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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 52: Collaborations Ugo Rondinone, Malcolm Morley, Karen Kilimnik

Artikel: Wah-Wah : the sound of crying or the sound of an electric guitar = Wäää-wäää : Jammerlaute oder die Klänge einer elektrischen Gitarre

Autor: Williams, Gilda / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680279

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: 16.12.2025

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

Wah-Wah: The Sound of Crying or the Sound of an Electric Guitar

GILDA WILLIAMS

There's a teach-yourself page on the Internet called "Easy Air-Guitar,"[1] featuring lessons by one R. "Bud" Philson, self-proclaimed the world's most accomplished air-guitar player, who performs a Pete Townsend-style high kick while playing his famous invisible Fender Stratocaster. The air-guitar (a non-existent instrument which you strum at groin-level with your right hand while fingering imaginary chords with your left) is the most democratic musical instrument ever invented, requiring no skill, practice or investment of any kind. It is the easily ridiculed, rarely documented subject of Gillian Wearing's 1994–1995 video (SLIGHT REPRISE). Here on the big screen we watch the obviously pleasurable, virtuosic air-guitar playing of young men and women whom the artist found through a classified advertisement. Dabblers in this musical subculture, like poachers, they claim the assets of others as their own.

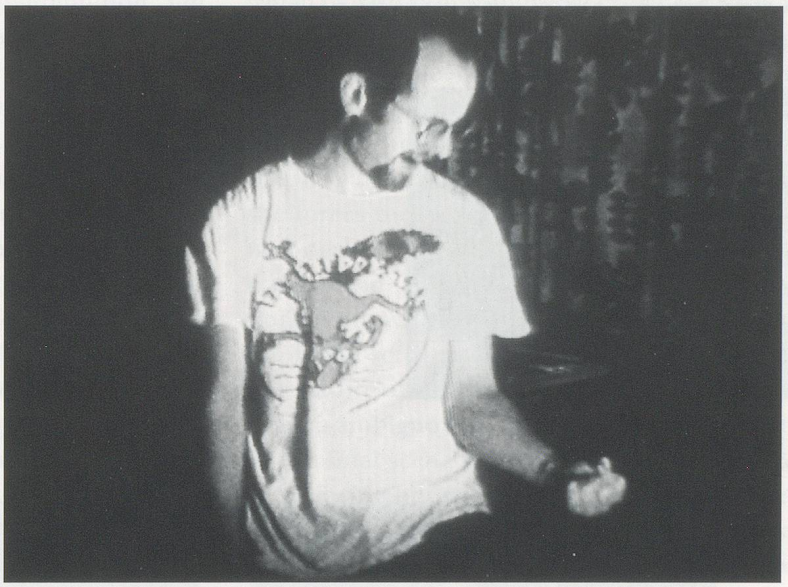
(SLIGHT REPRISE) is fascinating, witty, and emblematic of many of the themes in Wearing's seven-year oeuvre: The ambiguous relationship between an artist and her subject; the cataloguing of urban uniforms and masks in the presentation of the self; the affirmation of abject desire and behaviour as a depictable aesthetic subject; and mass culture as a metaphor for democracy. Added to this is Wearing's non-judgmental, unaggressive personality, in which an openly voyeuristic curiosity combines with a finely tuned sensibility for the undercurrents of contemporary culture to tease out of virtual strangers their most idiosyncratic sides. The crux of Wearing's work lies in the following statement, in which she explains the nature of her curiosity: "People get all nervous when you stick a camera up their noses. They want to look their best or come across as being witty and clever, rather than just being themselves, which is far more interesting."[2] Whether in (SLIGHT REPRISE), or the series SIGNS THAT SAY WHAT YOU WANT THEM TO SAY AND NOT SIGNS THAT SAY WHAT SOMEONE ELSE WANTS YOU TO SAY (1992–1993) (where she photographed passersby holding placards on which each wrote a message) or CONFESS ALL ON VIDEO. DON'T WORRY YOU WILL BE IN DISGUISE. INTRIGUED? CALL GILLIAN (1994) (where she videotaped masked adults baring the deepest secrets of their lives), the fundamental miracle in her work is her ability to get people to betray their most biting reality.

Perhaps Wearing's subjects comply not only because she carves out a space for potentially "abject" desires, but also because she offers the opportunity to gratify them. Thus her work meets with a sort of covert appreciation. The imposing, wall-sized video projection of (SLIGHT REPRISE), for example, pro-

GILDA WILLIAMS is an art critic and commissioning editor for contemporary art at Phaidon Press in London.

vides the bedroom rockstars with a moment to be larger than life. It becomes, moreover, an analogy of masturbation as the riff builds to a crescendo and the "guitarist" turns to vocals, dropping his instrument to cup a microphone to his mouth in the heat of the moment while his backup player bobs orgasmically to the music. In this it resembles Bruce Nauman's CLOWN TORTURE (1987), in which abject, private behaviour is made public on a large-screen video. Likewise, in the video WESTERN SECURITY, Wearing films wannabe cowboys (who, she discovered, gather regularly in a South London pub) fulfilling their fantasies of being wild west outlaws by acting out a *High Noon*-style shoot-out in the empty Hayward Gallery. In particular, SIGNS... gave hundreds of randomly selected individuals the occasion to say what's on their minds, no matter how contradictory or disturbing that might be, like the pleasant young man in a neatly tailored suit whose sign reads "I'M DESPERATE."

Key to (SLIGHT REPRISE) and to Wearing's work in general is her attention to clothing and appearance. "Everybody wears a uniform," Frank Zappa once observed[3)] and we are all masters at recognising the dress codes that, particularly for subcultural groups, constitute a nonnegotiable passport. In THE REGULATOR'S VISION (1995–1996), the complementary piece to WESTERN SECURITY, the same gunslinger group is seen joking and drinking together in a noisy group portrait: The assumed identity of these urban cowboys rests solely in their checked shirts, bandannas, and Buffalo Bill-style moustaches. Without the uniform, they are a bunch of high-spirited Englishmen and -women engaged in typical pub behaviour, not remotely connected to anything west of Heathrow! Wearing's most literal homage to the importance of uniform is SIXTY-MINUTES SILENCE (1996), in which she convinced twenty-six men and women dressed in police uniform to sit still for a whole hour in a videotaped group portrait. What appears at first to be an innocuous memento of the Policemen's Ball gradually devolves into a symphony of twitching and nervous coughing; the crescendo of unease builds until, finally, the sitters are figuratively stripped of their uniforms becoming as uncomfortable as any civilian would be when placed under observation.



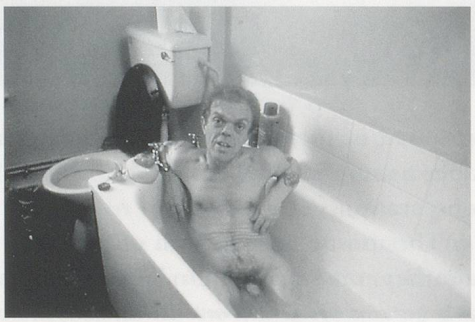
GILLIAN WEARING, (SLIGHT REPRISE), 1995, 17 min. video projection, / (LEICHTE WIEDERAUFNAHME), Videoprojektion.

(ALL PHOTOS: MAUREEN PALEY INTERIM ART)

The most extreme form of uniform, the mask, is another common motif in Wearing's work, becoming a true *commedia dell'arte* in this context. The mask acts as a foil for her concern for the connection or rather disjunction between image and concept. In CONFESS ALL ..., gag-shop masks of George Bush and Neil Kinnock are the indispensable fronts that allow the wearers to feel comfortable enough to volunteer the darker secrets of their lives, like the man who admits to sleeping with a prostitute, or another who

reveals that he loves making obscene phone calls. In one of her most beautiful videos, HOMAGE TO THE WOMAN WITH THE BANDAGED FACE WHO I SAW YESTERDAY DOWN WALWORTH ROAD (1995), Wearing tells the story of an anonymous, conventionally dressed woman with an unforgettable blank, plaster-white, bandaged face whom she saw walking in the street, transforming it into a sort of urban myth. The striking image of the bandaged woman as she walked down Walworth Road trying to maintain her self-possession moved Wearing to assume the same identity

GILLIAN WEARING, HOMAGE TO THE WOMAN WITH THE BANDAGED FACE WHO I SAW YESTERDAY DOWN WALWORTH ROAD, 1995, 7 min. video projection / HOMMAGE AN DIE FRAU MIT DEM VERBUNDENEN GESICHT, DIE ICH GESTERN AUF DER WALWORTH ROAD SAH, Videoprojektion.



in public with a mummylike disguise punctured by two spooky eyeholes. As Wearing's thoughts of fear and bewilderment appear silently on the screen, "I was incredibly nervous... I was tormented about adverse reactions to my appearance... I felt dejected," it becomes apparent that, like her other subjects, the artist feels uncommonly free to communicate her thoughts when protected by a mask.

A self-confessed TV addict, Gillian Wearing first took a video camera in hand in 1990. Her plan was to follow what she'd enjoyed in seventies television, particularly fly-on-the-wall documentary, where the apparent lack of stylistic intervention lends the work a veneer of authorless credibility intended to encourage the audience's voyeuristic response. In Wearing's work, the seemingly casual presentation belies the instinctively effective yet formal decisions that account for much of the work's appeal. Art-historical predecessors range from August Sander, with his systematic portraiture of all members of society and their professions, to Diane Arbus, with her unflinching, nonjudgmental perceptions of unconventional and disturbing subjects.

It is evident that Wearing is intrigued by subcultures. Sharing nineteenth-century French literary fascination with the demimonde, she has found a way to represent her own contemporary subjects without pity or moralism. Baudelaire, a great observer of the underbelly of modern life, once said, "The life of our city is rich in poetic and marvellous subjects... but we do not notice it." The main character, a detective, in Edgar Allan Poe's short story "The Man of the Crowd," (1850),[4] describes in detail every "suspect" he observes in a London crowd, particularly its most unremarkable members. It is a kind of prephotographic, literary parallel to Wearing's project. Like Poe and other flaneur-realists such as Balzac, Baudelaire, and Zola, Wearing's urban an-

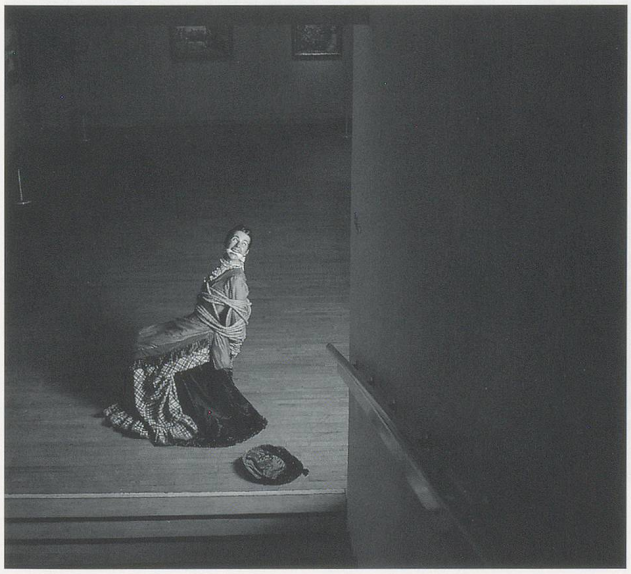
GILLIAN WEARING, 10–16, 1997, 15 min. video projection (2 pictures) / Videoprojektion (2 Abb.)

thropology relies on the backdrop of a big, crowded city. What distinguishes Wearing's work from these earlier portrayals of society, however, is the specifically late twentieth-century preoccupation with the consumer-based construction of one's physical image in the determination of identity.

In her most recent video work, 10–16 (1997), the mask has been enlarged to conceal the whole body, as adult actors lip-synch the words of children. This is certainly Wearing's most complex and formally daring work to date, as if, after having exhausted her research into how thought and personal image are performed and distorted in daily life, she has now set out to construct them for herself, concentrating on the perplexing contradictions that she has unearthed so many times before.

10–16 presents seven short vignettes, each based on the audiotaped monologues of a different child or adolescent, one from each year between the ages of ten and sixteen. Each voice is synchronized with the image of an adult mouthing the youngster's words: The acting and dubbing techniques are so seamless that one's attention is riveted. The first speaker, a ten-year-old "masked" as a balding, pudgy dreamer, tells of his escape into a tree house, looking from high in the branches over his neighbours' distant gardens, playing make-believe characters. The world here is a wondrous and infinite place, truly "joyful," to use the kid's own vocabulary. Further on, older kids discuss their growing awareness of social constraints, their discovery of opinions (pronouncing harsh judgements on abortion, lesbian love, and so on) until finally, in the last scene, a sixteen-year-old (lip-synched by an unassuming, elderly gentleman) focuses all his worldly attention on to (what else?) his penis, his sexual confusion, and anxieties. Collectively, the children's words remind us of the rapid demise of innocence in early adolescence, and of the subsequent descent into self-doubting consciousness which persists into adulthood. Presented to us through these dubbed performances, the voices are jarring and unplaceable. Once again Wearing has invented a device to make us listen, just as she has coaxed so many to respond to her promptings.

GILLIAN WEARING, WESTERN SECURITY, 1995, 10 monitor installation, 30 min. video / WILDWEST-GEBORGENHEIT, Installation mit 10 Videomonitoren.



Ultimately, Wearing's work is unnerving because she forces the viewer into the position of voyeur; we never asked to crawl inside anyone's mind, yet we're transported there nonetheless. The frame of her work is always provided by the formal limitations of the video screen and photographic print, never by the nature or motives behind her inquiry, which remain ambiguous as does our own curiosity in them. In the final scene of 10–16, Wearing is seen from the back, facing her subject, listening just like the rest of us in the audience who are watching the performance and each other. Once again, in the litany of a very young man's insecurities, all the potentially detrimental, random combinations of one individual's body, family, and education are laid bare unapologetically; Wearing convinces us that in presenting humankind to us raw, we can all empathise along with her.

1) Easy Air-Guitar @http:/www.digitalrag.com/mirror/air/air.
2) Gillian Wearing interviewed by Gregor Muir, "Sign Language," *Dazed and Confused,* no. 25 (London, 1996) p. 55. Italics mine.
3) Frank Zappa "Quote of the Day" @http://www.fwi.uva.nl/~heederik/zappa/index/quote/gopher.
4) Paul Claydon, "Botanizing on the Asphalt: Walter Benjamin and the City," *Inventory,* vol. 1 (London, 1996), pp. 41–42 in reference to Edgar Allan Poe, "The Man of the Crowd" (1850), reprinted in: *The Complete Tales & Poems of Edgar Allan Poe,* (New York: Random House, 1975), pp. 475–81.

GILLIAN WEARING, THE REGULATOR'S VISION, 1996, 7 min. video projection and 17 min. video for monitor / DIE VISION DES ORDNUNGSHÜTERS, 7 Min. Videoprojektion und 17 Min. Bildschirmvideo.

(ALL PHOTOS: MAUREEN PALEY INTERIM ART)

GILLIAN WEARING, SIXTY MINUTES SILENCE, 1996, 60 min. video projection / SECHZIG MINUTEN SCHWEIGEN, 60 Min. Videoprojektion.

DIE KUNST GILLIAN WEARINGS

Wäää-wäää: Jammerlaute oder die Klänge einer elektrischen Gitarre

GILDA WILLIAMS

Im Internet gibt es eine Selbstunterricht-Page namens «Easy Air-Guitar»[1] mit Übungsanleitungen von einem gewissen R. «Bud» Philson, der Welt bestem Luftgitarrenspieler, der auf seiner weltberühmten unsichtbaren Fender Stratocaster ein Meisterstückchen à la Pete Townsend zum besten gibt. Die Luftgitarre (ein nicht existentes Instrument, dessen Saiten man mit der rechten Hand auf Leistenhöhe anschlägt, während man mit den Fingern der linken imaginäre Akkorde bildet) ist das demokratischste Instrument, das je erfunden wurde: Sie erfordert keinerlei Geschick, keinerlei Übung und keinerlei Investition. Ebendiese Luftgitarre ist der nur allzu leicht zu belächelnde, selten dokumentierte Gegenstand von Gillian Wearings Videoarbeit (SLIGHT REPRISE) (leichte Wiederaufnahme) von 1994/95. Auf Grossprojektionen sehen wir dem offensichtlich vergnüglichen, virtuosen Luftgitarrenspiel junger Männer und Frauen zu, die die Künstlerin über eine Kleinanzeige gefunden hat – Dilettanten in dieser musikalischen Subkultur, die, Wilddieben gleich, die Leistung anderer als die ihre ausgeben.

(SLIGHT REPRISE) ist faszinierend, witzig und vereint in exemplarischer Form viele der Themen von Wearings Schaffen aus sieben Jahren: das zwiespältige Verhältnis zwischen einer Künstlerin und ihrem Gegenstand, die Katalogisierung städtischer Uniformen und Masken in der Darstellung der eigenen Person, die Bejahung anstössigen Verlangens und Verhaltens als ein legitimer Gegenstand der Kunst und die Massenkultur als eine Metapher der Demokratie. Hinzu kommt Wearings mit Urteilen zurückhaltende, unaggressive Persönlichkeit, in der sich eine unverhohlen voyeuristische Neugier mit einem feinen Gespür für die untergründigen Tendenzen zeitgenössischer Kultur verbindet, um praktisch virtuellen Leuten ihre jeweils idiosynkratische Seite zu entlocken. Die Crux in Wearings Werk findet sich in folgender Aussage angedeutet, in der sie die Art ihrer Neugier erläutert. «Leute werden ganz nervös, wenn man ihnen eine Kamera vor die Nase hält. Sie wollen möglichst gut aussehen oder möchten als besonders witzig und gescheit rüberkommen, statt einfach nur sie selbst zu sein, was wesentlich interessanter ist.»[2] Ob in (SLIGHT REPRISE) oder in der Serie SIGNS THAT SAY WHAT YOU WANT THEM TO SAY AND NOT SIGNS THAT SAY WHAT SOMEONE ELSE WANTS YOU TO SAY (Tafeln, die sagen, was du sie sagen lassen möchtest, und nicht Tafeln, die sagen, was jemand anderer möchte, dass du sagst, 1992/93) – für die sie Passanten photographierte, die eine Tafel in der Hand hielten, auf die sie eine Mitteilung ihrer Wahl geschrieben hatten – oder in der Arbeit CONFESS ALL ON VIDEO. DON'T WORRY, YOU WILL BE IN DISGUISE. INTRIGUED? CALL GILLIAN (Beichten Sie alles auf Video. Keine Sorge, Sie bleiben unerkannt. Interessiert? Melden Sie sich bei Gillian, 1994) – bei der sie

GILDA WILLIAMS ist Kunstkritikerin und Lektorin für zeitgenössische Kunst beim Verlag Phaidon Press in London.

vermummte Erwachsene beim Beichten der tiefsten Geheimnisse ihres gequälten Lebens auf Video aufnahm: Das eigentliche Wunder in ihrem Werk ist ihre Fähigkeit, Leute dazu zu bringen, ihre schmerzhafteste Realität zu offenbaren.

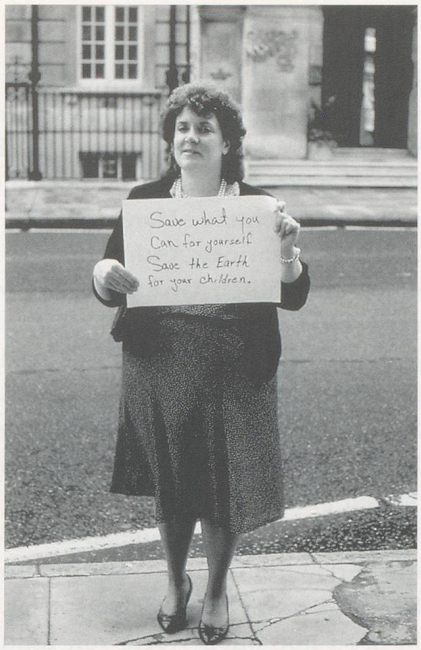
Vielleicht sind die Personen, die in Wearings Werk auftreten, nicht nur deshalb gewillt mitzumachen, weil die Künstlerin einen Freiraum für potentiell anstössige Begierden schafft, sondern auch weil sie eine Gelegenheit zur Befriedigung derselben anbietet. Aus diesem Grund trifft ihr Werk auf eine Art unausgesprochener Anerkennung. Die imposante, wandfüllende Videoprojektion von (SLIGHT REPRISE) zum Beispiel gewährt den Schlafzimmerrockstars einen Augenblick, um über sich hinauszuwachsen. Das Ganze wird zudem zu einer Analogie der Selbstbefriedigung, wenn der Riff zum Crescendo anschwillt und der «Gitarrist» sich aufs Singen verlegt und sein Instrument fallenlässt, um im Überschwang des Augenblicks mit der Hand ein Mikrophon vor seinem Mund zu bilden, während sich sein Hintermann orgastisch zur Musik hin und her bewegt. Darin steht es Bruce Naumans CLOWN TORTURE (Clownfolter, 1987) nahe, einem Werk, in dem schamlos anstössiges privates Verhalten in Grossprojektionen der Öffentlichkeit vorgeführt wird. In vergleichbarer Weise filmt Wearing in der Videoarbeit WESTERN SECURITY Möchtegerncowboys (die sich, wie sie herausgefunden hat, regelmässig in einem Pub im Süden Londons treffen) beim Ausleben ihrer Phantasien, indem sie in der leer geräumten Hayward Gallery als Wildwestbanditen ein Pistolenduell à la *High Noon* inszenieren. Insbesondere die Serie SIGNS... gab Hunderten von zufällig ausgewählten Personen die Gelegenheit, endlich auszusprechen, was ihnen wirklich auf der Seele liegt, und sei dies auch noch so widersprüchlich oder verstörend, wie im Falle jenes freundlichen jungen Mannes im Massanzug, auf dessen Plakat I'M DESPERATE (Ich bin verzweifelt) geschrieben steht.

Der Schlüssel zu (SLIGHT REPRISE) und Wearings Werk im allgemeinen ist die Aufmerksamkeit, die sie der Kleidung und dem Aussehen entgegenbringt. «Jeder trägt eine Uniform», hat Frank Zappa einmal festgestellt,[3)] und wir sind alle Experten im Erkennen der Kleiderkodes, die, insbesondere für Gruppen der Subkultur, ein unübertragbares Dokument der Identität darstellen. In THE REGULATOR'S VISION (1995/96), dem Pendant zu WESTERN SECURITY, sehen wir die gleiche Gruppe von Revolverhelden in einem lärmenden Gruppenporträt beim gemeinschaftlichen Trinken und Scherzen: Die angenommene Identität dieser Stadtcowboys stützt sich lediglich auf ihre karierten Hemden, bunten Halstücher und Schnurrbärte à la Buffalo Bill. Ohne diese Uniform sind sie ein Haufen lustiger englischer Männer und Frauen, die sich typischem Pubverhalten hingeben, das nicht im entferntesten mit irgend etwas westlich vom Londoner Flughafen Heathrow zu tun hat! Wearings unverhohlenste Huldigung an die Bedeutung von Uniformen ist SIXTY MINUTES SILENCE (Sechzig Minuten Schweigen, 1996), ein Werk, bei dem sie sechsundzwanzig uniformierte Polizisten und Polizistinnen dazu überredete, für ein auf Video aufgezeichnetes Gruppenbild eine ganze Stunde lang stillzusitzen. Was zunächst als eine harmlose Erinnerung an den Polizistenball daherkommt, geht allmählich in eine Symphonie des Zuckens und nervösen Hüstelns über: Das Crescendo des Unbehagens steigert sich, bis die Porträtierten schliesslich im übertragenen Sinn ihrer Uniformen entledigt sind und sich ebenso unwohl in ihrer Haut fühlen wie jeder andere, der unter Beobachtung steht.

Die extremste Form, die eine Uniform annehmen kann, die Maske, ist ein weiteres regelmässig wiederkehrendes Motiv in Wearings Werk, das in diesem Zusammenhang zu einer richtigen Commedia dell'arte wird. Die Maske fungiert als Folie für ihre Beschäftigung mit dem Zusammenhang – oder besser: dem Bruch – zwischen Bild und Vorstellung. In CONFESS ALL... bilden Faschingsmasken von George Bush und Neil Kinnock die unverzichtbare Fassade, die es der Person dahinter ermöglicht, sich sicher genug zu fühlen, um freiwillig die dunkleren Geheimnisse ihres Lebens preiszugeben, wie etwa der Mann, der bekennt, dass er mit einer Prostituierten ins Bett geht, oder ein anderer, der gesteht, dass er gerne obszöne Telefonanrufe macht. In einer ihrer schönsten Videoarbeiten HOMAGE TO THE WOMAN WITH THE BANDAGED FACE WHO I SAW YESTERDAY DOWN WALWORTH ROAD (Hommage an die Frau mit dem verbundenen Gesicht, die ich gestern auf der Wal-

worth Road sah, 1995) erzählt Wearing die Geschichte von einer namenlosen, konventionell gekleideten Frau mit einem unvergesslich leeren, gipsweissen, bandagierten Gesicht, die sie auf der Strasse gehen sah, und überhöht sie zu einer Art Grossstadtmythos. Das frappierende Bild der Frau mit dem Verband, die beim Gehen auf der Walworth Road bemüht war, Haltung zu bewahren, bewog Wearing, die gleiche Identität anzunehmen und sich verkleidet wie eine Mumie mit zwei gespenstischen Löchern an der Stelle der Augen in die Öffentlichkeit zu begeben. Wenn Wearings von Angst und Verwirrung erfüllte Gedanken stumm auf der Projektionswand erscheinen – «Ich war unglaublich nervös... Mich quälte der Gedanke an mögliche negative Reaktionen auf meine Erscheinung... Ich war deprimiert» –, wird augenscheinlich, dass die Künstlerin ebenso wie die anderen Personen in ihrem Werk uns ihre Gedanken nur mitteilen kann, wenn sie durch eine Maske geschützt ist.

Gillian Wearing, die zugibt, fernsehsüchtig zu sein, nahm 1990 zum ersten Mal eine Videokamera in die Hand. Sie gedachte dem nachzueifern, was ihr im Fernsehen der 70er Jahre gefallen hatte, insbesondere die scheinbar spontanen und völlig anspruchslosen Dokumentarsendungen, bei denen der offensichtliche Verzicht auf stilistische Eingriffe dem Werk einen Anstrich urheberloser Glaubwürdigkeit verleiht, in der Absicht, den voyeuristischen Impuls des Publikums anzustacheln. In Wearings Werk täuscht die scheinbar beiläufige Art der Darstellung über die instinktiv effektvollen, gleichwohl aber formalen Entscheidungen hinweg, denen vor allem die Wirkung ihrer Arbeiten zuzuschreiben ist. Die kunsthistorischen Vorläufer reichen von August Sander mit seiner systematischen Porträtierung von Vertretern aller Gesellschaftsbereiche und ihren Berufen bis hin zu Diane Arbus mit ihren unerschrockenen, urteilsfreien Beobachtungen ausgefallener und beunruhigender Sujets.



GILLIAN WEARING, SIGNS THAT SAY WHAT YOU WANT THEM TO SAY AND NOT SIGNS THAT SAY WHAT SOMEONE ELSE WANTS YOU TO SAY, 1992/93, c-prints, 15¾ x 11⅓" / TAFELN, DIE SAGEN, WAS DU SIE SAGEN LASSEN MÖCHTEST, UND NICHT TAFELN, DIE SAGEN WAS JEMAND ANDERER MÖCHTE, DASS DU SAGST, C-Prints, 40 x 30 cm.

GILLIAN WEARING, CONFESS ALL ON VIDEO. DON'T WORRY YOU WILL BE IN DISGUISE. INTRIGUED? CALL GILLIAN, 1994, 30 min. video.

GILLIAN WEARING, BEICHTEN SIE ALLES AUF VIDEO. KEINE SORGE, SIE BLEIBEN UNERKANNT. INTERESSIERT? MELDEN SIE SICH BEI GILLIAN, 1994, 30 Min. Video.

Wearing ist offensichtlich fasziniert von Formen der Subkultur. Getrieben von einem ähnlichen Interesse wie dem, das französische Dichter des 19. Jahrhunderts der Demimonde entgegenbrachten, hat sie eine Methode entwickelt, entsprechende Sujets ihrer eigenen Epoche ohne Mitleid oder Moralismus darzustellen. Baudelaire, ein anderer grosser Beobachter der Niederungen des modernen Alltags, hat einmal gesagt: «Das Leben unserer Stadt ist reich an poetischen und wunderbaren Themen ... wir nehmen sie nur nicht wahr.» Die Hauptfigur in Edgar Allan Poes Kurzgeschichte *Der Mann der Menge* (1850) beschreibt detailliert jeden «Verdächtigen», den er in einer Menschenmenge in London

beobachtet, und zwar insbesondere die unscheinbarsten unter ihnen[4]. Es ist dies gewissermassen eine vorphotographische, literarische Entsprechung zu Wearings Projekt. Wie Poe und andere dem Realismus verpflichtete Flaneure (Balzac, Baudelaire, Zola) ist Wearings Anthropologie auf den Kontext einer überfüllten Grossstadt angewiesen. Was Wearings Werk von jenen früheren Gesellschaftsporträts jedoch scharf unterscheidet, ist der für das späte zwanzigste Jahrhundert typische Vorrang, der der konsumbegründeten Konstruktion der äusseren Erscheinung bei der Bestimmung der Identität zugewiesen wird.

In ihrer jüngsten Videoarbeit 10–16 (1997) wurde die Verkleidung auf den ganzen Körper ausgedehnt: Sie zeigt erwachsene Schauspieler, die die im Playback zu hörenden Worte von Kindern mit den Lippen nachformen. Es ist dies zweifellos Wearings bislang vielschichtigste und formal kühnste Arbeit, so, als ob – nachdem ihre Erforschungen darüber, wie das Denken und die Selbstdarstellung im täglichen Leben sich manifestieren und verzerren, ausgeschöpft sind – sie sich vorgenommen hat, diese jetzt für sich zu konstruieren, wobei sie sich auf die verblüffenden Widersprüche konzentriert, die sie schon oft zutage gefördert hat.

Die Arbeit 10–16 präsentiert sieben kurze Vignetten, denen jeweils der auf Tonband aufgenommene Monolog eines Kindes oder Heranwachsenden zugrunde liegt. Die Kinder sind im Alter von zehn bis sechzehn Jahren, jede Altersstufe ist einmal vertreten. Die jeweilige Stimme wird synchronisiert mit dem Bild eines Erwachsenen, der die Worte des Jugendlichen spricht: Man ist fasziniert von der nahtlosen Ausgefeiltheit der Schauspiel- und Synchrontechnik. Der erste Sprecher, ein Zehnjähriger in der «Verkleidung» eines beleibten Träumers mit Halbglatze, erzählt von seiner Flucht in ein Baumhaus: wie er von hoch oben im Geäst über die fernen Gärten seiner Nachbarn hinausblickt und erfundene Figuren spielt. Die Welt ist hier ein wunderbarer, unbegrenzter Ort, im wahrsten Sinne des Wortes «voller Freude», wie es der Knabe selbst ausdrückt. Später diskutieren ältere Kinder über ihr zunehmendes Gewahrwerden sozialer Zwänge sowie über ihr verstärktes Bekenntnis zu Meinungen (in Form von scharfen Verurteilungen etwa der Abtreibung und lesbischen Liebe), bis schliesslich in der letzten Szene ein Sechzehnjähriger (dargestellt von einem unscheinbaren, ältlichen Herrn) all sein weltliches Sinnen auf – was sonst – seinen Penis, seine sexuelle Verwirrung und dazugehörige Ängste richtet. Zusammengenommen erinnern uns die Worte der Kinder an den rapiden Wegfall der Unschuld in der frühen Adoleszenz und das Versinken in ein von Selbstzweifeln geplagtes Bewusstsein, das sich bis ins Erwachsenenalter hinein hält. Weil sie in dieser Playbackform vorgeführt werden, wirken die Stimmen auf uns dissonant und nicht zuweisbar: Wearing hat aufs neue eine Methode erfunden, uns zum Zuhören zu bringen, so, wie sie schon so viele vorher zu einer Reaktion auf ihr Werk gezwungen hat.

Letztlich ist Wearings Werk entnervend, weil sie den Betrachter in die Lage des Voyeurs drängt: Wir hatten nie darum gebeten, in jemandes Seelenleben einzudringen, und dennoch werden wir hineinversetzt. Die Grenzen werden ihrem Werk immer durch die formalen Beschränkungen der Videoprojektion und des photographischen Abzuges gesetzt, nie durch die Art ihrer Nachforschung oder die Motive dahinter, die verschwommen bleiben – ebenso wie unser Interesse an ihnen. In der Schlussszene von 10–16 ist Wearing von hinten zu sehen: Der dargestellten Person zugewandt, hört sie ihr zu, genauso wie wir im Publikum, die wir die Vorstellung und uns gegenseitig anschauen. Noch einmal werden in der Litanei der Unsicherheiten eines Jünglings all die potentiell misslichen Zufallskombinationen von Parametern wie Körper, Familie und Ausbildung einer Person schonungslos offengelegt: Indem sie uns die Menschheit ungeschminkt vor Augen führt, überzeugt uns Wearing davon, dass wir alle unter ihrer Anleitung der Einfühlung fähig sind.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Easy Air-Guitar @http:/www.digitalrag.com/mirror/air/air.
2) Gillian Wearing im Gespräch mit Gregor Muir, «Sign Language», in: *Dazed and Confused* Nr. 25, London 1996, S. 55.
3) Frank Zappa Quote of the Day, @http://www.fwli.uva.nl/~heederik/zappa/index/quote/gopher.
4) Ich beziehe mich hier auf den ausgezeichneten Aufsatz von Paul Claydon, «Botanizing on the Asphalt: Walter Benjamin and the City», in: *Inventory* Nr. 1/2, London 1996, S. 41–42.