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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2001)

Heft: 62: Collaborations Tacita Dean, John Wesley, Thomas Demand

Artikel: Will the circle be unbroken? = Wird der Kreis sich auch in Zukunft schliessen?

Autor: Ferguson, Russell / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680673

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: 02.10.2025

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

Will the Circle *Be* Unbroken?

RUSSELL FERGUSON

Glen Wilson has been out in the desert that stretches between San Diego and Tucson. He's been looking for some life in this apparently barren emptiness.

Inhospitable as it may seem, this landscape is deeply inscribed in the psychic structure of America. We know that it is there now, yet in many ways it is more present as a repository of historical myth, of childish Wild West fantasies. This is the territory that Huckleberry Finn was planning to light out for. Its presence today remains strangely undefined in the popular imagination. Most people who see it at all experience it only through the windshield of a car traveling at high speed down one of the endless highways that cut through it. Despite its vastness, it remains a transitional space.

In 1994, Wilson began taking photographs in this desert landscape. In particular, he began to make portraits of African-American men who live there. The portraits show them by the side of the road, often from behind. They appear to be traveling, though no specific destination is ever identified. These portraits evoke the mythic territory of America: the America of moving on, finding a better place, the endless cycle of re-invention and renewal. The solitary figures in Wilson's photographs acknowledge that this kind of travel can be lonely, but tell us too that it can offer a degree of freedom and independence.

They also evoke a particularly African-American tradition, of traveling on not just to get to somewhere new but to get away from somewhere bad. Some of them might remind us of Robert Johnson at the crossroads. We might think of the writer Joe Wood, standing "where the two roads crossed," searching for the essence of blackness. "I got there at 11 when the sun was near its hottest. Nothing moves when the air is that hot.... I leaned against my Chevy and waited for blackness to arrive. Nothing changed, so I shaded my eyes, looked further into the field, and tried to imagine it walking toward me: an old man strumming a blues."[1)]

Wilson himself is not out searching for any essential blackness. He is as aware as Wood that such essences are at least as problematic as they are empowering. He does deal with archetypes, but only as way stations on the road of his journey deeper into the nuances of community. He deals with them too as part of a journey of self-exploration, because his photographs are also, in a way, self-portraits. They represent part of Wilson's relationship to his own mixed-race heritage, and his own experiences in the process of trying to find a place for himself in the Southwest. "Even though I was drawn to the desert I didn't feel a presence there," he says. The photographs, then, are almost like a diary of his efforts to write himself into

RUSSELL FERGUSON is Deputy Director of Exhibitions and Programs, and Chief Curator, at the UCLA Hammer Museum in Los Angeles.

GLEN WILSON, untitled film stills from YOU ARE HERE/ESTAS AQUI, 1997, black-and-white silver gelatin print from 16mm film, 16 x 20" /
Filmstills aus DU BIST HIER/ESTAS AQUI, Schwarzweiss-Silbergelatin-Print ab 16mm-Film, 40,6 x 50,8 cm.

GLEN WILSON, DESERT FISHING, 2000, untitled digital stills / WÜSTENFISCHEN, digitale Standaufnahmen.

the picture, to find his own presence there. He is always, he says, "negotiating other people's desire to place me."[2] The result is a tenuous balance between the desire to establish a clear individual identity and the equally powerful desire to draw out the meaning of community, or communities.

Many of the men in his portraits are broken up into fragments. As Lorna Simpson has also sometimes done, Wilson has cut apart the figures he photographs. It is almost as if he were dissecting them, searching for the constituent elements that make them what they are. But the answers he's looking for cannot be found like that, and in the end the systematic fragmentation takes on another potential meaning. Wilson's subjects do hold together as whole people, but only just. There is a sense that, despite the pride that radiates from them, they could also fall apart, even disappear. That haunting possibility of disintegration is one of the factors that makes Wilson's most recent work so moving. Four years after the original portraits were made, he has gone back out into the desert and found resolution. He has found again one of his subjects. This man is no longer anonymous: his name is Elijah White. Besides his emergence as a named individual, he is also revealed to have a new context. Instead of (or in addition to) his earlier incarnation as the embodiment of solitary perseverance, we can see him now surrounded by a large and supportive family.

Wilson takes on just enough of the documentary tradition to give us that information, but he also resists the temptation to tell too much of the story, to

GLEN WILSON, DESERT FISHING, 2000, untitled digital still (saguaro spines) / WÜSTENFISCHEN, digitale Standaufnahme (Kaktusstacheln).

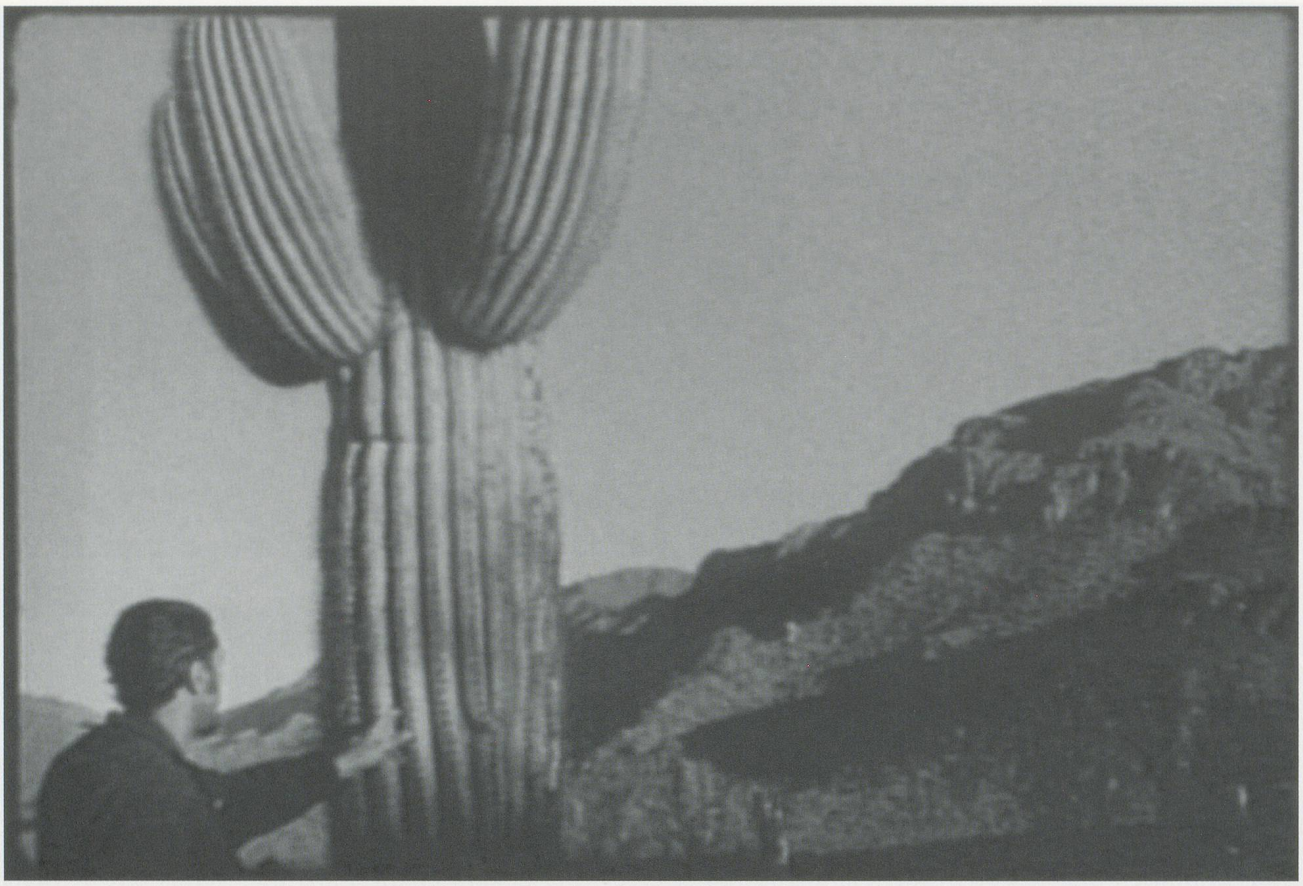
wrap everything up in a neat package. Elijah White is not turned into a parable. He retains a private quality even as we finally hear him speak for himself in the audiotapes that Wilson recorded.

One thing that is perfectly clear, however, is the enormous pleasure that White takes in the large portraits of himself that Wilson brought along. A photograph that in the inherently isolating context of a gallery can seem symbolic, even archetypal, can clearly also function in the same way as the most casual of old snapshots. "Can you believe how much hair I had on my head?" White says repeatedly. Yet White is also aware that the image will represent him in a much wider world than that marked by the dusty desert roads he has been down. "I've been to Africa. I've been to New York," he says, referring to the work's exhibition history. "Send me all over the world. Let me travel."

Most people, of course, do not have professional portraits made of themselves. It is part of Wilson's project to address the question of visibility and invisibility implicit in that reality. His 1997 project in the North Park district of San Diego, YOU ARE HERE/ESTAS ACQUI, consisted of a series of film portraits of people from the neighborhood. Working without any formal structure or any relationships with existing community groups, Wilson simply opened his own storefront workspace and over a period of six months gradually won the confidence of his neighbors. The resulting short films showed some of these people going about their routines. His goal, he has said, was "to reflect both the fleeting and sustained daily rhythms and rituals of North Park... I sought community within the constantly shifting boundaries of everyday public spaces."[3)]

YOU ARE HERE/ESTAS ACQUI was completed not by the making of the films themselves but by their return to the community in the form of impromptu screenings around the neighborhood. Although this project is clearly quite different from the work Wilson has done around his portraits of Elijah White, there are nevertheless elements in common. In both there is a process of self-imbrication into a particular community, with special attention given to the precise place of that community and then the later return to it with what he has made. It is a cyclical movement, in which Wilson begins by taking images from a place, but then brings them back as a kind of gift. "You return the work to where it came from," is how Wilson puts it.

The grainy black and white of his films gives them a vaguely historical quality, like records from long ago, although it is equally clear that they were shot recently. The past comes forward to meet the present in a single flickering space. "One night at 29th Street and University, a man on a bicycle stopped to look at the films," Wilson remembers. "As scenes unfolded he announced their locations. 'That house used to be right down here on Pershing... that was over near the park...' as if the locations no longer existed."[4)]



GLEN WILSON, DESERT FISHING, 2000, digital still from original super-8 film shot by MATTHEW MASCOTTE (1998).

Wilson's sense of the historical present is reflected in the title YOU ARE HERE. Within this apparently simple and descriptive statement is the slightly disturbing suggestion that you might perhaps not really be here. And will you be here tomorrow? North Park is a vibrant place, but many who live there are the potential victims of an economy that could easily find them expendable. YOU ARE HERE attempts to counter the instability of both community and individual identity through its simultaneous evocation of past and present. In its formal recognition of the people represented, it suggests too a possible extension of this community—and these people in particular—into the future. Each portrait becomes the focal point of an implied web of relationships that reach out in both space and time. As Michel de Certeau has written, "There is no place that is not haunted by many different spirits hidden there in silence, spirits one can 'invoke' or not. Haunted places are the only ones people live in."[5]

Wilson's practice as an artist is based on reciprocity. All portraiture is to a degree reciprocal, but Wilson's portraits are particularly dependent on trust. He must find some shared ground with his subjects. The exchange between the two is based on their overlapping relationships with particular places. There is then another exchange, this time between the work and the viewer. That too can take on a reciprocal quality. In his most recent experiments with installations that mix video and audio elements, Wilson is seeking to heighten that sense of exchange, "to draw out a cyclical sense of departures and arrivals."

1) Joe Wood, "It's a Trick" in: *Renée Green* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1993), p. C8.
2) Statements by Wilson are from a conversation on July 23, 1999, unless otherwise indicated.
3) Wilson in: *inSite 97* (San Diego: Installation, 1988), p. 207.
4) Wilson, unpublished text.
5) Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (1974) (Berkeley: University of California Press, 1988), p. 108.

Wird der Kreis *sich auch in* Zukunft *schliessen?*

RUSSELL FERGUSON

Glen Wilson war in der Wüste, die sich zwischen San Diego und Tucson ausbreitet. In dieser scheinbar unfruchtbaren Einöde hielt er Ausschau nach Leben.

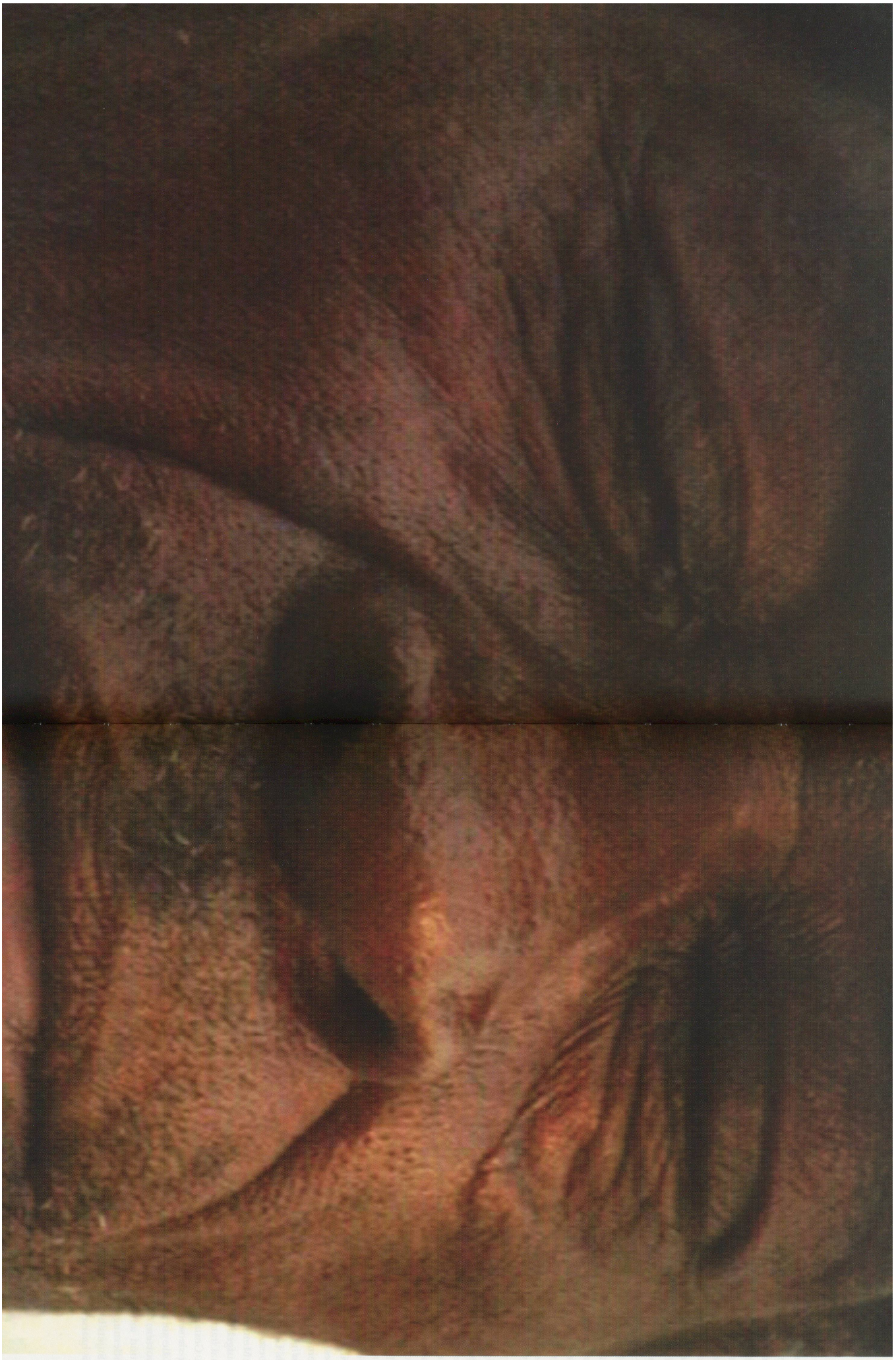
So unwirtlich sie scheinen mag, diese Landschaft hat in der amerikanischen Psyche tiefe Spuren hinterlassen. Wir wissen zwar, dass das so ist, aber aus vielerlei Gründen ist sie uns eher als letzte Ruhestätte geschichtlicher Mythen und kindischer Wildwest-Phantasien präsent. Es ist die Gegend, in die Huckleberry Finn sich verdrücken wollte. Heute ist die allgemeine Vorstellung von ihr merkwürdig vage. Die meisten Leute bekommen sie, wenn überhaupt, durch die Windschutzscheibe eines Autos zu Gesicht, das mit hoher Geschwindigkeit auf einem der endlosen Highways unterwegs ist, die das Gebiet durchqueren. Trotz beachtlicher Ausdehnung bleibt es ein Ort der Durchreise.

1994 begann Wilson in dieser Wüstenlandschaft zu photographieren. Insbesondere begann er Porträts von den Afroamerikanern zu machen, die dort leben. Die Bilder zeigen sie neben der Strasse, oft von hinten. Und obwohl kein bestimmtes Ziel auszumachen ist, scheinen sie unterwegs zu sein. Die Porträts beschwören ein mythisches Amerika herauf: das Amerika des unermüdlichen Weiterziehens auf der Suche nach einem besseren Ort, den endlosen Zyklus von Neuerfindung und Erneuerung. Die solitären Gestalten in Wilsons Photos geben zu erkennen, dass diese Art des Reisens einsam sein kann, zeugen aber gleichzeitig von einer gewissen Freiheit und Unabhängigkeit.

GLEN WILSON, ELIJAH WHITE (HOLDING PORTRAIT OF HIMSELF) WITH DAUGHTER SHERRY AND GRANDCHILDREN, 1998, black-and-white production still / ELIJAH WHITE (UND SEIN PORTRÄT) MIT TOCHTER SHERRY UND ENKELKINDERN, Schwarzweiss-Standaufnahme.

Sie erinnern auch an eine spezifisch afroamerikanische Tradition des Reisens, nämlich weniger um an ein neues Ziel zu gelangen, als vielmehr um von einem schlechten Ort wegzukommen. Manche mögen uns an Robert Johnson am Scheideweg erinnern. Man könnte auch an den Schriftsteller Joe Wood

RUSSELL FERGUSON ist *Deputy Director of Exhibitions and Programs* sowie Chefkurator des Hammer Museums der University of California in Los Angeles (UCLA).

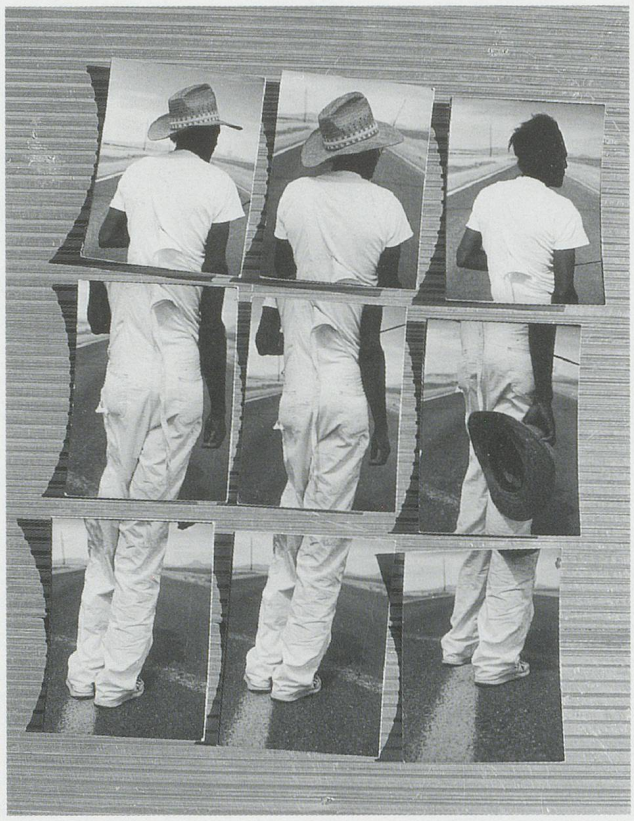


GLEN WILSON, DESERT FISHING, 2000, untitled digital still / WÜSTENFISCHEN, digitale Standaufnahme.

denken, wie er dort stand, «wo die beiden Strassen sich kreuzten», auf der Suche nach dem Wesen des Schwarzen an sich. «Ich kam um 11 Uhr dort an, als die Sonne fast schon am heissesten brannte. Nichts rührt sich, wenn die Luft so heiss ist... Ich lehnte gegen meinen Chevy und wartete auf das Schwarze. Nichts geschah, ich schirmte meine Augen, schaute weiter ins Feld hinein und versuchte mir vorzustellen, wie es auf mich zukam: ein alter Mann, der auf seiner Gitarre einen Blues spielte.»[1)]

Wilson selbst ist nicht auf der Suche nach dem wahren Schwarzen. Er weiss ebenso gut wie Wood, dass solche Eigentlichkeitsideen mindestens ebenso problematisch wie kraftspendend sind. Er beschäftigt sich zwar mit Archetypen, aber nur als Stationen auf seinem Weg zu einem differenzierteren Verständnis von Gemeinschaft. Er betrachtet sie auch als Bestandteil einer Selbsterforschungsreise, denn in gewisser Weise sind seine Photographien auch Selbstporträts. Sie stellen zum Teil Wilsons Verhältnis zu seiner eigenen gemischtrassigen Herkunft dar und seine eigenen Erlebnisse beim Versuch seinen eigenen Platz im Südwesten zu finden. «Obwohl ich mich zur Wüste hingezogen fühlte, war mir dort nichts vertraut», meint er. Die Photographien sind also fast so etwas wie ein Tagebuch seiner Bemühungen seine eigene Spur im Bild zu hinterlassen, seinen eigenen Ort zu finden. Er befindet sich, wie er sagt, «in stetiger Auseinandersetzung mit dem Bedürfnis anderer Leute mich irgendwo einzuordnen».[2)] Das Resultat ist ein gespanntes Gleichgewicht zwischen dem Bedürfnis eine klare individuelle Identität aufzubauen und dem ebenso mächtigen Bedürfnis die Bedeutung von Gemeinschaft oder Gemeinschaften hervorzuheben.

Viele Menschen in seinen Porträts sind in Fragmente aufgebrochen. Wie es auch Lorna Simpson manchmal tat, hat Wilson die von ihm photographierten Gestalten zerschnitten. Es ist beinahe, als würde er sie sezieren und nach jenen Bestandteilen suchen, die sie zu dem machen, was sie sind. Aber die Antworten, die er sucht, sind nicht so einfach zu finden, und am Ende gewinnt diese systematische Fragmentierung eine neue Bedeutungsmöglichkeit. Wilsons Sujets bleiben als ganze Menschen erhalten, aber nur haarscharf. Man hat das Gefühl, dass sie



GLEN WILSON, DESERT CROSSROAD (CONTACT PRINTS ON HOT ALUMINUM TABLE), 1998, silver gelatin print, 16 x 20" / WÜSTENSTRASSENKREUZUNG (KONTAKTABZÜGE AUF HEISSEM ALU-TISCH), Silbergelatin-Print, 40,6 x 50,8 cm.

trotz des Stolzes, den sie ausstrahlen, jederzeit auseinander fallen oder sich sogar ganz in Luft auflösen könnten. Diese drohende Auflösung ist einer der Faktoren, die Wilsons jüngste Arbeiten so anrührend machen. Vier Jahre nach der Entstehung der ursprünglichen Porträts ging er zurück in die Wüste und wurde erlöst: Er traf eines seiner Sujets wieder, einen Mann, der nun nicht länger anonym ist. Sein Name ist Elijah White. Daneben, dass er zu einem Individuum mit Namen geworden ist, erfährt man auch, dass er ein neues Umfeld hat. Anstelle (oder in Ergänzung zu) seiner früheren Inkarnation, einer Verkörperung einsamer Unermüdlichkeit, sehen wir ihn nun im Kreis einer grossen Familie, die ihm Halt gibt.

Wilson übernimmt gerade so viel von der Tradition der Dokumentarphotographie, um uns diese

GLEN WILSON, DESERT FISHING (IRRIGATION DITCH, PAINTED ROCK ROAD, ARIZONA), 1995, silver gelatin print, 16 x 20" / WÜSTENFISCHEN (BEWÄSSERUNGSGRABEN, PAINTED ROCK ROAD, ARIZONA), Silbergelatin-Print, 40,6 x 50,8 cm.

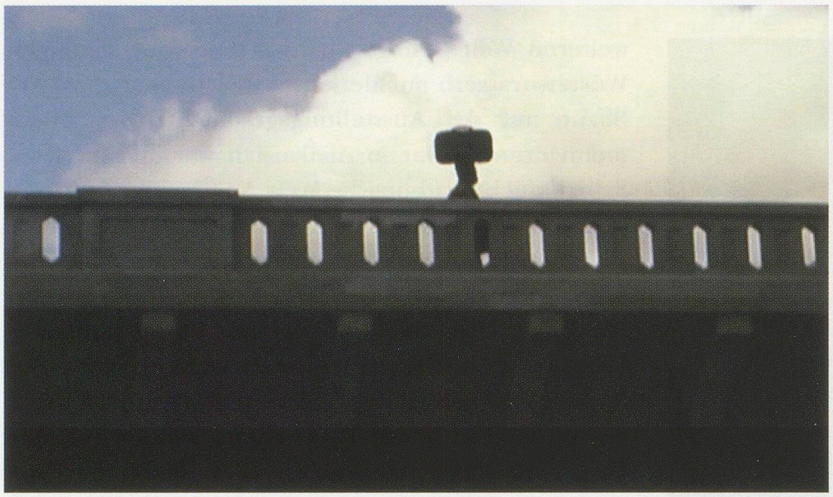
Information zu vermitteln, aber er widersteht der Versuchung, die ganze Geschichte zu erzählen und alles zu einem wohlgefälligen Paket zu schnüren. Elijah White wird nicht zum Gleichnis. Auch in seinen eigenen, von Wilson auf Band aufgenommenen Aussagen bleibt der private Charakter gewahrt.

Etwas allerdings ist sonnenklar, nämlich Whites enorme Freude über die grossformatigen Porträts, die Wilson mitgebracht hat. Auch eine Photographie, die im zwangsläufig isolierenden Kontext einer Galerie oder eines Museums symbolisch, ja sogar archetypisch wirken mag, kann natürlich die Funktion eines ganz gewöhnlichen Schnappschusses übernehmen. «Kaum zu glauben, wie viele Haare ich auf dem Kopf hatte!», sagt White immer wieder. Aber White realisiert auch, dass sein Bild auch in einer anderen, weiteren Welt gezeigt wird als jener der staubigen Wüstenstrassen, auf denen er sich bewegt hat. Mit Bezug auf die Ausstellungsgeschichte des Bildes meint er: «Ich war in Afrika, ich war in New York. Schick mich rund um die Welt. Lass mich reisen!»

Natürlich lassen die meisten Leute keine professionellen Porträtaufnahmen von sich machen. Und es ist ein Bestandteil von Wilsons Arbeit, die mit dieser Tatsache zusammenhängende Problematik von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit anzusprechen. Das Projekt YOU ARE HERE / ESTAS ACQUI (Du bist hier), das er 1997 in North Park, einem Distrikt von San Diego, realisierte, bestand aus einer Serie von Filmporträts von Leuten aus diesem Stadtteil. Ohne sich auf formelle Strukturen oder Beziehungen mit bestehenden Gemeindegruppierungen abzustützen, machte Wilson dort einfach seinen eigenen Laden und Arbeitsraum auf und gewann im Lauf von sechs Monaten allmählich das Vertrauen der Nachbarn. Die entstandenen Kurzfilme zeigen einige dieser Leute bei ihren alltäglichen Verrichtungen. Sein Ziel war, wie er sagte: «ebenso die vorübergehenden wie die beständigen Tagesrhythmen und -rituale von North Park wiederzugeben... Ich suchte das Gemeinschaftliche innerhalb der sich ständig verschiebenden Grenzen öffentlicher Alltagsräume.»[3)]

YOU ARE HERE / ESTAS ACQUI erschöpfte sich nicht in den Filmen selbst, sondern wurde erst mit der Rückkehr in die Gemeinde – in Form von improvisierten Vorführungen an verschiedenen Orten des entsprechenden Stadtteils – vollständig. Obwohl sich dieses Projekt stark von Wilsons Arbeit rund um die Porträts von Elijah White unterscheidet, gibt es dennoch gemeinsame Elemente. In beiden Fällen fügt er sich in eine bestimmte Gemeinschaft ein und widmet seine Aufmerksamkeit speziell dem Ort dieser Gemeinschaft, um dann später mit dem Resultat seiner Arbeit dahin zurückzukehren. Es ist eine Kreisbewegung, in deren Verlauf Wilson zuerst Bilder von einem Ort macht und sie dann später als eine Art Geschenk wieder zurückbringt. Oder wie Wilson selbst sagt: «Man bringt das Werk dorthin zurück, wo es herkam.»

Das grobkörnige Schwarzweiss seiner Filme verleiht ihnen eine vage historische Qualität, als wären es alte Erinnerungen, obwohl gleichzeitig völlig klar



GLEN WILSON, THE NOMAD PROJECT, 2000, untitled digital still, part of "InSite" 2000/2001 / DAS NOMADENPROJEKT, digitale Standaufnahme ohne Titel.

ist, dass sie erst kürzlich entstanden sind. Die Vergangenheit tritt hervor und trifft sich mit der Gegenwart in ein und demselben flimmernden Raum. «Eines Abends an der Ecke 29th Street/University», erinnert sich Wilson, «hielt ein Mann auf einem Fahrrad an, um sich die Filmvorführung anzuschauen. Während die Szenen aufeinander folgten, nannte er die jeweiligen Örtlichkeiten. ‹Dieses Haus war doch gleich hier unten an der Pershing... das war drüben beim Park...›, so als ob diese Orte nicht mehr existierten.»[4)]

Wilsons Gefühl für das historische Präsens spiegelt sich auch im Titel YOU ARE HERE (Du bist hier). In dieser scheinbar einfachen deskriptiven Aussage steckt die leicht verstörende Andeutung, dass das angesprochene Du vielleicht nicht wirklich hier sein könnte. Und wirst du morgen da sein? North Park ist eine quicklebendige Gegend, aber viele, die dort wohnen, sind potenzielle Opfer einer Wirtschaft, die sie vielleicht morgen schon für entbehrlich hält. YOU ARE HERE versucht der Instabilität von Gemeinschaft und individueller Identität durch die gleichzeitige Beschwörung von Vergangenheit und Gegenwart zu begegnen. Durch die formelle Anerkennung der dargestellten Menschen wird auch ein Fortbestehen dieser Gemeinde – und insbesondere der dargestellten Personen – in der Zukunft nahe gelegt. Jedes Porträt wird zum Brennpunkt eines entsprechenden Beziehungsnetzes, das sich in Zeit und Raum ausdehnt. Oder wie Michel de Certeau schrieb: «Es gibt keinen Ort, der nicht von zahlreichen Geistern heimgesucht wäre, die dort schweigend lauern und die man ‹beschwören› kann oder nicht. Man bewohnt nur Orte, an denen es spukt.»[5)]

Wilsons künstlerische Praxis beruht auf Wechselseitigkeit. Jedes Porträt hat bis zu einem gewissen Grad reziproken Charakter, aber Wilsons Porträts sind besonders auf Vertrauen angewiesen. Er muss einen gemeinsamen Boden finden, der ihn mit seinen Sujets verbindet. Der Austausch zwischen beiden beruht auf ihren sich überschneidenden Beziehungen zu bestimmten Orten. Dann ist da noch ein anderer Austausch, diesmal zwischen dem Werk und dem Betrachter. Auch dieses Verhältnis kann reziproke Qualität annehmen. In seinen jüngsten Experimenten mit Installationen, die Video- und Audio-Elemente miteinander verbinden, versucht Wilson dieses Gefühl des Austauschs noch zu steigern und «das Gefühl eines Kreislaufs zwischen Abreisen und Ankommen zu vermitteln».

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Joe Wood, «It's a Trick», in: *Renée Green*, Ausstellungskatalog, Museum of Contemporary Art, *Los Angeles* 1993, S. C8.
2) Die Äusserungen von Wilson stammen sofern nicht anders vermerkt aus einem Gespräch mit dem Autor am 23. Juli 1999.
3) Glen Wilson, *inSite 97*, Installation, San Diego 1988, S. 207.
4) Glen Wilson in einem unveröffentlichten Text.
5) Michel de Certeau, *L'invention du quotidien I: Arts de faire*, Gallimard, Paris 1990, S. 162: «Il n'y a de lieu que hanté par des esprits multiples, tapis là en silence et qu'on peut ‹évoquer› ou non. On n'habite que des lieux hantés...»