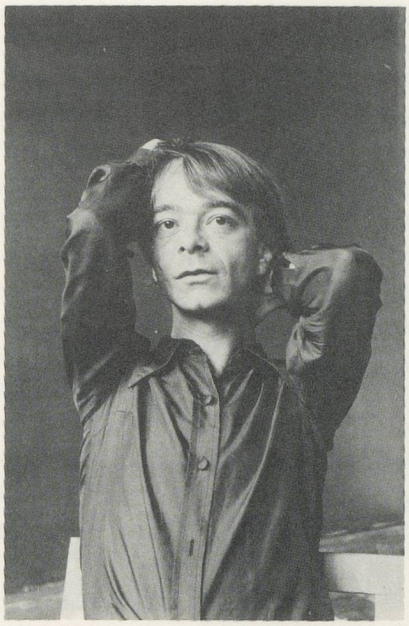
LYNN TILLMAN
(Photo: Nan Goldin)

■

Die Sprache als konstituierendes Element der Identität ist auch das Thema von Kathy Ackers Texten, jedoch weniger in ihren formalen oder bestimmenden Eigenschaften, als vielmehr in ihrer Funktion als reine Textmaterie. Ihre Geschichten und Romane (wie etwa *I Dreamt I Was a Nymphomaniac, Implosion* und *Great Expectations*) bilden eine dichte Ansammlung von Texten und Stimmen, die ein breites Band typisierter Quellen einschliessen — vom phantasierten Dialog über die Autobiographie bis zum Sex-Roman. Ihre Methode ist das Plagiat; denn wie so viele Künstler eignet sie sich die Komponenten ihres Schreibens an und mischt sie kühn und kaleidoskopisch durcheinander. Diese überbordende textuelle Ebene erweckt Gedanken an grosse Visionen und Dramen, doch der Überfluss macht deren Abwesenheit nur umso deutlicher. Was von den hyperbolischen Gegenüberstellungen übrig bleibt, ist blosse Oberfläche.

Nicht nur, dass sie die Vorstellung originaler Autoren-

This interchangeability, the idea of simply shifting identities, the specter of un-identity: these are the fears lurking behind Gary Indiana's camp humor and B-movie storylines. His writings record a palpable vacuity, a nonchalant equivalence at the core of our theory of planned obsolescence. For Indiana, the world is indifferent, incapable of judicious distinction. His fears are summed up in an image from the story Shanghai, «One day in the Central Department Store, in the electronics department, I saw a Chinese documentary on Siamese twins broadcast on forty television screens... There were just too many human beings for any single thought in any single headto affect anything.»



GARY INDIANA
(Photo: Richard Prince)

The extent of media and government complicity in this leveling of identities is carefully noted by Indiana, and many of his stories read like slightly paranoid conspiracy theories. For example, in «I Am Candy Jones,» Candy (whose parents were mute and who learned to speak from television) is reprogrammed by her husband (an animal psychiatrist and CIA operative) to assume a second identity as Mildred Huxley (a paid assassin). Ultimately, Candy discovers the source of her schizophrenic existence, divorces her husband, and tries to make clear to the public that «the government already controls everybody's mind. It's just when specific tasks come up that special techniques are used on individuals.»

For Indiana, the preservation of difference is a political issue as well as a personal one. Events in his stories are piled together like stories in a newspaper: «human interest» stories and atrocities side by side. In «Scar Tissue (Games from Other Games),» a series of short vignettes either masks or dismisses the loss of a lover. Each vignette centers on the distinction of difference: from Wittgenstein's discrimination between the world of the happy and the world of the unhappy to Imelda Marcos' casual entombment of construction victims in the walls of her new opera house. Each vignette amplifies the importance of human relationships by demonstrating their banality. And, in the end, the entire story is structured like Lacan's story of the mirror-phase: the child masters his own image through a mis-recognition of his mirror image, which functions here like the repressed object of his desire.

■

For Richard Prince, reality is literally a mirror, except with reality and the image inverted. What used to be termed «reality» has been replaced (as the primary referent) by simulations, models of reality. The glossy images of television, video, and commercial advertising establish the «reality» for identity formation. Identity becomes equivalent on the level of the image or pure surface. This is the end of the original and the beginning of the fiction of identity.

Prince's writings, collected in the book Why I Go To the Movies Alone, approach this environment with a mixture of fascination, risk, ecstasy, and voyeuristic pleasure. The reader is linked to the text in the same way, like a movie-goer. In these stories description and surface are everything;

schaft der Lächerlichkeit preisgeben, Ackers Aneignungen stellen auch die Lebensfähigkeit einer persönlichen Identität in Frage. Und tatsächlich scheint die ganze Idee von Identität angesichts der Auswechselbarkeit von Rollen-Modellen in eine bedrohliche Situation geraten zu sein — angesichts auch des Bedürfnisses, zu den «Anfängen zurückzukehren, zu den Anfängen der Kindheit»; an den Ort, wo die Identität uns wie ein Geburtsmal eingebrannt wird. In *Blood and Guts in High School,* zum Beispiel, wird Janeys Geschichte gleich im ersten Satz festgelegt: «Ohne je eine Mutter gekannt zu haben, ihre Mutter starb als Janey ein Jahr alt war, hing Janey in jeder Hinsicht an ihrem Vater, und sie betrachtete ihn als Freund, Bruder, Schwester, Geld, Vergnügen und als Vater.» In dieser vollkommen vater-bezogenen Welt gefangen, entwickeln sich das Leben und die Identität Janeys zu einer Hass-Liebe-Beziehung innerhalb ihrer eigenen Sexualität. Janeys nach aussen gerichtete Aggressivität verweist darauf, dass sie einen Grad von freier Entscheidung erreicht hat, dass sie in der Determination ihrer Identität die Möglichkeit haben könnte, ihre Familie zurückzuweisen, ihr Geschlecht zurückzuweisen, die Gesellschaft zurückzuweisen, um dann ihre eigene Entscheidung zu treffen. Doch durch alle Texte von Acker wird klar, dass in der Ausbildung einer Identität die freie Wahl weitgehend illusorisch bleiben muss. Und darum sind Ackers Charaktere (oder die Charaktere, die sie sich aneignet) fast zwangsmässig getrieben, ihre Identität abzulehnen oder sie gegen eine neue einzutauschen.

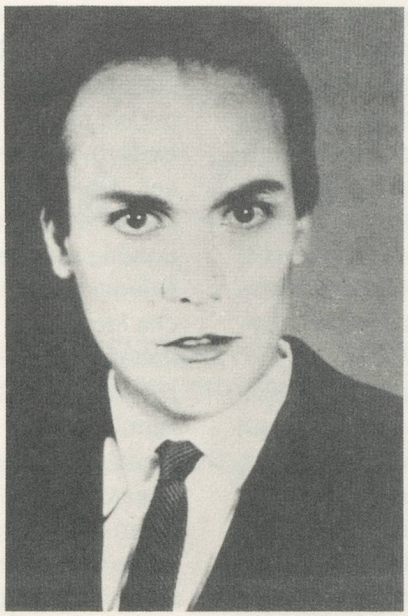
■

Diese Auswechselbarkeit, die Idee einer sich auf einfache Art verändernden Identität, das Phantom der Identitätslosigkeit: dies sind die Ängste, die hinter Gary Indianas Szenenwitz lauern, hinter den Szenarios im Stil zweitklassiger Filme. Für Indiana ist die Welt gleichgültig, unfähig, vernünftige Unterscheidungen zu treffen. Seine Ängste sind in der Geschichte *Shanghai* in einem Bild festgehalten: «An einem schönen Tag im Central Department Store, in der Elektronik-Abteilung, da sah ich einen chinesischen Dokumentarfilm über siamesische Zwillinge, der gleichzeitig über vierzig Bildschirme lief... Es waren schlicht zu viele menschliche Wesen für einen einzelnen Gedanken in irgendeinem einzelnen Kopf, um irgendetwas auszulösen.» Die Komplizität zwischen Medien und Regierungen, die sich in der Nivellierung von Identitäten zeigt, wird von Indiana sorgfältig aufgezeichnet, und manche seiner Geschichten lesen sich wie leicht paranoide Verschwörungstheorien. In *I Am Candy Jones,* zum Beispiel, wird Candy (deren Eltern stumm waren, so dass sie mit dem Fernseher sprechen lernte) von ihrem Ehemann (einem Tierpsychiater und CIA-Agenten) darauf abgerichtet, sich als Mildred Huxley (eine bezahlte Mörderin) eine zweite Identität anzueignen. Schliesslich entdeckt Candy die Quelle ihres schizophrenen Daseins, lässt sich von ihrem Mann scheiden und versucht der Öffentlichkeit klar zu machen, dass «die Regierung schon die Kontrolle über die Gedanken aller» ausübe. «Genau dann, wenn spezifische Aufgaben auftauchen, werden spezielle Eingriffe an Individuen vollzogen.»

Die Bewahrung von Unterschieden ist für Indiana eine politische und gleichzeitig eine persönliche Frage. In seinen Geschichten gehen die Ereignisse durcheinander wie das «Vermischte» in einer Zeitung: die «gute Meldung» steht neben der Schrecklichkeit. In *Scar Tissue (Games from Other Games)* wird in einer Reihe von kurzen Skizzen der Verlust des Geliebten entweder verborgen oder abgelehnt. Jede Skizze zielt auf die Klärung von Wittgensteins Unterscheidung zwischen der Welt der Glücklichen und der Welt der Unglücklichen bis zu Imelda Marcos beiläufiger Bestattung von verunglückten Arbeitern in den Mauern ihres neuen Opernhauses. Jede Skizze steigert die Bedeutung menschlicher Beziehungen, indem sie deren Banalität vorführt. Und am Ende erweist sich die ganze Story strukturiert in der Art von Lacans Geschichte vom Spiegelstadium: Das Kind bewältigt sein eigenes Bild durch ein Nichterkennen eines Spiegelbildes, das hier für das unterdrückte Objekt seines Verlangens steht.

there are no characters, only pronouns. Everything reverts to the visual: the look, the surface, the image, stressing the capacity of our culture to transform any object into a hyper-real image. «He came to refer to his condition as his surface, and his surface was a sign of an emotion that the literal could be as true, perhaps truer than the symbol.» His writings are populated with individuals who adopt these surface appearances, and, of course, those who observe them: voyeurs. And everything passes by as if on a screen.

Prince's book is in many ways more complex and subtle than this description suggests, for it throws us back on all our experience of the spectacular forms of the media, but with an inversion. For now, what is private is public, and what is public is the only reality. What is public can be universally agreed upon, corroborated. Needless to say, then, for Prince identity is realizable only in public, and personal identity means the perfection of a public image: «His own desires had very little to do with what came from himself because what he put out, (at least in part) had already been out. His way to make it new was to make it again and making it again was enough for him and certainly, personally speaking, almost him.» As public becomes private and private becomes public, it is not surprising that identity should be confused with non-identity and that this non-identity should take on a critical position against equivalence. Thus in a recent series of photographs, Prince has investigated three specific forms of public non-identity: celebrity portraits, gang shots, and jokes. In another related series, for the collection of writings he edited entitled Wild History, Prince made celebrity portraits of all the writers discussed here. Each image is like a publicity still, offering a public image, a public form of identity, a spectacularized Self — a Hero.



RICHARD PRINCE

(Photo: Richard Prince / all photos reproduced from his book WILD HISTORY, Tanam Press, New York 1985)

■

So, Rudi Fuchs's heroes are returned to us. At last the image of the artist as hero. But now, instead of the mythos, instead of the suggestion of that long and strenuous voyage, instead of the glimmer of the splendid palace in their eye, we have heroes as we know them: flattened, xeroxed, ben-dayed, reproduced. In the perfect mirage of image and expectation, the public image offers a space of privation. The surface satisfies the voyeur; identity lies elsewhere.

■

BRIAN WALLIS is an editor of Wedge magazine and is currently adjunct curator at the New Museum of Contemporary Art, New York.

Für Richard Prince stellt die Wirklichkeit buchstäblich einen Spiegel dar, wobei Wirklichkeit und Bild allerdings verkehrt zueinander stehen. Was einst «Wirklichkeit» genannt wurde, ist durch Simulationen (als wichtigste Referenz) ersetzt, durch Modelle der Wirklichkeit. Die schimmernden Bilder des Fernsehens, der Videoproduktionen und der Reklame begründen die «Wirklichkeit», an der sich die Identität herausbilden kann. Identität wird zum Äquivalent des Bildes oder der reinen Oberfläche. Das ist das Ende der originalen und der Beginn der fiktiven Identität.

Princes Texte, versammelt in einem Band mit dem Titel *Why I Go to the Movies Alone*, nähern sich diesem Feld mit einer Mischung von Faszination, Risiko, Ekstase und voyeuristischer Lust; und wie ein Kinogänger wird der Leser über diese Elemente an den Text gebunden. Alles und jedes kann in diesen Geschichten zur Beschreibung der Oberfläche werden; es gibt keine Charaktere mehr, sondern nur noch Pronomen. Alles verkehrt sich ins Visuelle: der Blick, die Oberfläche, das Bild, alles macht die Fähigkeit unserer Kultur deutlich, jedes Objekt in ein hyperrealistisches Bild zu verwandeln. «Er kam schliesslich so weit, seinen Zustand als seine Oberfläche zu bezeichnen; und seine Oberfläche war ein Zeichen des Gefühls, dass das Buchstäbliche ebenso wahr, wenn nicht vielleicht sogar wahrer sein konnte als das Symbol.» Princes Texte werden von Individuen bevölkert, die diese oberflächliche Erscheinung annehmen, und natürlich auch von jenen, die diese beobachten: den Voyeurs. Und alles läuft vorbei wie auf einem Bildschirm.

Princes Buch ist in mehrerer Hinsicht komplexer und subtiler als es diese Beschreibung darstellt, weil es uns auf unsere Erfahrungen mit den spektakulären Erscheinungsformen der Medien zurückwirft, und zwar mittels einer Inversion. Denn hier ist das Private öffentlich, und das Öffentliche ist die einzige Wirklichkeit. Über das Öffentliche kann man sich allgemein verständigen, es kann bestätigt werden. Es ist darum unnötig zu sagen, dass Identität für Prince nur in der Öffentlichkeit zu verwirklichen ist, und dass persönliche Identität in der Perfektionierung des öffentlichen Images besteht: «Seine eigenen Wünsche hatten nur sehr wenig mit dem zu tun, was aus seinem Innern kam, weil das, was da herauskam (zum Teil wenigstens) schon längst draussen war. Seine Art, daraus etwas Neues zu machen, bestand darin, es zu wiederholen und noch einmal zu wiederholen, und das genügte ihm und machte ihn, persönlich gesprochen, auch schon fast aus.» Indem nur das Öffentliche privat wird und das Private öffentlich, ist es nicht weiter erstaunlich, dass Identität mit Nicht-Identität verwechselt werden kann und dass diese Nicht-Identität eine kritische Position g e g e n die Gleichwertigkeit sein könnte. So hat Prince kürzlich in einer Reihe von Photographien drei spezifische Formen einer öffentlichen Nicht-Identität untersucht: Porträts von Prominenten, Gruppenbilder und Witze. In einer anderen Reihe von Bildern, die sich auf seine gesammelten Texte in *Wild History* beziehen, machte Prince Prominentenbilder all der hier betrachteten Autoren. Jedes Bild wirkt wie eine Reklameaufnahme und ergibt ein öffentliches Bild, eine öffentliche Form von Identität, ein zur Schau gestelltes Selbst — das Bild eines Helden.

■

So sind denn Rudi Fuchs' Helden zurückgekehrt; jedenfalls das Bild des Künstlers als Held. Doch anstatt des Mythos, anstatt des glänzenden Scheins eines prächtigen Palastes in ihren Augen, haben wir heute Helden wie wir sie kennen: verflacht, xeroxiert, retouschiert, reproduziert. Im perfekten Trugbild von Image und Erwartung stellt das öffentliche Bild einen Raum des Entzugs dar. Die Oberfläche befriedigt den Voyeur; die Identität aber findet sich anderswo.

(Übersetzung: Max Wechsler)

■

BRIAN WALLIS ist Herausgeber der Zeitschrift Wedge und Curator am New Museum of Contemporary Art, New York.