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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 70: Collaborations Christian Marclay, Wilhelm Sasnal, Gillian Wearing

Rubrik: [Collaborations] Christian Marclay, Wilhelm Sasnal, Gillian Wearing

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: 18.10.2025

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

Christian Marclay

born 1955 in San Rafael, California, lives and works in New York / geboren 1955 in San Rafael, Kalifornien, lebt und arbeitet in New York.

Wilhelm Sasnal

born 1972 in Tarnów, Poland, lives and works in Tarnów / geboren 1972 in Tarnów, Polen, lebt und arbeitet in Tarnów.

Gillian Wearing

born 1963 in Birmingham, England, lives and works in London / geboren 1963 in Birmingham, England, lebt und arbeitet in London.

CHRISTIAN MARCLAY, MEMORY LANE, 2000, vinyl records, installation, P.S.1 Contemporary Arts Center, New York / GEDENKWEG, Schallplatten.

CHRISTIAN MARCLAY'S

PHILIP SHERBURNE

Taking the musical world as his primary material, Christian Marclay fuses the documentary with the imaginary, merging the public and private worlds of listening. Many sound artists have traversed the limits of silence—beyond John Cage, of course, see Francisco López, or Reynols, or Richard Chartier—but Marclay's work is different. It either emits sound or it does not. His inaudible works may be said, metaphorically, to hum with cultural resonances, but this is ultimately only a metaphor. A great deal of Marclay's output, possibly the majority of it, is visual or plastic in nature. And yet even this is as much about sound—about the cultural universe of sound—as any recording; perhaps more so, because it concerns the ubiquity of sound in culture. Marclay's work is about the socially inscribed "flip side" of sound; it is about the very fact that I could use the phrase "flip side" as unthinkingly as I just did, realizing only as I typed it that the term derives from records, and is thus infinitely apropos for use here.

Before we consider Christian Marclay in more detail, two recent incidents serve as coincidental introductions to his work. Widely reported in the North American media, they hone in on Marclay's practice as surely as the turntable stylus winds concentrically toward the center of the disc.

Several weeks ago, I received an email—a forward of a forward of a forward, in the curiously passive manner of Internet activism—alerting me that unscrupulous businessmen were planning an act of wanton destruction, and enlisting my assistance in opposing them. A company called Master Tape Collection had come into possession of the original studio master of Elvis Presley's "That's All Right," recorded during the 1954/55 Sun Sessions, and was planning to cut the tape into two-inch segments, mount the strips on commemorative plaques, and sell them to collectors for $ 495 a pop.

The uproar, reported the following week in *The New York Times,* was not surprising, and the *Times* article quoted both horrified archivists and defensive Master Tape representatives, who alleged that the tape's deterioration had rendered it unplayable.[1] (The archivists, though,

PHILIP SHERBURNE is a San Francisco-based critic, photographer, and DJ.

CHRISTIAN MARCLAY, CHRISTIAN MARCLAY AT THE ST. REGIS (IMAGINARY RECORDS), 1981, paint, Letraset on record cover / Farbe und Letraset auf Plattenhülle.

COCHLEAR IMPLANTS

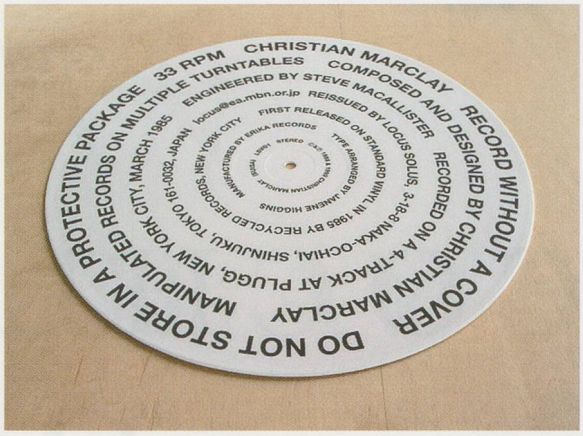
seemed to have the stronger argument: as fragile as the tape might be, that was no excuse for shredding and selling it, denying future attempts at preservation or reconstruction.)

Less than a week later, an unrelated story in *The New York Times* reported another curious incident in the annals of sound recording. Digging for rare funk LPs in a thrift store, two record collectors had stumbled upon a trove of handmade records credited to an unknown artist named Mingering Mike. The sleeves were painstakingly faked, complete with hand-lettered liner notes, spine titles, nonexistent catalogue numbers, and occasionally even shrink wrap and price stickers; the records themselves were but cardboard discs with hand-drawn grooves and labels. Mingering Mike, it turned out, was a real person, if not the accomplished recording artist his imaginary records made him out to be; a dreamer with fantasies of fame, he had produced his archive of covers, he said, so that "if it all came together one day, I'd be ready."[2)]

Anyone familiar with Marclay's work will immediately be reminded of certain examples from his "Imaginary Records" series as well as the poster project FALSE ADVERTISING (1994). In "Imaginary Records" like CHRISTIAN MARCLAY AT THE ST. REGIS (1981), the artist doctored mass-produced record sleeves by blotting out the performers' names with his own; for FALSE ADVERTISING, he designed fake concert posters billing himself in any number of contexts—jazz saxophonist, heavy metal guitarist—and wheat-pasted the handbills all over town. Both projects offered a pastiche of the graphic styles associated with various musical genres, and perhaps played with common teenage dreams of fame. (As an adolescent, I fashioned intricate logos for many an imaginary band that I was sure would one day propel me into the spotlight.) Mingering Mike had taken the Art Brut approach to the same idea, using his creations to insert himself in the pop-culture spectrum—even if his only audience, until two crate-diggers came along, was in his own imagination.

The Elvis incident, while hardly such a feel-good tale, resonates just as surely with Marclay's approach to the recorded object. The story struck me for the way it highlighted a number of issues—the fragility of the recorded object, the status of the original within a system of mechanical reproduction, the desire to own the aura by means of a relic—which

have remained unresolved since Walter Benjamin articulated them in his critical touchstone, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. For the duration of his career, Marclay has worked deep within this nexus of issues, exploring the space where music, mechanical reproduction, popular culture, commodified desire, and the imaginary collide.



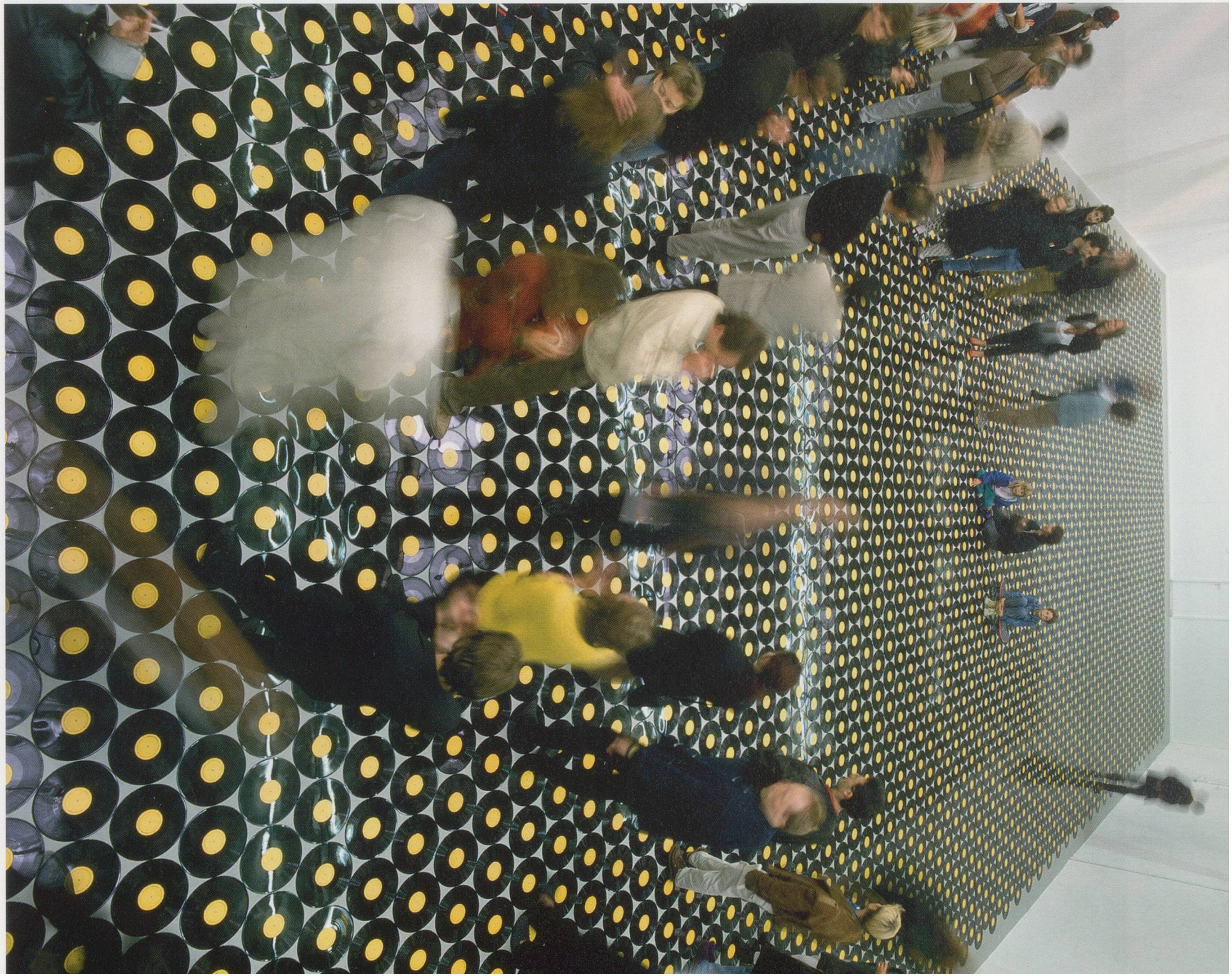
CHRISTIAN MARCLAY, RECORD WITHOUT A COVER, 1985, re-issue of 1985 LP by the artist / SCHALLPLATTE OHNE HÜLLE, Neupressung einer 1985 entstandenen LP des Künstlers.

Marclay's projects may never have aroused quite the anxiety that the Master Tape incident did—quite to his credit, I might add—but he has often alluded to this kind of object-oriented anxiety in his work. FOOTSTEPS (1989), for example, covered a gallery floor with 3,500 records, requiring museumgoers to walk upon them. For anyone who came of age in a pre-digital era, such an action is tantamount to asking a patriot to tread upon the flag. RECORD WITHOUT A COVER (1985) was simply a vinyl record containing one of Marclay's recordings, distributed and sold as indicated. Designed to be damaged in its commercial journey from the pressing plant to the consumer's home, it thumbed its nose at the fetishization of the vinyl object even as it reveled in its very material being, soaking up traces of its experience on the market in the form of scuffs and clicks, and becoming perhaps the most literal example of "pop music" ever. Perhaps even more pertinent to the Master Tape incident is Marclay's SECRET (1988)—an update of Duchamp's A BRUIT SECRET (With Hidden Noise, 1916)—, a 7-inch metal master disc with an affixed padlock, short-circuiting the system of mechanical reproduction and forever sealing the sounds within, which nonetheless remain tantalizingly visible in the grooves on the record.

While both "real life" stories' correspondence to certain of Marclay's works may be accidental, the way they harmonize with his practice underscores an important point. Marclay, who has often referenced Duchamp, is frequently noted for his sculptural use of readymade objects, from collaged record covers to cut and glued vinyl discs to actual musical instruments like the conjoined tuba and pocket trumpet in LIP LOCK (2000). But reading outward from his work to Mingering Mike and then to the Master Tape Collection—or perhaps it would be better to say, cross-cutting between the three—it becomes apparent that Marclay's entire career consists of readymade interventions that put the subtlest spin on everyday activities. By framing them, putting them on a pedestal, as it were, Marclay highlights our own participation in a never-ending system of cultural circulation. This is profoundly fitting, of course, for an artist tutored as much in the DIY trenches of late seventies punk rock as in the traditions of Duchamp and Fluxus. Despite the theoretical complexity and art historical allusions of much of Marclay's work—even his first band, The Bachelors, Even, was named after a Duchamp sculpture—it resonates as powerfully as it does because it retraces the aesthetic choices and emotional investments of its audience.

Marclay is routinely described as a "sound artist." This is due in part to the fact that his work, which spans sculpture, DJing, performance, painting, installation, video, and more, takes as its primary subject matter the world of recorded music and its accompanying imagery—even though he often works silently, through allusion alone. Marclay's reputation as a sound artist is also no doubt due to the fact that sound art is enjoying unprecedented institutional acceptance. But Marclay is not a traditional sound artist. Instead of constructing sonic installations or recording CDs of abstract tone investigations, he typically divides his

CHRISTIAN MARCLAY, FOOTSTEPS, 1989, 3500 vinyl records, installation, Shedhalle Zürich / FUSSSTAPFEN, 3500 Schallplatten. (PHOTO: WERNER GRAF)



CHRISTIAN MARCLAY, FALSE ADVERTISING, 1994, poster series / FALSCHE WERBUNG, Plakatserie.

work between live DJ performances and visual and plastic artworks with no audible content at all. There are exceptions: among his video and installation pieces, VIDEO QUARTET (2002), UP AND OUT (1998), TAPE FALL (1989), and GUITAR DRAG (2002) all contain audio elements. But, crucially, even his sound-inclusive works are not about sound per se. If most "sound art" is about sound's relationship to space, Marclay's work is always about music as a locus of mediated information, cultural capital, and overdetermined signs.

Seldom—almost never—does Marclay work with sound that does not signify musically. The only piece that comes to mind is TAPE FALL, in which a reel-to-reel recorder perched on a ladder and missing its take-up reel slowly spills its tape in a growing pile below; as it runs, it plays back the sound of running water, an unusually mimetic sound within Marclay's oeuvre. But even here, this naïve soundtrack is overdetermined, and what flows is not a flow (*pace,* Gertrude Stein) but rather a pool of allusions intermingling references to the water music of Cage, Satie, Takemitsu, and others.

There is a substrain within Marclay's work that concerns itself with telephones—either in sculptural configurations like BONEYARD (1990) or in video work like TELEPHONES (1995), in which Marclay has spliced together numerous cinematic fragments of people speaking on telephones. Even here, though, sound fills a communicative (or miscommunicative) role. Likewise, UP AND OUT, which marries the soundtrack from Brian De Palma's *Blow Out* (1981) to the visuals of Michelangelo Antonioni's *Blow-Up* (1966), plays out like a triple detective flick in which the audience's role is to fill in the gaps between sound and vision.

Even when considering Marclay as a DJ—and Marclay, a formidable performer, is the godfather of an entire movement of experimental turntablists working today—few commentators actually discuss the s o u n d of his work, preferring to concentrate on his technique (multiple turntables, frenetic jump-cuts) and material (such as the thousands of Christmas records utilized since 1999 in his ongoing performance project THE SOUNDS OF CHRISTMAS). In part this is because Marclay's recordings, by intention, are incomplete—their real-

CHRISTIAN MARCLAY, THE SOUNDS OF CHRISTMAS (1999–),
ongoing performance project / WEIHNACHTSKLÄNGE, andauerndes Performanceprojekt.

ization happens only in a live context. While he rehearses certain transitions and prepares his records by affixing tape and stickers to create anticipated loops, most of his performance is unplanned. Notably, his discography features few studio recordings; most of his recorded output is in the form of collaborative improvisations with other instrumentalists.

While sound artists like Stephen Vitiello, Richard Chartier, or Francisco López concentrate on sound's spatial, textural, and immersive properties, Marclay's work as a DJ has tended to be primarily allusive in nature, whether remixing artists from Jimi Hendrix to Louis Armstrong on his *More Encores* (1988) record or zigzagging from genre to genre within the ensembles like John Zorn's. Marclay's allusive effects outstrip even his intentions. As he once explained to me, discussing his performances, "People recognize things that I'd never played. Because they were expecting recognition, I would create this dense mix and they would recognize a recording, and they would come up after the gig and say, 'Oh, you played this...' Well, no."[3] Even the ghosts in Marclay's music come singing of the known world. In his silences resonate the strains of a version of an Elvis song nevermore to be reproduced; in his dizzying collisions of familiar songs, even Mingering Mike might hear his own voice rumbling deep in the mix.

1) Robin Pogrebin, "All Shook Up Over Cutting and Selling of Elvis Tape," *The New York Times,* January 28, 2004.
2) Neil Strauss, "A Well-Imagined Star," *The New York Times,* February 2, 2004.
3) Conversation with the author, November 5, 2003.

CHRISTIAN MARCLAYS

PHILIP SHERBURNE

CHRISTIAN MARCLAY, "PARDONNE MOI CE CAPRICE D'ENFANT," (IMAGINARY RECORDS), 1995.

Christian Marclay, dessen grundlegendes Arbeitsmaterial aus der Welt der Musik stammt, verbindet das Dokumentarische mit dem Fiktiven und verschmilzt die öffentliche mit der privaten Welt des Hörens. Zahlreiche Klangkünstler haben die Grenzen der Stille überschritten – John Cage natürlich, aber auch Leute wie Francisco López, die argentinische Band Reynols oder Richard Chartier –, Marclays Werk aber ist anders. Es kann Geräusche aussenden oder auch nicht. Im übertragenen Sinn könnte man sagen, dass seine nicht hörbaren Arbeiten von kulturellen Resonanzen widerklingen, doch ist dies letztlich eben nur eine Metapher. Ein grosser, vielleicht sogar der überwiegende Teil von Marclays Werk ist dem Wesen nach visuell oder plastisch. Dennoch geht es auch in diesen Arbeiten ebenso sehr um Klänge – um das k u l t u r e l l e Universum der Klänge – wie bei jeder Plattenaufnahme, ja vielleicht sogar noch stärker, weil sie die kulturelle Allgegenwart von Klängen ansprechen. Marclays Werk handelt von der gesellschaftlich geprägten «Kehrseite» der Klangwelt – in passender Anspielung auf die Schallplatte könnte man auch sagen: von der «B-Seite».

Bevor wir näher auf Christian Marclay eingehen, sollen uns zwei Begebenheiten aus jüngster Zeit als uns vom Zufall bescherte Einführung in sein Werk dienen. Sie wurden von der nordamerikanischen Presse weitherum zur Kenntnis genommen und kreisen Marclays künstlerische Praxis genauso zielsicher ein, wie die Nadel am Tonarm in konzentrischer Bewegung aufs Zentrum der Scheibe zugleitet.

Vor mehreren Wochen erhielt ich eine E-Mail – eine, in der seltsam passiven Art der Internet-Aktivität x-fach weitergeleitete Nachricht –, die mich darauf aufmerksam machte, dass skrupellose Geschäftsleute einen Akt mutwilliger Zerstörung planten, und um meine Mithilfe bei der Vereitelung dieses Vorhabens bat. Eine Firma namens Master Tape Collection war in den Besitz der Originalstudioaufnahme von Elvis Presleys «That's All Right» gelangt, einer Aufnahme aus der Zeit der Sun Sessions 1954–55, und plante, das Tonband in

---

PHILIP SHERBURNE ist Kritiker, Photograph und DJ und lebt in San Francisco.

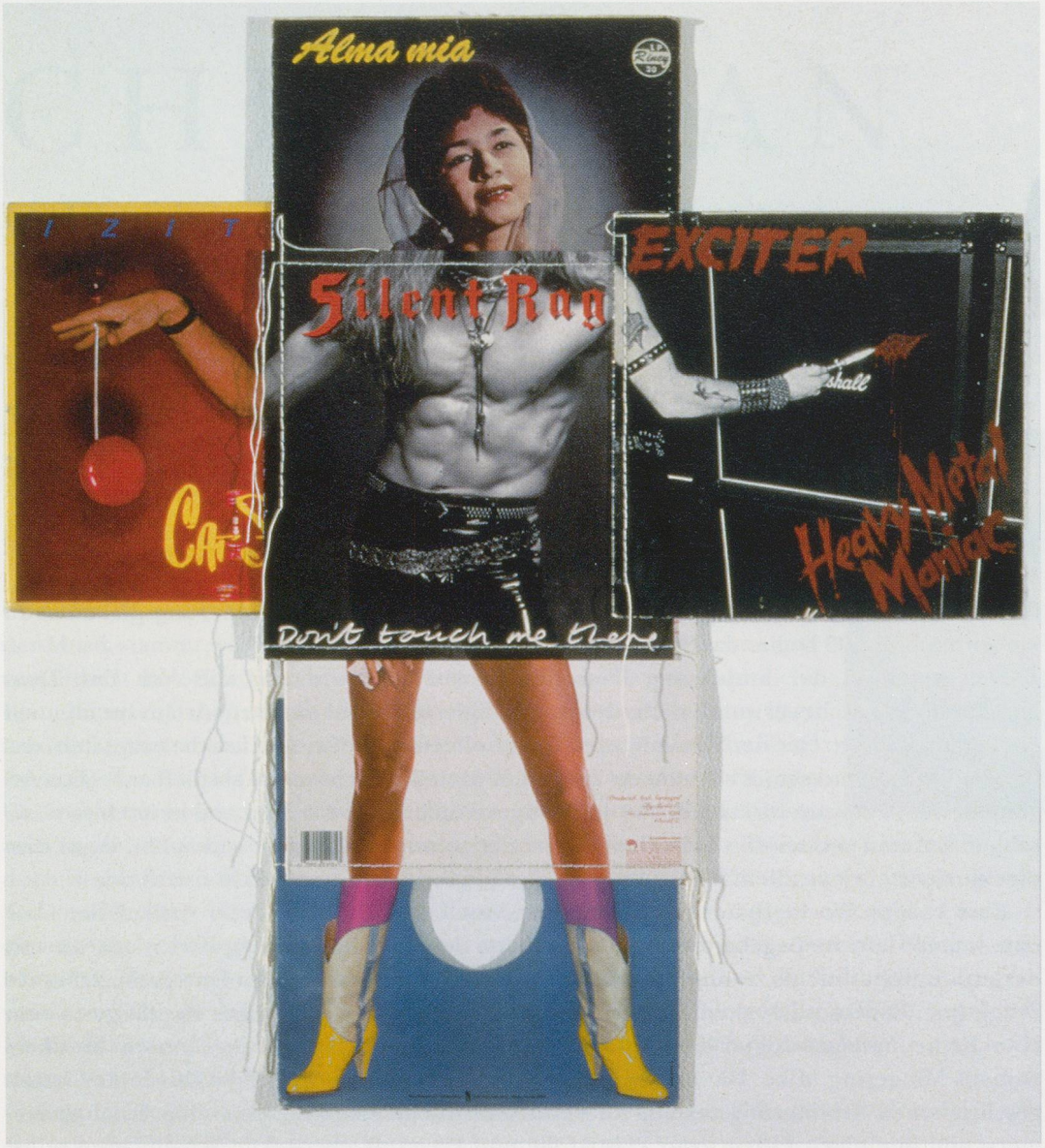
INNENOHR-IMPLANTATE

fünf Zentimeter lange Schnipsel zu zerschneiden, diese dann auf Erinnerungsplaketten zu kleben und für 495 Dollar das Stück an Sammler zu verkaufen.

Der Aufschrei der Empörung, über den in der Woche darauf die *New York Times* berichtete, war nicht verwunderlich; der Artikel zitierte sowohl entsetzte Archivare als auch apologetische Vertreter der Firma Master Tape Collection, wobei Letztere behaupteten, das Band sei auf Grund seines schlechten Zustandes ohnehin nicht mehr abspielbar.[1] (Das Argument der Archivare wirkte jedoch stichhaltiger: Auch wenn das Tonband in noch so miserablem Zustand sei, sei dies kein Grund, es zu zerschnippeln und zu verkaufen, denn dies vereitle definitiv jede allenfalls später mögliche Konservierung oder Rekonstruktion.)

Eine knappe Woche später erschien in der *New York Times* ein anderer Artikel, der über eine weitere kuriose Begebenheit in den Annalen der Tonaufzeichnung berichtete, die mit der ersten weiter nichts zu tun hatte. Zwei Plattensammler waren beim Durchstöbern eines Secondhandladens nach alten Funk-LPs mit Sammlerwert auf eine echte Rarität gestossen: eine Reihe handgefertigter Schallplatten mit Aufnahmen eines unbekannten Musikers namens Mingering Mike. Die Plattenhüllen waren minutiös nachgebildet, bis hin zu handgeschriebenen Erläuterungstexten, Rückenbeschriftung, nicht existierenden Katalognummern und in einigen Fällen sogar Plastikfolie und Preisaufklebern. Die Schallplatten selbst waren blosse Pappscheiben mit von Hand aufgemalten Rillen und Labels. Mingering Mike war, wie sich herausstellte, eine real existierende Person, wenn auch nicht der begnadete Musiker, als den seine fiktiven Platten ihn darstellten, sondern ein Phantast, der vom Ruhm träumte und seine eigene Plattenserie geschaffen hatte, um, wie er sagte, «bereit zu sein für den Fall, dass eines Tages alles zusammenpasst».[2]

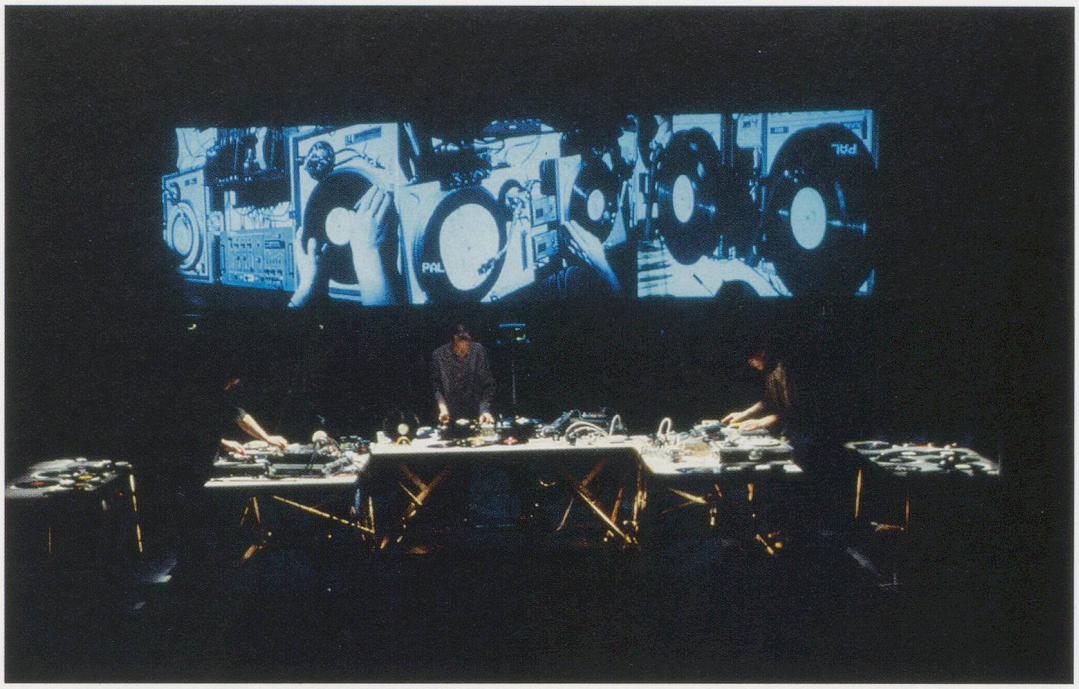
Wer Marclays Werk kennt, wird sich sogleich an bestimmte Beispiele aus der Serie *Imaginary Records* (Fiktive Schallplatten) sowie an sein Plakatprojekt FALSE ADVERTISING (Falsche Werbung, 1994) erinnert fühlen. Bei den *Imaginary Records,* etwa CHRISTIAN MARCLAY AT THE ST. REGIS (1981), verfremdete er kommerziell hergestellte Plattenhüllen, indem er die Namen der Musiker durch seinen eigenen Namen ersetzte. Für FALSE ADVERTISING entwarf er fiktive Konzertplakate, auf denen er seinen eigenen Auftritt in völlig verschiedenen



CHRISTIAN MARCLAY, ALMA MIA, 1991, record covers and thread, 33 x 31" / Plattenhüllen und Bindfaden, 83,8 x 78,8 cm.

Kontexten ankündigte – als Jazzsaxophonist ebenso wie als Heavymetal-Gitarrist –, und verteilte diese in der ganzen Stadt. Beide Projekte imitierten die graphischen Gestaltungsstile, die man mit den verschiedenen Musikrichtungen in Verbindung bringt, und spielten vielleicht auch mit den üblichen Starphantasien von Teenagern. (Als Heranwachsender entwarf ich aufwendige Logos für manch eine fiktive Band, die mich eines Tages, da war ich mir sicher, ins Scheinwerferlicht des Ruhms katapultieren würde.) Mingering Mike hatte mit den Mitteln der Art Brut dieselbe Idee verfolgt und sich mit Hilfe seiner Kreationen unter die Popstars eingereiht, auch wenn sein Publikum lediglich in seiner eigenen Phantasie existierte, zumindest bevor die beiden Spürnasen auf den Plan traten.

Die etwas weniger heitere Geschichte mit den Elvis-Bändern erinnert nicht minder unverkennbar an Marclays Umgang mit Tonaufzeichnungen. Was mich an dieser Geschichte



djTRIO, Christian Marclay, DJ Olive, Erik M., February 2000, Centre Georges Pompidou, Paris. (PHOTO: B. PREVOST)

beeindruckte, war, dass sie eine Reihe von Problemen ins Blickfeld rückte – die Zerbrechlichkeit des Aufgezeichneten; den Stellenwert des Originals innerhalb eines Systems mechanischer Reproduktion; das Bedürfnis, über ein Relikt (eine Reliquie) in den Besitz der damit verbundenen Aura zu gelangen –, welche, seit Walter Benjamin sie in seinem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* erstmals auf den Punkt brachte, ungelöst geblieben sind. Marclay hat sich im Lauf seiner künstlerischen Laufbahn eingehend mit diesem Themenkomplex auseinander gesetzt und den Bereich untersucht, wo Musik, mechanische Reproduktion, Massenkultur, verdinglichtes Begehren und das Imaginäre aufeinander prallen.

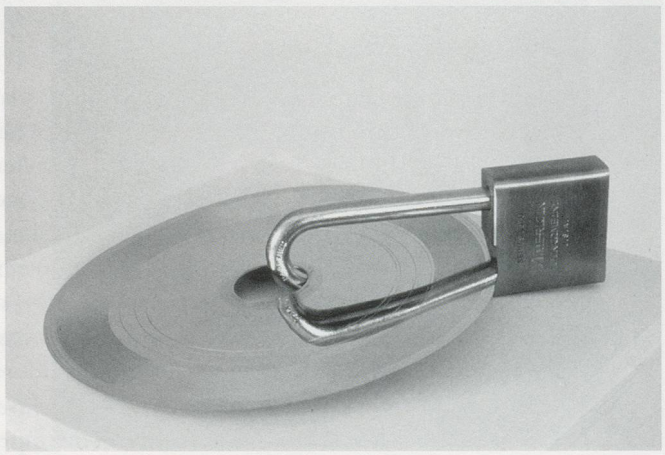
Marclays Projekte mögen nie so viel Aufregung ausgelöst haben wie der Vorfall um das Originalband von Elvis – und das spricht wohlgemerkt durchaus für ihn –, er hat in seiner Arbeit jedoch oft auf solche objektbezogenen Ängste Bezug genommen. So bedeckte er etwa für die Arbeit FOOTSTEPS (Fussstapfen, 1989) den Fussboden eines Ausstellungsraums mit 3500 Schallplatten, so dass die Museumsbesucher auf die Platten treten m u s s t e n. Jedem, der in vordigitaler Zeit aufgewachsen ist, muss solch ein Akt genauso ungeheuerlich erscheinen wie einem Patrioten die Aufforderung, die Nationalfahne mit Füssen zu treten. RECORD WITHOUT A COVER (1985) war einfach eine Vinylplatte mit einer Aufnahme von Marclay, die wie der Titel sagt, ohne Hülle vertrieben und verkauft wurde. Die Platte, deren Beschädigung auf dem Handelsweg von der Plattenpresse zum Plattenspieler des Konsumenten vor-

THE BACHELORS, EVEN, performance at / Auftritt im P.S. 122, New York, 1980. (PHOTO: PAULA COURT)

programmiert war, mokierte sich über die Fetischisierung des Vinylobjektes, obwohl sie gleichzeitig ihre eigene Materialität zelebrierte, indem sie die Spuren dessen, was ihr im Handel widerfuhr, in Form von Kratzern und Klickgeräuschen in sich aufnahm und so vielleicht zum besten Beispiel von «Popmusik» im wahrsten Sinn des Wortes wurde. Eine Arbeit, die einen vielleicht noch deutlicheren Bezug zur Affäre um das Elvis-Tape aufweist, ist SECRET (Geheimnis, 1988) – Marclay nahm damit Duchamps A BRUIT SECRET (Mit verborgenem Geräusch) aus dem Jahr 1916 auf und übertrug es in seine zeitgemässe Form: die metallene Originalpressung einer Singleplatte, an der ein Vorhängeschloss angebracht war, so dass das System der mechanischen Reproduktion kurzgeschlossen wurde und die Klänge, die als Plattenrillen nach wie vor sichtbar lockten, für alle Zeiten unerreichbar eingeschlossen waren.

Die Analogie dieser beiden «wahren» Geschichten zu einzelnen Arbeiten Marclays mag zufällig sein, aber dass sie so gut zu seiner künstlerischen Praxis passen, macht etwas Wichtiges deutlich. Marclay, der oft Duchamp zitiert, ist bekannt für seine Skulpturen aus Readymade-Objekten, von seinen Collagen aus Plattenhüllen oder zerschnittenen und zusammengeleimten Vinylplatten, bis hin zu eigentlichen Musikinstrumenten wie in LIP LOCK (2000), einer mit einer Taschentrompete verschweissten Tuba. Wenn wir aber von Marclays Werk ausgehend auf Mingering Mike und die Master Tape Collection schauen – oder vielleicht treffender ausgedrückt: alle drei miteinander kurzschliessen –, so wird klar, dass Marclays gesamte Künstlerlaufbahn aus solchen Readymade-Interventionen besteht, die alltägliche Aktivitäten mit einem subtilen Dreh «verfremden». Indem er ihnen einen neuen Rahmen gibt, sie gleichsam auf einen Sockel hebt, rückt Marclay unsere eigene Beteiligung am unendlichen System des kulturellen Kreislaufs ins Blickfeld. Das passt natürlich ausgezeichnet zu einem Künstler, der seine Sporen auf dem *Do-it-yourself*-Schlachtfeld des Punkrock der 70er Jahre abverdient hat, aber auch mit Duchamp und Fluxus grossgeworden ist. Und obwohl theoretische Komplexität und kunsthistorische Anspielungen für weite Teile von Marclays Werk kennzeichnend sind – selbst seine erste Band (*The Bachelors, even*) ist nach einer Skulptur Duchamps benannt –, verdankt es seine starke Ausstrahlung der Tatsache, dass es den ästhetischen Vorlieben und dem emotionalen Engagement seines Publikums nachspürt.

Marclay wird gewöhnlich als «Klangkünstler» bezeichnet. Das ist zum Teil darauf zurückzuführen, dass das zentrale Thema seines Werkes, welches plastische Arbeiten, DJ-Auftritte, Performance, Malerei, Installationen und Video umfasst, die Welt der aufgezeichneten Musik und der damit verbundenen Bildsprache ist – auch wenn er oft ganz auf den Ton verzichtet und nur mit Hilfe von Anspielungen arbeitet. Sein Ruf als Klangkünstler ist zweifellos auch darauf zurückzuführen, dass diese Sparte sich gegenwärtig einer nie dagewesenen institutionellen Anerkennung erfreut. Marclay ist jedoch kein Klangkünstler im herkömmlichen Sinn. Statt Klanginstallationen aufzubauen oder abstrakte Klangexperimente auf CD aufzunehmen, wechselt er in seiner Arbeit hin und her zwischen Liveauftritten als DJ und Bildern oder plastischen Arbeiten, welche keine hörbaren



CHRISTIAN MARCLAY, SECRET, 1988, metal disc and padlock, disc 7" diameter / GEHEIMNIS, Metalldisk, Durchmesser 17,8 cm, Vorhängeschloss.

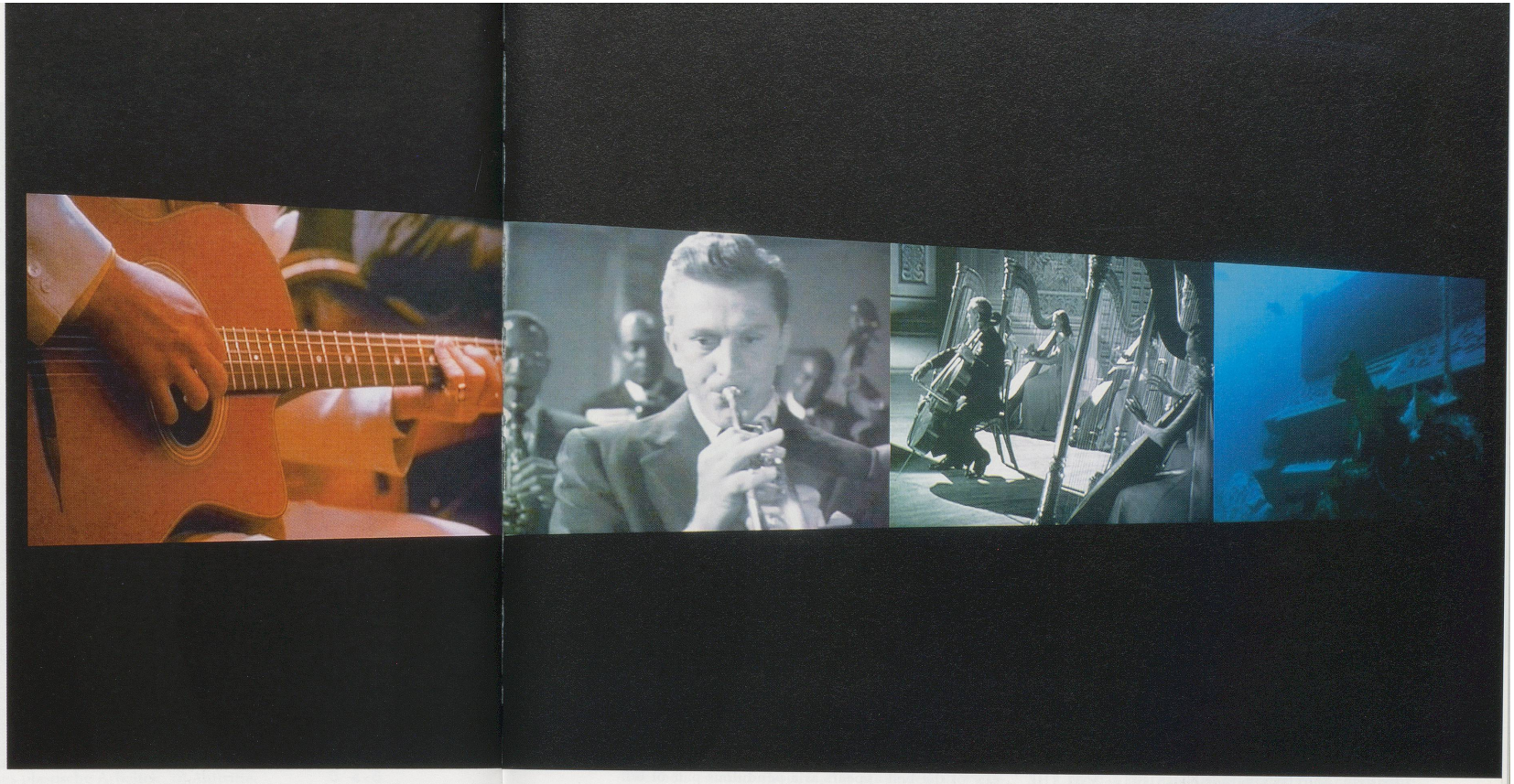
CHRISTIAN MARCLAY, TAPE FALL, 1989, Revox player, audio tape, ladder / TONBANDFALL, Revox-Tonbandgerät, Tonband, Leiter.

Elemente enthalten. Es gibt Ausnahmen: Videoarbeiten und Installationen wie VIDEO QUARTET (Videoquartett, 2002), UP AND OUT (Auf und aus, 1998), TAPE FALL (Tonbandfall, 1989) und GUITAR DRAG (Gitarrentravestie, 2002) weisen alle Audioelemente auf. Entscheidend ist aber, dass es selbst bei den Arbeiten mit Ton nicht unbedingt um den Ton als solchen geht. Während «Klangkunst» meist das Verhältnis von Klang und Raum thematisiert, dreht sich Marclays Werk immer um die Musik als Ort der vermittelten Information, des kulturellen Kapitals und der überdeterminierten Zeichen.

Marclay arbeitet selten oder nie mit Klängen aus dem nicht-musikalischen Bereich. Die einzige Arbeit, die mir dazu einfällt, ist TAPE FALL, bei der ein Tonbandgerät mit Ab- aber ohne Aufwickelspule am oberen Ende einer Leiter angebracht ist. Das Tonband läuft, gleitet zu Boden und türmt sich allmählich zu einem Haufen. Dabei gibt es das Geräusch fliessenden Wassers wieder, ein für Marclays Werk ungewöhnliches, mimetisches Geräusch. Doch selbst hier ist die naive Tonaufzeichnung überdeterminiert, und was fliesst, ist hier – Gertrude Stein zum Trotz – kein Fluss, sondern vielmehr ein Wust von Zitaten und Anspielungen auf die Wassermusik von Cage, Satie, Takemitsu and anderen.

Es gibt eine Seitenlinie in Marclays Werk, die sich mit dem Telefon befasst, sei es in skulpturalen Arrangements wie BONEYARD (Friedhof, 1990) oder einer Videoarbeit wie TELEPHONES (1995), in welcher der Künstler Szenen aus bekannten Filmen zusammenmontiert hat, die klingelnde Telefonapparate und Menschen beim Telefonieren zeigen. Doch selbst da spielt der Ton vor allem eine kommunikative (oder die Kommunikation störende) Rolle. Und auch die Arbeit UP AND OUT, die den Soundtrack von Brian De Palmas *Blow Out* (1981) mit den Bildern aus Michelangelo Antonionis *Blow-Up* (1966) verknüpft, funktioniert wie ein Krimi mit drei Ebenen, wobei das Publikum aufgefordert ist, die Kluft zwischen Ton und Bild zu schliessen.

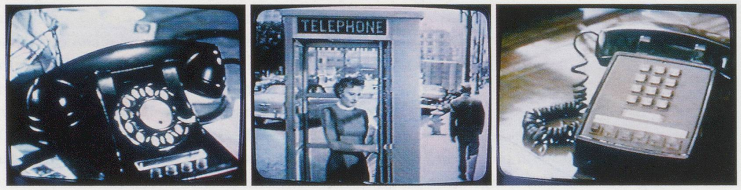
Selbst unter den Kritikern, die sich mit Marclay als DJ befassen – und Marclay ist dank seinen beeindruckenden Auftritten der geistige Vater einer ganzen Bewegung heute aktiver experimenteller DJ-Virtuosen –, gehen nur wenige wirklich auf die Klangkomponente seines Werks ein, meist steht stattdessen sein technisches Vorgehen (mehrere Plattenspieler und jähe *jump-cuts*) im Mittelpunkt, oder aber sein Material (etwa die Tausenden von Weihnachtsplatten, die seit 1999 in seinem laufenden Performanceprojekt THE SOUNDS OF CHRISTMAS Verwendung fanden). Das hängt auch damit zusammen, dass Marclays Tonaufnahmen be-



CHRISTIAN MARCLAY, VIDEO QUARTET, 2002, 4-channel DVD projection with sound, 96 x 480" / VIDEOQUARTETT, 4-Kanal-DVD-Projektion mit Ton, 243,8 x 1219,2 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

wusst unvollständig sind: Erst im Kontext des Live-Auftritts gelangen sie zur vollen Realisation. Marclay probt zwar bestimmte Übergänge und bereitet seine Platten vor, indem er sie mit Klebstreifen und Aufklebern versieht, um bestimmte Loops herbeizuführen, der grösste Teil seiner Darbietung ist jedoch nicht geplant. In seiner Diskographie finden sich denn auch nur wenige Studioaufzeichnungen; die meisten seiner Aufnahmen, sind gemeinsame Improvisationen mit anderen Instrumentalisten.

Während Klangkünstler wie Stephen Vitiello, Richard Chartier oder Francisco López sich auf die räumlichen Eigenschaften, die Strukturen und die Tiefendimension von Klängen konzentrieren, arbeitet Marclay als DJ vor allem mit Zitaten, etwa beim Remix verschiedener Musiker von Jimi Hendrix bis Louis Armstrong auf seiner Platte *More Encores* (1988) oder beim Wechsel zwischen den Musikrichtungen mit Ensembles wie dem von John Zorn. Dabei entstehen zum Teil unwillkürliche Bezüge, die so gar nicht beabsichtigt waren. «Die Leute erkennen Sachen wieder, die ich nie gespielt habe», erklärte er mir gegenüber einmal, als wir über seine Auftritte sprachen. «Weil sie damit rechneten, etwas wiederzu-

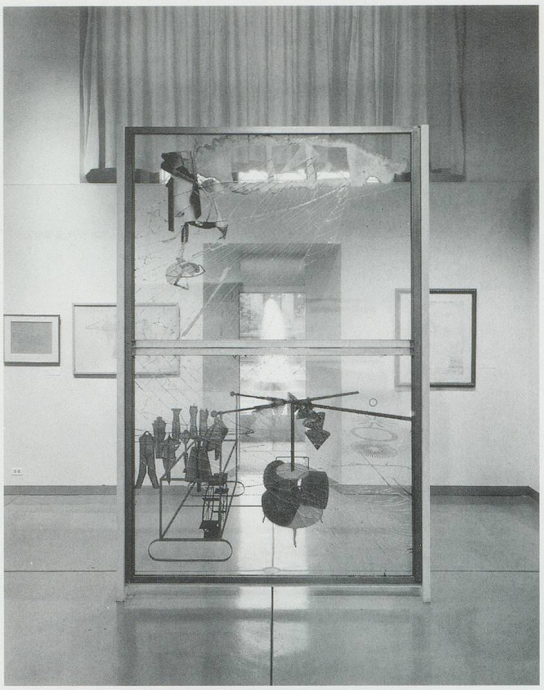


CHRISTIAN MARCLAY, TELEPHONES, 1995, stills from the 7 ½-min. video / Bilder aus dem 7 ½-minütigen Video.

erkennen, machte ich einen besonders komplexen Mix, und sie glaubten prompt, eine bestimmte Aufnahme wiederzuerkennen, kamen nach dem Gig zu mir und sagten: ‹Ah, du hast das und das gespielt.› – Tut mir Leid, nein.»[3] Selbst die Geister in Marclays Musik singen von der Welt, wie wir sie kennen. In seinen stillen Momenten hallen die Klänge eines Elvis-Songs nach, der sich nie mehr reproduzieren lässt, und im Schwindel erregenden Aufeinanderprallen vertrauter Songs hört vielleicht sogar Mingering Mike seine eigene Stimme im Dickicht des Mixes rauschen.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Robin Pogrebin, «All Shook Up Over Cutting and Selling of Elvis Tape», *The New York Times*, 28. Januar 2004.
2) Neil Strauss, «A Well-Imagined Star», *The New York Times*, 2. Februar 2004.
3) Christian Marclay im Gespräch mit dem Autor, 5. November 2003.



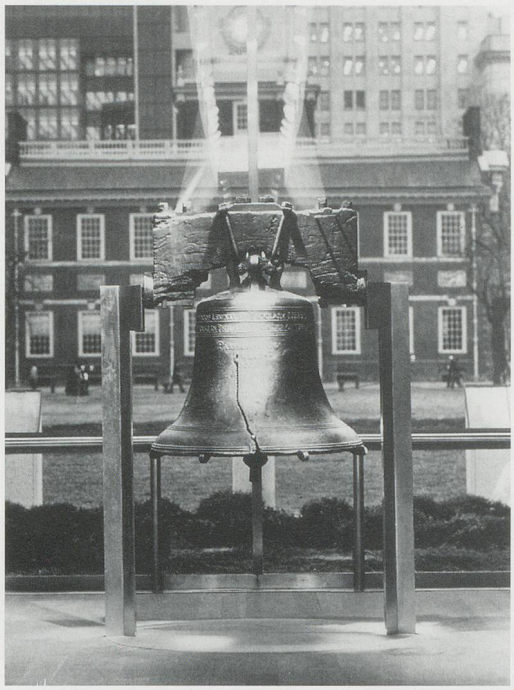
MARCEL DUCHAMP, THE LARGE GLASS during the Duchamp retrospective exhibition in Philadelphia, 1973 / DAS GROSSE GLAS während der Duchamp-Retrospektive in Philadelphia. (PHOTO: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

INGRID SCHAFFNER

Wise Cracks

Christian Marclay's project THE BELL AND THE GLASS (2003) is composed of coincidences and correspondences that build to an exquisite state of tension between two Philadelphia monuments, both cracked. At one point in the installation's two-screen video projection, we watch Marcel Duchamp tell an interviewer how THE LARGE GLASS (1915–23) came to be shattered—"do you remember how it happened in 1926?"—juxtaposed with an image of light streaming through the magnificent fissure in the Liberty Bell. The relationship quickly gets erotic. The silhouette of the bell appears as a pendulous pair of buttocks, or a vagina—complete with clitoris, given the little round plug in the crack near the lip. The two projections are stacked vertically on top of one another, like the panes of Duchamp's famous work, the full title of which is THE BRIDE STRIPPED BARE BY HER BACHELORS, EVEN (THE LARGE GLASS). The curvaceous bell (or *belle*) appears on the top screen, which corresponds to "The Bride's Domain," according to the work's complex iconography. On the bottom screen, in the lower portion relegated to those pathetic little gizmos, "The Bachelor Apparatus," is Duchamp. Looking admiringly up at his work, he muses, "The more I look at it, the more I like it. I like the breaks the way they come, the cracks."

INGRID SCHAFFNER is Senior Curator at the Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, where she is currently working on an exhibition about "nothing."

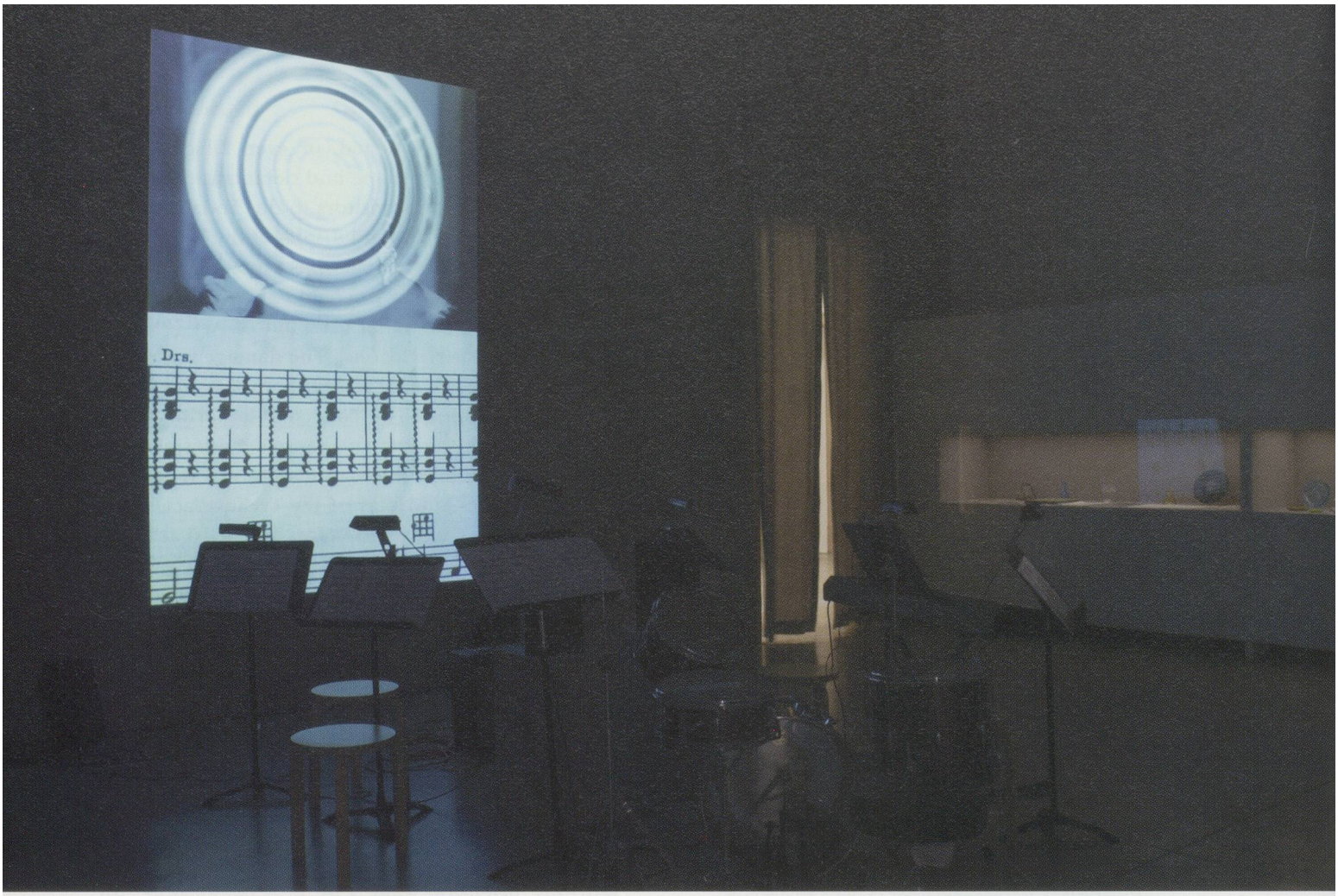


Liberty Bell in Liberty Bell Pavilion in front of Independence Hall, Philadelphia, 1976 / Die amerikanische Freiheitsglocke in ihrem Pavillon vor der Independence Hall.
(PHOTO: INDEPENDENCE HALL, PHILADELPHIA)

The bell cracked shortly after it arrived in Philadelphia from England, but was recast in 1753. Never a pretty-sounding thing, it tolled frequently to summon colonists, who were complaining about the awful noise as early as 1772. On July 8, 1776, the bell rang to summon citizens to the first public reading of the Declaration of Independence. Only then did the common bell begin its apotheosis into a national symbol—though not exclusively of liberty. (The abolitionist, women's suffrage, and civil rights movements all adopted the bell as a sign of equality denied.) By 1835, it was considered too fragile to strike regularly, though the exact circumstances of the bell's second cracking are not precisely known. Until 2001, when someone struck it with a sledgehammer, the bell could be touched, or even kissed—something which its skirt shape and democratic meaning seemed to call out for visitors to do. Today it stands out of reach, mute, and on display at the Liberty Bell Center (since 1976) like an object in a museum.

By the time Marcel Duchamp's LARGE GLASS arrived at the Philadelphia Museum of Art (PMA) in 1954, its cracks were legend. The damage was discovered in 1931, five years after the work was returned from an exhibition. The collector Katherine Dreier was devastated: this was Duchamp's masterpiece, an exquisite and coarse summation of the erotics, strategies, mechanics, and play of the creative act, which had taken him six years to make. The artist accepted the event with alacrity. After all, he had declared the piece had reached a "definitive stage of incompletion" in 1921, but not that it was done. He was thus at liberty to continue a process that could now incorporate the work's destruction into its formal and conceptual context. In 1936 he spent three months tenderly ministering to the fractured work of art, sandwiching it between two sheets of heavy glass. Since the two panes of glass had been traveling and bouncing on top of one another, the cracks mirrored each other in such a way that Duchamp observed a "curious intention that I'm not responsible for, readymade intention, in other words, that I respect and love." Today THE LARGE GLASS stands in front of a window, as part of a permanent installation of works by Duchamp that constitutes one of Modernism's pilgrimage destinations.

Christian Marclay had made the reverential journey from New York many times, prior to a coincidental pair of invitations. The first came in 2001 from Relâche, Philadelphia's new music ensemble under the artistic direction of Thaddeus A. Squire, who approached Marclay about their "Future Sounds" series of new work. A conceptual artist with a Duchampian turn of mind, Marclay has always been as involved with making sounds as objects. When he came to New York in 1977 to study art, he hooked into the punk and downtown club scene. (During the eighties he even played in a band called The Bachelors, even.) The second came from the PMA, where curator Ann Temkin asked him to participate in their Museum Studies series of artist's projects based on the



CHRISTIAN MARCLAY, THE BELL AND THE GLASS, 2003, video score installation / DIE GLOCKE UND DAS GLAS, Videoinstallation.
(PHOTO: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

permanent collection. As synthesized by Marclay into one project, THE BELL AND THE GLASS has four constituent parts. Besides the video projections, there are display cases filled with objects compiled by the artist of Duchamp material (from the museum) and souvenir glass Liberty Bells (from historic collections and e-bay), and an artist book (edited by PMA curator Susan Rosenberg). This book and the video became a musical score based on the pitch of Duchamp's voice transcribed into musical notes and played by members of Relâche, who also improvised by taking cues from the video. Altogether, these parts produced a constellation of collaborations and associations—visual and acoustic, silly and profound, found and forged—too dynamic to be contained by any single form or, for that matter, description.

Take just a quick flip through the artist book. In Marclay's picture essay, you'll find scores for old time ditties, like "You're A Grand Old Bell," and musical compositions by Marclay based on Duchamp's statements about the GLASS. A 1969 press photo of two lovely patriots ceremoniously cleaning the bell after it served as the backdrop for an anti-Vietnam War protest appears next to Man Ray's 1920 photograph of THE LARGE GLASS, titled DUST BREEDING. The photograph was taken of the surface of the glass after it sat around in Duchamp's studio for five years. A shower-curtain version of THE LARGE GLASS (by artists Victor Bouillon and Susan Emerling) stands page-to-page with a showerhead in the form of the Liberty Bell (from Ronald Reagan's bathroom). Turn to the essay, a transcription of a conversation

between Marclay, Squire, Temkin, and Thomas Y. Levin, a professor of Germanic languages, to overhear an erudite repartee that links the glass to the bell by way of the toilet that Duchamp, who considered plumbing and bridges America's great contribution to culture, dubbed a FOUNTAIN (1917). They touch on war (bells and cannons were manufactured by the same foundries), religion (cracks are like wounds, to be revered), and individual freedom (Duchamp and the bell both speak of it). Meanwhile, the entire transcript is peppered with many annotations, a textual trellis of side-notes and subsequent footnotes by the participants that adds further twists (the theorist Paul Virilio, who observed that every technology contains its own accident, originally trained as a stained-glass artist).

Packed with information, apropos and elliptical, the book is to THE BELL AND THE GLASS as THE GREEN BOX (1934) is to THE LARGE GLASS. Duchamp intended his box of facsimile notes to function as a guide, sparking the conceptual links which he considered the essential experience of the work, and distracting the viewer from the painting's "retinal aspect that I don't like." THE GREEN BOX is the better known of two companion pieces, the second being IN THE INFINITIVE (THE WHITE BOX). Issued as an edition in 1967, it's no coincidence that THE WHITE BOX came out two years before The Beatles' *White Album.* The album's famously monochrome cover was actually a conceptual work of art by Richard Hamilton, the translator of Duchamp's 1934 box of notes into English. Nor is it by chance that Marclay, who once crocheted and stuffed a pillow with The Beatles' complete taped works, made his own "White Album." In 1990, he had time-battered Hamilton jackets blind embossed with lyrics to create his *White Album* series. But now we're drifting... always a hazard when one starts following the riffs in Marclay's art.

To return to THE BELL AND THE GLASS, the printed patter of the catalogue is nothing compared to the video, which spins at a light pace over the two screens that merge and separate into a seamless, looping whole. There are clips from all kinds of films: silent (a lady robot, a mechanical bride, from *Metropolis*), Hollywood (Tarzan dropping from a vine, which of course reads in this context like a crack). There is documentary footage of Duchamp ("I didn't care," he twinkles) as well as Marclay's own tape (hands piecing together Liberty Bell and LARGE GLASS jigsaw puzzles—the latter Marclay had to make for the purpose). There is an overall pulse (the throb of a Rotorelief, the spin of a roulette wheel), orchestrated to a spare symphony of sounds (a pneumatic hiss, the scratch of a glazier's wheel) with a leitmotif of water (as transparent as glass). There is a sexual narrative (imperious "brides" teasing pathetic "bachelors") that escalates (lots of running up and down staircases—though not by any nudes), churns (Duchamp's CHOCOLATE GRINDER, 1914), climaxes (real chocolate squirting into vibrating Liberty Bell molds), then concludes in scenes of kissing couples collapsing into union. You can almost hear the bells peal. That is, if your head hasn't exploded.

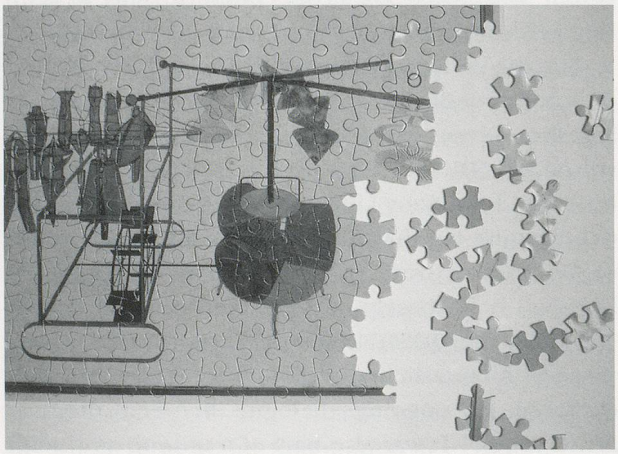
With every element of THE BELL AND THE GLASS, Marclay creates so much syntactical energy, it's almost a relief to turn away. I knew it was time to switch off the flywheel when I found myself trying to make something more of the coincidence that just moments before encountering it in Marclay's work, I had just been listening to a recording of Marcel Duchamp's music, which I discovered at the bottom of a box of forgotten CDs. Yet again, this is the work's great success. The pressure Marclay produces by connecting two things that ultimately have nothing to do with one another, is enough to create exactly that thing which has been seen to unite them. The more the Liberty Bell and THE LARGE GLASS come together, the closer one's conceptual capacity to keep them either together or apart comes to cracking.

For the collage artist Joseph Cornell, the notion of "correspondences" was the glue that held his art together—even when there was no adhesive involved. His DUCHAMP DOSSIER (1942–53) is a portrait based on many kinds of evocative ephemera—a dry-cleaning tag that Cornell probably snatched out of Duchamp's trash, various images of the Mona Lisa—all held loosely in a battered cardboard box. (In 1999, the DOSSIER was displayed as the centerpiece of a fantastic exhibition held at the PMA that explored an ongoing dialogue between the two artists' work.) It was also part of a unique and small

body of work within Cornell's oeuvre, one that posed a question, a question which also comes up with THE BELL AND THE GLASS: how do you not make collage? How do you make art that contains all the vast correspondences one detects and collects from across modern and contemporary culture—like Marclay, Cornell was as avid for book, music, film, popular, entertainment culture of all kinds, as he was for art—without gluing things down? According to the DOSSIER, which has more in common with the art historian Aby Warburg's open-ended picture atlas than with the rest of Cornell's collage, the answer is archiving. Archiving is also the essential impulse behind THE BELL AND THE GLASS. But Marclay's new work takes this approach to making art in the age of mechanical reproduction and pitches it into a digital practice.

As visually complex as it appears, the video component of THE BELL AND THE GLASS was made on a home computer and edited using Final Cut Pro. You might say it was stitched together, thereby calling to mind Marclay's sewn record jackets of the early nineties. These put together the famous (male) faces of music with nameless (female) bodies that sell music, to create a truly exquisite corpus of work. Stitching is also the way to make a sampler, a practical example of needlework that gives a homey, feminine origin for the hip-hop, homeboy technique of making music by mixing it, scratching it, off records. And as hip-hop exploded into mainstream culture, so does sampling become the predominant construct of our day. It's part of the syntax of everyday life: scanning, streaming, scrolling. And while collage is an aesthetic of fragments and ruptured meaning, sampling is about the potential for making sense from correspondences, however discordant or coincidental. Performing as a DJ and as a musician who plays turntables, Marclay has been sampling for years: a recorded piece from the eighties, DUST BREEDING (1982), used four turntables to make a sampler-style chamber piece. But this is just a minor note compared to his most recent VIDEO QUARTET (2002) where he has orchestrated both the sounds and the images from hundreds of Hollywood films into a seamless four-screen panoramic projection. At the end of this fourteen-minute epic, people clapped. In its way, THE BELL AND THE GLASS is also a remarkably accessible and entertaining work of art. Sampled off the Liberty Bell and THE LARGE GLASS, it is an extremely site-specific work. It's hard to imagine it being as scintillating an experience viewed outside of Philadelphia, where the presence of the objects themselves is part of the resonance of the piece. And here seems to be an opportunity to applaud the artist, who, in being invited to make a fresh work, created a new monument for a city that loves its breaks.

CHRISTIAN MARCLAY, THE SYMMETRY, 2003
musical score with text from Duchamp interview /
SYMMETRIE, Partitur mit Text aus dem Duchamp-Interview.
(FROM "THE BELL AND THE GLASS,"
ARTIST BOOK, PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)



CHRISTIAN MARCLAY, jigsaw puzzle prototype of
THE LARGE GLASS, 2003/ DAS GROSSE GLAS-Puzzle, Prototyp.
(PHOTO: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

THE SYMMETRY

Marcel Duchamp interviewed by James Johnson Sweeney, Philadelphia, 1955.

♪ =320
♩. = 107
♩ =160
♩ =140
♪ =280
♪ =200

The more I look at it the more I like it I like the breaks the way they come the cracks do you re-

5

♩ =140
♪ =280

mem-ber how it hap-pened in nine-teen-twen-ty six In uh Brook-lyn? They put

8

♪ =200
♪ =170

the two panes on top of one a-no-ther on a truck flat not know-ing they were they were car-ry-ing and

10

♩ =100
♪ =210
♩ =105

bounc-ing for six-ty miles in-Con-nec-ti-cut. So that's what hap-pened but the more I look at it the

15

♪ =165

more I like the cracks be-cause they're not like shat-tered glass. They have a shape. There's a sym-me-try in the

22

♪ =94

crack-ing, the two crack-ings are sym-me-tric-ally di di di dis-posed and there's

30

more int... al-most an in-ten-tion there, an ex-tra have - - cu-ri-ous in-ten-tion that I'm not re-

35

spon-si-ble for, rea-dy-made in-ten-tion, in o-ther words, that I re-spect and love.

CHRISTIAN MARCLAY, THE BELL AND THE GLASS, 2003: CHOCOLATE BELL, installation view / DIE GLOCKE UND DAS GLAS: SCHOKOLADEGLOCKE. (PHOTO: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

INGRID SCHAFFNER

Bruchstellen und Gedanken-sprünge

Christian Marclays Projekt THE BELL AND THE GLASS (Die Glocke und das Glas, 2003) besteht aus Zufällen und Entsprechungen, welche eine feine Spannung zwischen zwei Kunst-Ikonen Philadelphias erzeugen, die beide geborsten sind beziehungsweise Sprünge aufweisen. In der Videoprojektion auf zwei Leinwänden, die Teil dieser Installation ist, taucht in einer Szene Marcel Duchamp auf und erklärt einem Interviewer, wie LE GRAND VERRE (Das grosse Glas, 1915–23) zu seinen Sprüngen kam: «Erinnern Sie sich noch, wie das 1926 passiert ist?» Gegenüber sieht man ein Bild, auf dem das Licht durch den wunderbaren Sprung in der Freiheitsglocke strömt. Bald entwickelt sich daraus eine erotische Beziehung. Der Umriss der Glocke gleicht einem Paar birnenförmiger Pobacken oder einer Vagina samt Klitoris, denn im Spalt neben der Lippe befindet sich ein kleiner runder Pflock. Wie die Glasplatten in Duchamps berühmtem Werk – mit dem vollständigen Titel LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME (LE GRAND VERRE) / Die Neuvermählte, selbst von ihren Junggesellen entkleidet

INGRID SCHAFFNER ist Senior Curator am Institute for Contemporary Art der University of Pennsylvania, wo sie eine Ausstellung über «nichts» vorbereitet.

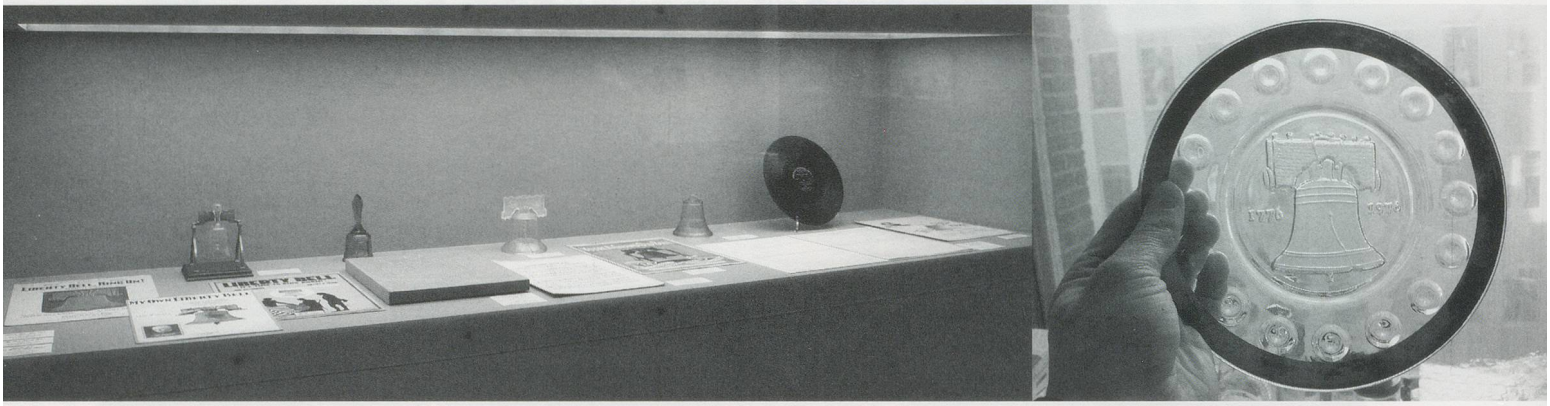
(Das grosse Glas) – sind auch die projizierten Bilder vertikal aufeinander gestapelt. Die Schöne (Glocke) mit ihren Kurven (vgl. das Wortspiel *bell / belle*) erscheint auf der oberen Leinwand, welche in der komplexen Bildsprache dieser Arbeit der «Domäne der Braut» entspricht. Duchamp ist auf die untere Leinwand verbannt, die den erbärmlichen kleinen Dingern zugeordnet ist, die die «Junggesellenmaschine» ausmachen. Er blickt bewundernd zu seinem Werk hoch und sinniert: «Je länger ich es betrachte, desto besser gefällt es mir. Mir gefällt, wie die Bruchstellen verlaufen, diese Risse.»

Die Glocke war in Philadelphia kurz nach ihrer Ankunft aus England zersprungen, wurde aber 1753 wieder neu gegossen. Sie hatte nie einen schönen Klang, wurde jedoch häufig geläutet, um die Kolonisten zusammenzurufen, die sich bereits 1772 über den schrecklichen Lärm beklagten. Am 8. Juli 1776 rief sie dann die Bürger zur ersten öffentlichen Verlesung der Unabhängigkeitserklärung. Erst zu diesem Zeitpunkt begann der Aufstieg der ganz gewöhnlichen Glocke zum nationalen Symbol – das durchaus nicht nur die Freiheit verkörperte. (Gegner der Sklaverei, Frauenrechtlerinnen und AnhängerInnen der Bürgerrechtsbewegung betrachteten die Glocke eher als Symbol einer vorenthaltenen Gleichheit.) 1835 hielt man es bereits für zu riskant, sie regelmässig zu läuten, aber es ist nicht bekannt, wann und warum die Glocke zum zweiten Mal gesprungen ist. Bevor sie 2001 mit einem Vorschlag-

CHRISTIAN MARCLAY, THE BELL AND THE GLASS, 2003: GLASS OBJECTS, installation view / GLASOBJEKTE. (PHOTO: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

hammer attackiert wurde, durfte man sie auch berühren, ja sogar küssen – wozu ihre Rockform und demokratische Aura ja auch buchstäblich einluden. Seit 1976 steht sie als Museumsstück stumm und unberührbar im Liberty Bell Center in Philadelphia.

Als Duchamps LE GRAND VERRE im Jahr 1954 im Philadelphia Museum of Art (PMA) eintraf, waren seine Risse bereits legendär. Entdeckt hatte man den Schaden 1931, fünf Jahre nachdem die Arbeit von einer Ausstellung zurückgekommen war. Die Sammlerin Katherine Dreier war untröstlich: Schliesslich handelte es sich um Duchamps Hauptwerk, eine einzigartige, krude Summe aller erotischen Momente, Strategien, Mechanismen und Möglichkeiten des kreativen Aktes, an dem er sechs Jahre lang gearbeitet hatte. Der Künstler selbst nahm es eher erheitert zur Kenntnis. Schliesslich hatte er 1921 erklärt, die Arbeit habe ein «endgültiges Stadium der Unfertigkeit» erreicht, nicht aber, dass sie vollendet sei. Es stand ihm also frei, einen Prozess fortzusetzen, der die Zerstörung des Werkes in dessen formale und abstrakte Konzeption integrierte. 1936 widmete er sich drei Monate lang liebevoll dem beschädigten Kunstwerk und legte es zwischen zwei schwere Glasscheiben. Da die beiden Glasplatten beim Transport aufeinander gelegen und gegeneinander gestossen waren, standen ihre Bruchstellen in einem spiegelbildlichen Verhältnis zueinander, und Duchamp sah darin eine seltsame Intention, für die er nichts könne, quasi eine Readymade-Intention, die er respek-



CHRISTIAN MARCLAY, THE BELL AND THE GLASS, 2003, installation view, Philadelphia Museum of Art / DIE GLOCKE UND DAS GLAS. (PHOTO: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

tiere und die ihm gefalle. Heute steht LE GRAND VERRE vor einem Fenster des Museums, und zwar im Rahmen einer permanenten Ausstellung der Werke Duchamps, welche mittlerweile zu einer Pilgerstätte der Klassischen Moderne geworden ist.

Auch Christian Marclay war mehrmals dorthin gepilgert, bevor er zufällig gleich zwei Einladungen nach Philadelphia erhielt. Die erste kam 2001 von Relâche, Philadelphias neuem Musikensemble unter der künstlerischen Leitung von Thaddeus A. Squire, der im Zusammenhang mit seiner neuen Reihe *Future Sounds* (Zukunftsklänge) mit Marclay Verbindung aufnehmen wollte. Als Konzeptkünstler im Sinne Duchamps, hatte Marclay sich schon immer gleichermassen mit Sound und mit Objekten beschäftigt. Als er 1977 zum Kunststudium in New York eintraf, tauchte er tief in die Punk- und Downtown-Club-Szene ein. (In den 80er Jahren spielte er sogar in einer Band namens *The Bachelors, even.*) Die zweite Einladung kam von der Kuratorin des Philadelphia Museum of Art, Ann Temkin: Sie bat ihn, bei einem Museumsstudienprojekt mitzumachen, einer Projektreihe, in deren Rahmen sich Künstler mit der ständigen Sammlung des Museums auseinander setzen. Die aus diesem Anlass von Marclay zu einer einzigen Arbeit kondensierte Installation THE

BELL AND THE GLASS besteht aus vier Grundelementen. Neben den Videoprojektionen gibt es Vitrinen, die der Künstler mit Duchamp-Material (aus den Beständen des Museums) und gläsernen Souvenir-*Liberty-Bells* (aus historischen Sammlungen und E-bay-Angeboten) gefüllt hat, sowie ein (von PMA-Kuratorin Susan Rosenberg herausgegebenes) Künstlerbuch. Aus Buch und Video wiederum entstand ein Musikstück, dem die in Notenschrift transkribierte Tonaufnahme von Duchamps Stimme zugrunde liegt; einige Musiker von Relâche spielten das Stück und liessen sich vom Video zu Improvisationen anregen. Insgesamt ergeben diese Elemente (die visuell und akustisch, albern und tiefschürfend, zufällig und manchmal auch an den Haaren herbeigezogen sind) ein komplexes Gebilde von Kollaborationen und Assoziationen, das von einer solchen Dynamik ist, dass es unmöglich in einer einzigen Form (geschweige denn Beschreibung) erfasst werden könnte.

Beim Blick in das Künstlerbuch findet man in Marclays Bildessay Notationen alter Lieder, etwa von «You're A Grand Old Bell», und musikalische Kompositionen des Künstlers, denen Duchamps Äusserungen zu LE GRAND VERRE zugrunde liegen. Neben einem Photo mit dem Titel DUST BREEDING (Staubvermehrung), das Man Ray 1929 von LE GRAND VERRE gemacht hatte, ist ein Pressephoto von 1969 abgebildet, auf dem zwei liebenswerte Patrioten feierlich die Freiheitsglocke reinigen, nachdem sie als Hintergrund für eine Demonstration gegen den Vietnamkrieg hat herhalten müssen. Rays Bild zeigt den Zustand der Glasplatte, nachdem das Werk fünf Jahre in Duchamps Atelier herumgestanden hatte. Eine Duschvorhangversion von LE GRAND VERRE (von Victor Bouillon und Susan Emerling) erscheint Seite an Seite mit einem Duschkopf in Form der Freiheitsglocke (aus Ronald Reagans Badezimmer). Aber wenden wir uns dem Text zu – einer transkribierten Unterhaltung zwischen Marclay, Squire, Temkin und Thomas Y. Levin, einem Germanistikprofessor – um in den Genuss eines intelligenten Schlagabtausches zu kommen, in welchem das Pissbecken (LA FONTAINE, 1917) von Duchamp, für den sanitäre Anlagen und Brücken die grösste zivilisatorische Leistung Amerikas darstellten, als Verbindungselement zwischen Glas und Glocke bezeichnet wird. Der Krieg kommt zur Sprache (Glocken und Kanonen wurden in denselben Giessereien hergestellt), aber auch die Religion (Sprünge sind wie Wundmale mit Ehrfurcht zu behandeln) und die Freiheit des Individuums (sowohl bei Duchamp wie bei der Glocke geht es um diese). Die gesamte Transkription ist mit Anmerkungen übersät, die ein textuelles Gitterwerk aus Randbemerkungen und Fussnoten aller Beteiligten bilden, das wiederum ganz neue Aspekte eröffnet (so war beispielsweise der Philosoph Paul Virilio, der bemerkte, dass jede Technologie ihre eigenen Unfälle in sich berge, ursprünglich Glaskünstler).

Das mit relevanten und kryptischen Informationen gespickte Buch ist für THE BELL AND THE GLASS, was LA BOÎTE VERTE (Die grüne Schachtel, 1934) für LE GRAND VERRE. Duchamps Schachtel mit den Faksimiles handschriftlicher Notizen sollte eine Art Anleitung sein zum Wachkitzeln der gedanklichen Zusammenhänge, die für ihn das Wesentliche des Werks darstellten; sie sollte den Betrachter vom rein optischen Eindruck, der ihm nicht gefiel, wegführen. LA BOÎTE VERTE ist das bekanntere von zwei Begleitwerken; der Titel des zweiten lautet À L'INFINITIF (LA BOÎTE BLANCHE) – Im Infinitiv (Die weisse Schachtel). Es kam 1967 als Edition heraus, und es ist kein Zufall, dass LA BOÎTE BLANCHE zwei Jahre vor dem *Weissen Album* der Beatles erschien: Das berühmte monochrome Albumcover wurde nämlich vom Konzeptkünstler Richard Hamilton gestaltet, der Duchamps Zettelkasten von 1934 ins Englische übersetzt hatte. Genauso wenig ist es ein Zufall, dass Marclay, von dem auch ein gehäkeltes und mit Tonbändern sämtlicher Beatles-Songs gefülltes Kissen stammt, sein eigenes «Weisses Album» machte. 1990 hatte er für seine *White Album*-Serie mehrere, im Lauf der Zeit ziemlich abgegriffene Plattenhüllen von Hamilton in farblosem Prägedruck mit lyrischen Texten versehen. Doch wir schweifen ab... diese Gefahr besteht immer, wenn man den verschlungenen Motiven in Marclays Kunst nachspürt.

Aber kommen wir auf THE BELL AND THE GLASS zurück: Die gedruckte Version des Katalogs lässt sich natürlich überhaupt nicht mit dem Video ver-

gleichen, das leichthin über die beiden Leinwände flimmert, die sich zu einem nahtlosen, eine Schleife bildenden Ganzen vereinen und alsbald wieder trennen. Es kommen Ausschnitte aus allen möglichen Filmen vor: aus Stummfilmen (ein weiblicher Roboter und eine mechanische Braut aus *Metropolis*), Hollywoodfilmen (Tarzan, der sich an einer Liane heruntergleiten lässt, die in diesem Kontext wie ein Sprung im Bild wirkt). Hinzu kommt dokumentarisches Filmmaterial von Duchamp («Mir war das egal», sagt er augenzwinkernd), aber auch Marclays eigene Aufnahme (Hände, die Puzzles von der Freiheitsglocke und LE GRAND VERRE zusammensetzen – Letzteres musste Marclay erst selbst anfertigen). Man hört ein ständiges Pulsieren (das Pochen eines Rotoreliefs, das Surren eines Roulette-Rads), das zu einer kargen Klangsymphonie (ein pneumatisches Zischen, das Kratzgeräusch eines Glasschneiders) mit dem Leitmotiv Wasser (transparent wie Glas) komponiert ist. Es gibt auch eine sexuelle Thematik (gebieterische «Neuvermählte», die ziemlich klägliche «Junggesellen» aufzureizen suchen); diese gewinnt an Momentum (hektisches Auf und Ab in Treppenhäusern – aber keine nackten Menschen), kocht hoch (Duchamps BROYEUSE DE CHOCOLAT / Schokoladenmühle, 1914), kommt zum Orgasmus (echte Schokolade spritzt in die vibrierenden Gussformen der Freiheitsglocke) und endet mit Szenen sich küssender und vereint zu Boden sinkender Paare. Man kann beinah die Glocken läuten hören, vorausgesetzt, der Kopf ist einem nicht geplatzt.

Mit jedem Element von THE BELL AND THE GLASS setzt Marclay so viel syntaktische Energie frei, dass man sich fast erleichtert abwendet. Mir wurde bewusst, dass ich das Rad anhalten musste, als ich es nicht länger als Zufall ansehen wollte, dass ich mir, kurz bevor ich Marclays Videoprojektion sah, eine Aufnahme von Marcel Duchamps Musik angehört hatte, auf welche ich in einer Schachtel mit vergessenen CDs gestossen war. Aber genau dies macht den Erfolg des Werkes aus. Der Druck, den Marclay erzeugt, indem er zwei Dinge miteinander verbindet, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben, genügt, um genau das entstehen zu lassen, was sie offensichtlich einmal verbunden hat. Je mehr sich Freiheitsglocke und LE GRAND VERRE annähern, desto mehr sprengt es unser Begriffsvermögen, sie entweder zusammenzubringen oder aber auseinander zu halten.

Für den Collagekünstler Joseph Cornell waren «Korrespondenzen» das Bindemittel, das seine Kunst zusammenhielt – auch wenn keinerlei Kleber im Spiel war. Sein DUCHAMP DOSSIER (1942–53) ist ein Porträt aus vielen aufschlussreichen, Alltagsgegenständen – etwa dem Etikett einer chemischen Reinigung, das Cornell wahrscheinlich aus Duchamps Abfall gefischt hatte, oder diversen Mona-Lisa-Bildern –, die lose in einem alten Karton aufbewahrt wurden. 1999 bildete das DOSSIER den Mittelpunkt einer grossartigen Ausstellung im Philadelphia Museum of Art, die den ständigen Dialog im Werk dieser beiden Künstler zum Gegenstand hatte. Und es bildet auch eine einzigartige kleine Einheit innerhalb von Cornells Œuvre, welche eine Frage aufwirft, die sich auch im Zusammenhang mit Marclays THE BELL AND THE GLASS stellt: Wie lässt sich eine Collage vermeiden? Wie kann man Kunst machen, die all die weit reichenden Korrespondenzen erfasst, die sich in der modernen und zeitgenössischen Kultur finden – wie Marclay begeisterte sich auch Cornell nicht nur für bildende Kunst, sondern auch für Bücher, Musik, Film, Populärkultur und jede Art von Unterhaltung –, ohne die Dinge festzunageln? Cornells DOSSIER zufolge, das mehr mit dem offenen Bildatlas des Kunsthistorikers Aby Warburg gemeinsam hat als mit seinen übrigen Collagen, lautet die Antwort: durch Archivieren. Das Archivieren ist auch die treibende Kraft hinter THE BELL AND THE GLASS. Aber Marclays neue Arbeit übernimmt diese Methode künstlerischer Gestaltung im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit und erweitert sie zu einem digitalen Verfahren.

Trotz seiner visuellen Komplexität entstand der Videoteil von THE BELL AND THE GLASS auf einem einfachen Personalcomputer und für den Schnitt wurde das Programm Final Cut Pro verwendet. Man könnte meinen, der Film sei zusammengeheftet, was wiederum an Marclays zusammengenähte Plattenhüllen aus den frühen 90er Jahren erinnert. Jene kombinierten die Gesichter berühmter (männlicher) Musikstars mit namenlosen verkaufsfördernden (weiblichen) Körpern und liessen so etwas wirklich

Aussergewöhnliches entstehen. Zusammengestückelt wird auch beim Musiksampling, ein anschauliches Beispiel von Handarbeit, das auf den weiblichen, hausgemachten Ursprung des Hip-Hop verweist, bei dem Musik gemacht wird, indem man sie mixt und buchstäblich von den Platten kratzt. Und wie der Hip-Hop in der Massenkultur aufging, setzt sich auch Sampling allgemein als beherrschendes Verfahren unserer Zeit durch. Es ist längst Teil unseres Alltags: Wir scannen, streamen und scrollen. Und während die Collage eine Ästhetik der Fragmente und der aufgesplitterten Bedeutung ist, geht es beim Sampling um die Möglichkeit, aus Korrespondenzen einen Sinn herauszufiltern, sei er noch so widersprüchlich und zufällig. Marclay, der als DJ und Musiker am Plattenteller stand, hat Jahre lang gesampelt: In einer Aufnahme aus den 80er Jahren, DUST BREEDING (1982), setzte er vier Plattenspieler ein, um eine Art Kammermusik im Sampler-Stil zu erzeugen. Dies war jedoch nur ein bescheidenes Beispiel im Vergleich zu seinem jüngst entstandenen VIDEO QUARTET (Videoquartett, 2002), in welchem er aus den Klängen und Bildern von Hunderten von Hollywoodfilmen eine nahtlose Panoramaprojektion auf vier Leinwänden komponierte. Am Ende dieses vierzehnminütigen Epos klatschte das Publikum. Aber auch THE BELL AND THE GLASS ist ein bemerkenswert leicht zugängliches und unterhaltsames Kunstwerk. Mit seiner Kombination von Freiheitsglocke und LE GRAND VERRE ist es gleichzeitig extrem ortsspezifisch. Es würde wohl ausserhalb von Philadelphia, wo die Präsenz der Originalobjekte einen grossen Teil seiner Wirkung ausmacht, kaum dieselbe Faszination ausüben. Auch dafür gilt es, dem Künstler Beifall zu zollen: Er hat mit seinem kreativen Beitrag eine weitere Ikone für eine Stadt geschaffen, die ihre eigenen Brüche liebt.

(Übersetzung: Uta Goridis)

CHRISTIAN MARCLAY, THE BEATLES, 1989, magnetic audio tape, 9 x 18 x 12" / Magnettonband, 22,9 x 49,8 x 30,5 cm.

The Bride, Revived by Her Bachelors, on a Dissecting Table, between a Sewing Machine and an Umbrella

PHILIPPE VERGNE

Leave it up to chance... By a fortuitous turn of events in the form of an assisted readymade, Christian Marclay has just completed a project that wasn't really one, and that originated (unbeknownst to him) on the shores of the Mediterranean, from which the European avant-gardes sailed to the United States during the Second World War.

In 1995, Christian Marclay and the musician Otomo Yoshihide gave a concert—a duel of turntables—at the Musée d'Art Contemporain de Marseille. Moved by a cross-disciplinary impulse that has been at the core of Marclay's work since its very first developments, the performance was organized in the museum galleries, where crates containing the works from "In the Spirit of Fluxus" (an exhibition conceived and organized by the Walker Art Center) were packed for shipping. The two artists had installed their turntables on top of an improvised assemblage of these crates containing the works, the history, the testimonies, and the relics of the Fluxus movement—whose utopian ambition it was to make life more interesting than art, by reconciling the spectacle, the stage, and the performing arts with the visual arts.

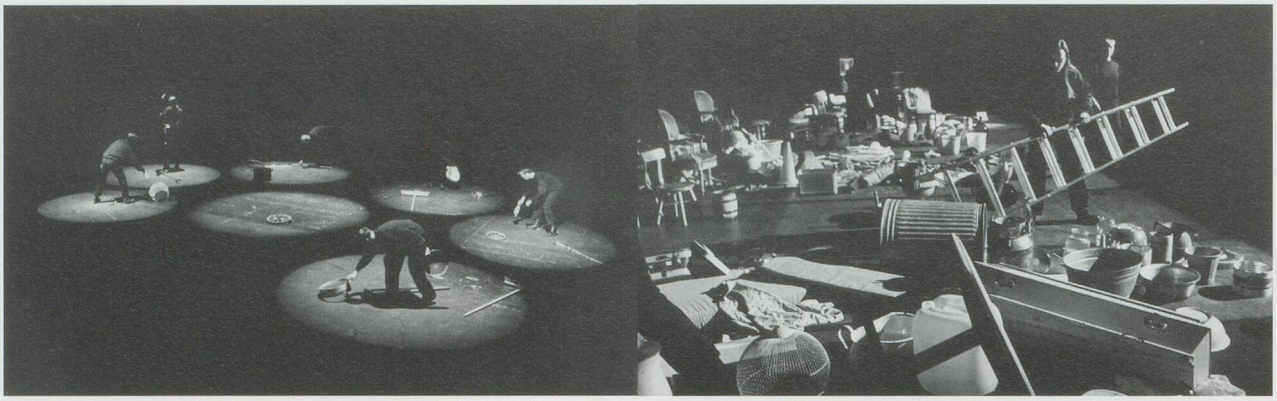
Insofar as Marclay emerged after (and perhaps out of) the Fluxus movement, there could not have been a better "stage" for him than this locked-up history. Crated and kept under climate control by the museum committed to preserving its treasures, this may seem an absurd collection of works to conserve. Fluxus paradoxically intended to consume itself until its own extinction, as well as that of the institution that today protects and ensures its permanence. Quite innocently, what this DJ performance displayed "with hidden noise" (to paraphrase Marcel Duchamp), was a critical, bemused, and quietly subversive look at the fetishism attached to the "relics" that constitute the stuff of art history, Fluxus or otherwise.

This year, Christian Marclay is invited by the Walker Art Center in Minneapolis to realize a series of concerts and artworks to be both seen and heard, while the Walker itself is shut down, boxed up for a building expansion. It thus becomes, for this institution whose mission is to be cross-disciplinary, a question of conceiving the presentation of an artist's work in new spatial and temporal terms; or, to be precise, of conceiving the experience of a work freed from the constraints attached to the idea of an exhibition. Incidentally, the Walker has the privilege to count among its collections an important number of Fluxus objects, both multiples and unique pieces. Marclay turned this Fluxus collection into the subject, the object, and the matrix of a sound installation of video actions overlapping and playing simul-

PHILIPPE VERGNE is Senior Curator, Visual Arts, at the Walker Art Center in Minneapolis, Minnesota.

CHRISTIAN MARCLAY, SHAKE RATTLE & ROLL (FLUXMIX), 2004, Walker Art Center, Minneapolis, production stills.

(PHOTOS: CAMERON WITTIG)



CHRISTIAN MARCLAY, LES SORTILÈGES:IM BANN DES ZAUBERS, 1996, performance at Marstall Theater, Munich / Performance im Marstall-Theater, München. (PHOTO: LINDELL THORSEN)

taneously. We shall attempt to analyze the nature and content of this project from the angle of Marclay's working process.

Similar to ARRANGED AND CONDUCTED (1997) at Kunsthaus Zürich and LES SORTILÈGES (1996) at the Munich Marstall Theater, Marclay's project has its origin in a variant of the notion of "site-specificity" by engaging a public collection. It also reveals a critical and aesthetic practice that, beyond its original "micro-context," is absolutely coherent with the program, and the syntax, that Marclay has developed in the last twenty years, from the days of his band, The Bachelors, even, to his most recent works, in particular VIDEO QUARTET (2003). First, Marclay identified hundreds of objects made by the Fluxus group: Georges Brecht boxes, absurd card decks, prepared musical instruments, a violin destroyed by Nam June Paik, a green violin by Joseph Beuys, Ben Vautier's chamber pot, Philip Corner music scores, object poems by Yoko Ono, an anthology by Jackson McLow, etc., in other words, a collection of mass-produced objects available for a ridiculously low price at the time, and whose purpose was to invade and humorously subvert a somewhat stilted daily reality.

The paradox of these objects, like that of the introduction of Fluxus in the museum, lies in the fact that their very purpose is negated by the anaesthetic protocol of the vitrine, the "Do Not Touch" dictatorship and the hypochondriac neurosis of the registrar's white gloves. Marclay counters this paradox by opening the crates on top of which he had performed a few years earlier and by questioning, with both sarcasm and subtlety, the validity of this kind of museological embalming. To this end, Marclay decided to make music with the Fluxus works and to film himself handling each object and revealing its potential for sound. A process is put in place by which the artist, wearing the reglementary white gloves, "stages" a manipulation of the collection. Placed in an environment that evokes, in my opinion, the obverse of the scenery of Marcel Duchamp's ÉTANT DONNÉS (1946–66) at the Philadelphia Museum of Art, he caresses, shakes, lets fall, or almost erotically strokes one by one each of the little relics of a bygone utopia, making them produce a sound that goes against their function. As a musician, he "interprets" these objects, systematically producing an unexpected sound, a countersound. The result is an absurd symphony, absurd because it is absolutely literal, where what you see is what you hear, or what you hear is really what you see. The real seems to have lost its double, its representation. Marclay has staged a principle of absolute tautology, which, in a culture dominated by image-making, makes us stumble on the real, for it is too shallow and too profuse at the same time.

If anything is staged in this work, it is a double process: both a desacralizing and a reviving. A desacralizing, insofar as Marclay attacks not only the museum as institution, but also the physical integrity

of the objects in question. He violates them, like an artist who would open a can of shit by Piero Manzoni in order to know the reality of its contents; or like an artist who would attempt to unravel the ball of twine of Marcel Duchamp's WITH HIDDEN NOISE (1916) in order to finally identify the object at its center. But entwined with this desacralizing process is a reviving or reactivating process, as evidenced by the quasi-clinical aesthetic of the work (white background, white gloves, white shirt), and the quasi-medical care with which the artist manipulates these deaf and silent objects. It is a little bit as though Marclay were passing behind the scenery of Duchamp's ÉTANT DONNÉS in order to revive the motionless corpse lying at the center of the sculpture; a little bit as though (to remain with Duchamp) the Bride were revived by her bachelors, even.

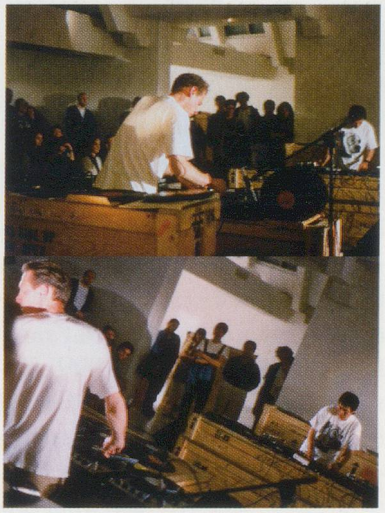
All of this, of course, makes no sense, and so much the better. In a certain way, what Marclay is attempting to revive is a disruptive capacity to no longer make sense, an urgent call to 'stop making sense' reminiscent of the historical avant-gardes, the same who sailed from Marseilles to New York. By opening its doors to it, the museum turned Fluxus into the fossilized icon of a bygone freedom of spirit, in spite of the fact that this movement seems always to have preferred liberation (a process, a dynamic state of alert) to liberty (an ideal). In the end, when Christian Marclay extracts a plaintive sound from Vautier's chamber pot, he may be inviting us, through an absurd detour, to stay alert.

After carefully considering his recent retrospective exhibition organized by the UCLA Hammer Museum and carefully listening to his discography, the entire language and syntax that Marclay develops, in a space where our aesthetic categories (of the visible and the audible, of the original and the appropriated or interpreted copy) come to naught, tends likewise to erode our certainties, to revive our attention to the codes of representation and their validity. His appropriations and distortions of Fluxus objects, his samplings of sounds and readymade images, his command of production and distribution formats (soundtrack, film, sculpture, installation, photography, publications), far from satisfying themselves with an aesthetically pleasing and seductive use of the available visual and aural cultural material, are critical tools, sowing the seeds of doubt within the status quo. Thus, when he elaborates the movie of a soundtrack, as opposed to the soundtrack of a movie, when he invents a sound image to respond to a moving or a fixed image, when he sculpts sound and invites us to listen to a sculpture, he is literally and metaphorically shattering the symphonic, orchestrated linearity of the discourses that constitute us. When he has Mallarmé's "A Throw of the Dice" sung,[1] Christian Marclay serenely suggests that images, discourses, exhibitions, and information lie, that the world isn't the complex sum of completed things, but a score of layered and constantly mutating representations and processes that defies the universality of logical concepts, but that can be as beautiful and as liberating as "the chance meeting on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella."[2]

(Translation from the French by Anthony Allen)

The installation resulting from Christian Marclay's residency at the Walker will be exhibited from June 26 to August 14, 2004 at Franklin Art Works in Minneapolis.

1) This refers to the poem "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1897) by Stéphane Mallarmé.
2) "Beau comme la rencontre fortuite sur une table d'opération d'une machine à coudre et d'un parapluie": in connection with Surrealism's often-quoted phrase from third verse of Le Comte de Lautréamont's *Les Chants de Maldoror* (Paris, 1869).



Christian Marclay and Otomo Yoshihide at the / im Musée d'Art Contemporain, Marseille, 1995.

CHRISTIAN MARCLAY, SHAKE RATTLE & ROLL (FLUXMIX), 2004, Walker Art Center, Minneapolis, video stills.

Die von ihren Junggesellen wieder zum Leben erweckte Neuvermählte auf einem Seziertisch zwischen Nähmaschine und Regenschirm

PHILIPPE VERGNE

Der Zufall macht seine Sache gut. Dank eines glücklichen Zusammentreffens in Form eines *ready-made assisté* ist Christian Marclay ein Projekt zugefallen, das so nicht geplant gewesen war und seinen unfreiwilligen Anfang an der Küste des Mittelmeers nahm, dort, wo die europäische Avantgarde im Zweiten Weltkrieg an Bord ging, um in die Vereinigten Staaten zu emigrieren.

1995 gab Christian Marclay zusammen mit dem Musiker Otomo Yoshihide ein Konzert im Musée d'Art Contemporain de Marseille; sie lieferten sich quasi ein Duell am Plattenteller. Im Interesse der Interdisziplinarität, die in Marclays Arbeit schon immer eine zentrale Rolle spielte, fand die Performance in den Sälen des Museums statt, in denen die versandfertigen Kisten mit den Werken der vom Walker Art Center konzipierten und organisierten Ausstellung «In the Spirit of Fluxus» herumstanden. Die beiden Künstler hatten ihre Platten und Plattenspieler auf dieser improvisierten Kistenlandschaft installiert, welche Werke, Geschichte, Zeugnisse und Reliquien der Fluxusbewegung in sich barg, deren Ziel und Utopie es einst gewesen war, durch die Versöhnung der bildenden Kunst mit dem Spektakel, der Bühne und der Performancekunst das Leben interessanter erscheinen zu lassen als die Kunst.

Insofern als er ein Nachgeborener (vielleicht auch ein später Nachfolger) der Fluxusbewegung ist, hätte es für Marclay keine geeignetere Bühne geben können als dieses Stück in Kisten verpackte Geschichte, die hier klimatisch kontrolliert gelagert wurde. Im Fall dieser Bewegung wirkt die Anstrengung des Museums, deren Philosophie und Ästhetik vollständig zu konservieren, besonders absurd, weil sie sich doch gerade ausleben und erschöpfen wollte bis zur Auslöschung ihrer selbst, aber auch jener Institution, die sie heute schützt, pflegt und ihr Fortbestehen sichert. Ganz unschuldig inszenierte diese Performance, dieses Duell am Plattenteller, *à bruit secret*, mit verborgenem Lärm – um mit Duchamps Worten zu reden –, einen kritischen, amüsierten und leise subversiven Blick auf den Fetischismus, der mit den «Reliquien» getrieben wird, die im Grunde die Kunstgeschichte ausmachen, egal ob es sich um Fluxus handelt oder etwas anderes.

PHILIPPE VERGNE ist Kurator des Walker Art Center in Minneapolis.

CHRISTIAN MARCLAY, WALL OF SOUND in "Arranged and Conducted," 1997, Kunsthaus Zurich / KLANGWAND. (PHOTO: KUNSTHAUS ZÜRICH)

Dieses Jahr wurde Christian Marclay vom Walker Art Center in Minneapolis zur Realisierung einer Reihe von Projekten eingeladen, darunter Konzerte, aber auch andere Werke, die geeignet wären, ausgestellt, gezeigt und gehört zu werden, während das Walker Art Center selbst wegen Erweiterungsbauarbeiten geschlossen und in Kisten verpackt sein würde. Dieser Institution, die sich zum Ziel gesetzt hat interdisziplinär zu sein, geht es darum, in anderen als nur räumlichen und zeitlichen Begriffen zu denken, und darum, w i e man die Arbeit eines Künstlers zeigt; genauer noch, sich die Begegnung mit einem Werk frei von jenen Zwängen vorzustellen, die mit der Idee einer Ausstellung verbunden sind. Im Übrigen hat das Walker Art Center das Privileg, eine Sammlung etlicher wichtiger Objekte des Fluxus zu besitzen, sowohl Multiples als auch Originalwerke. Diese Sammlung hat Christian Marclay zum Thema, Gegenstand und Ausgangspunkt einer Soundinstallation gleichzeitig laufender und sich überlappender Videoaktionen gewählt. Ich will versuchen Art und Inhalt dieses Projektes anhand von Marclays Vorgehen bei dessen Realisierung zu analysieren.

Ähnlich wie im Fall von ARRANGED AND CONDUCTED (Arrangiert und dirigiert, 1997) im Kunsthaus Zürich oder LES SORTILÈGES: IM BANN DES ZAUBERS (1996) im Münchner Marstall-Theater bringt Marclay in diesem Projekt eine Variante des Begriffs der *site specificity* ins Spiel, indem er eine öffentliche Sammlung mit einbezieht. Es zeugt jedoch auch von einer kritischen und ästhetischen Praxis, die sich über diesen Mikrokontext der Herkunft hinaus absolut bruchlos ins Programm und die Syntax einfügt, die Christian Marclay seit rund zwanzig Jahren pflegt, von seiner Band *The Bachelors, even*, bis hin zu einem seiner jüngsten Werke, VIDEO QUARTET (Videoquartett, 2003). Zunächst einmal hat Christian Marclay Hunderte von Fluxus-Objekten identifiziert: Kisten von Georges Brecht, absurde Kartenspiele, speziell präparierte Musikinstrumente, eine von Nam June Paik zerstörte Geige, eine grüne Geige von Joseph Beuys, den Nachttopf von Ben Vautier, Partituren von Philip Corner, Objektge-

dichte von Yoko Ono, eine Anthologie von Jackson McLow und so weiter, kurz: eine Sammlung von Gegenständen jener Zeit, Massenprodukte, die damals zu einem geradezu lächerlichen Preis zu haben waren und den etwas tristen Alltag erobern und humoristisch unterwandern sollten.

Genau wie im Fall des Einzugs von Fluxus ins Museum besteht das Paradoxe dieser Objekte darin, dass ihre Brisanz entschärft wird durch die narkotisierende Wirkung der Vitrine, die Diktatur des «Nicht berühren!» und die hypochondrische Neurose des Archivars, alles nur mit weissen Handschuhen anzufassen. Marclay begegnet diesem Paradox, indem er die Kisten öffnet, auf denen er einige Jahre zuvor in Marseille aufgetreten ist, und den Sinn der musealen Aufbahrung ebenso subtil wie sarkastisch hinterfragt. Zu diesem Zweck beschliesst er mit den Fluxusobjekten Musik zu machen und sich dabei filmen zu lassen, wie er das Klangpotenzial eines jeden dieser Objekte vorführt. Darauf folgt ein Prozess, in dessen Verlauf der Künstler ordnungsgemäss weisse Handschuhe tragend die Manipulation dieser Sammlung «inszeniert». Inmitten einer Szenerie, die, wie mir scheint, geradewegs an die Rückseite des Dekors von Marcel Duchamps ÉTANT DONNÉS (1946–66) im Philadelphia Museum of Art erinnert, steht Marclay und streichelt und schüttelt die kleinen Überbleibsel einer längst entschwundenen Utopie, ja er liebkost sie auf beinah erotische Art und Weise und entlockt ihnen Töne, die nichts mit ihrer Funktion zu tun haben. Als Musiker «interpretiert» er die Objekte und ruft systematisch einen unerwarteten Ton, quasi einen Gegenton hervor. Dabei entsteht eine absurde Symphonie, absurd, weil sie absolut nüchtern ist, weil man sieht, was man hört, oder hört, was man sieht. Der Wirklichkeit scheint ihr Double, die Repräsentation, abhanden gekommen zu sein. Marclay hat ein Prinzip der absoluten Tautologie eingeführt, das uns in unserer bildlastigen Kultur über die Realität stolpern lässt, weil sie gleichzeitig zu schal und zu üppig ist.

Wenn diese Arbeit etwas demonstriert, so ist es der doppelte Prozess einer gleichzeitigen Entweihung und Reanimation: Eine Entweihung findet insofern statt, als Marclay sich nicht nur gegen die Institution des Museums wendet, sondern auch gegen die Integrität der Objekte als solche. Er tut ihnen Gewalt an, genau wie ein Künstler, der eine Büchse von Piero Manzonis MERDA D'ARTISTA (1961) öffnen würde, um ihren Inhalt zu überprüfen, oder einer, der versuchte, das Fadenknäuel von Duchamps A BRUIT SECRET (1916) aufzurollen, um endlich herauszufinden, was in seinem Inneren als Spule dient. Aber gleichzeitig mit dieser Entweihung und dank dieser quasi klinischen Ästhetik, die Marclay inszeniert (weisser Hintergrund, weisse Handschuhe, weisses Hemd), und der fast medizinischen Sorgfalt, die er den «taubstummen» Objekten angedeihen lässt, findet eine Wiederbelebung, eine Reaktivierung statt. Es ist ein wenig, als ob er hinter die Kulissen von Duchamps ÉTANT DONNÉS (1966) schlüpfte, um den leblosen Körper, der im Zentrum jenes skulpturalen Arrangements ruht, wieder zu beleben; ein wenig, um bei Duchamp zu bleiben, als ob «la Mariée était réanimée par ses célibataires, même…» (als ob die Neuvermählte von ihren Junggesellen selbst wieder zum Leben erweckt würde).

All das hat, wohlverstanden und zum Glück, überhaupt keinen Sinn. Christian Marclays Arbeit ist gewissermassen ein Versuch zur Wiederbelebung jener Fähigkeit des Abbrechens, des keinen Sinn mehr Habens, und jenes Drangs mit dem Sinn aufzuräumen, die für die historische Avantgarde typisch war, für jene Künstler also, die in Marseille das Schiff nach New York bestiegen. Als das Museum dem Fluxus seine Tore öffnete, liess es ihn zur Ikone einer geistigen Freiheit erstarren, die nicht mehr existiert, obwohl doch diese Bewegung gerade das Prozesshafte, das Dynamische, die wache Aufmerksamkeit, das Phänomen der «Befreiung» über das starre Ideal der «Freiheit» als Zustand gestellt hatte. Kurz, wenn Christian Marclay dem Nachttopf von Ben Vautier einen schrillen Ton entlockt, so bringt er uns vielleicht dank der Absurdität dieses Tuns dazu, wach zu bleiben.

Beim sorgfältigen Studium seiner jüngsten Retrospektive im Armand Hammer Museum, Los Angeles, und beim wiederholten Anhören seiner Platten kommt man zum selben Schluss: Marclays ganze Sprache, die Syntax, die er in einem Raum entwickelt, in welchem sich unsere ästhetischen Kategorien gegenseitig aufheben – das Sichtbare und das Hörbare, das Original und die Kopie als Appropria-

tion oder Interpretation –, alles ist darauf ausgerichtet, unsere Sicherheiten zu durchkreuzen und unsere Aufmerksamkeit wieder auf die Codes der Repräsentation und deren Stellenwert zu lenken. Seine Appropriation und Distorsion von Fluxus-Objekten, sein Sampling von Klängen und Readymade-Bildern, sein Beherrschen der unterschiedlichsten Produktions- und Vermittlungsformen (Tonband, Film, Skulptur, Installation, Photographie, gedruckte Publikationen), all das ist weit davon entfernt, sich lediglich in der ästhetischen und verführerischen Anwendung der visuellen und audiovisuellen Mittel zu erschöpfen, sondern dient ihm als kritisches Werkzeug, das den Status quo in Frage stellt. Zum Beispiel, wenn er den Film zu einem Tonband erarbeitet, und nicht etwa den Ton zu einem Film; wenn er als Antwort auf ein bewegtes oder unbewegtes Bild ein Tonbild erfindet; wenn er den Ton modelliert und uns dazu anregt, eine Skulptur anzuhören: So zerschlägt er buchstäblich und auch im übertragenen Sinn die symphonische, orchestrierte Linearität der Diskurse, durch die wir uns definieren. Wenn er «Un coup de dés»[1] unbedingt singen lassen will, deutet Christian Marclay auf heitere Weise an, dass Bilder, Gespräche, Ausstellungen und Informationen lügen und dass die Welt nicht die komplexe Summe aller vollendeten Dinge ist, sondern eine Partitur vielschichtiger und ständig wechselnder Repräsentationen und Prozesse, die den Universalitätsanspruch des logischen Denkens Lügen straft, jedoch so schön und befreiend sein kann wie «die zufällige Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch.»[2]

(Übersetzung aus dem Französischen: Suzanne Schmidt)

Die in Zusammenarbeit mit dem Walker Art Center entstandene Installation wird vom 26. Juni bis 14. August 2004 bei Franklin Art Works in Minneapolis ausgestellt sein.

1) Gemeint ist das Gedicht «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard»(1897) von Stéphane Mallarmé.
2) «Beau comme la rencontre fortuite sur une table d'opération d'une machine à coudre et d'un parapluie»: im Zusammenhang mit dem Surrealismus gern zitierte Zeile aus der 3. Strophe von Lautréamonts *Les Chants de Maldoror* (Paris, 1869).

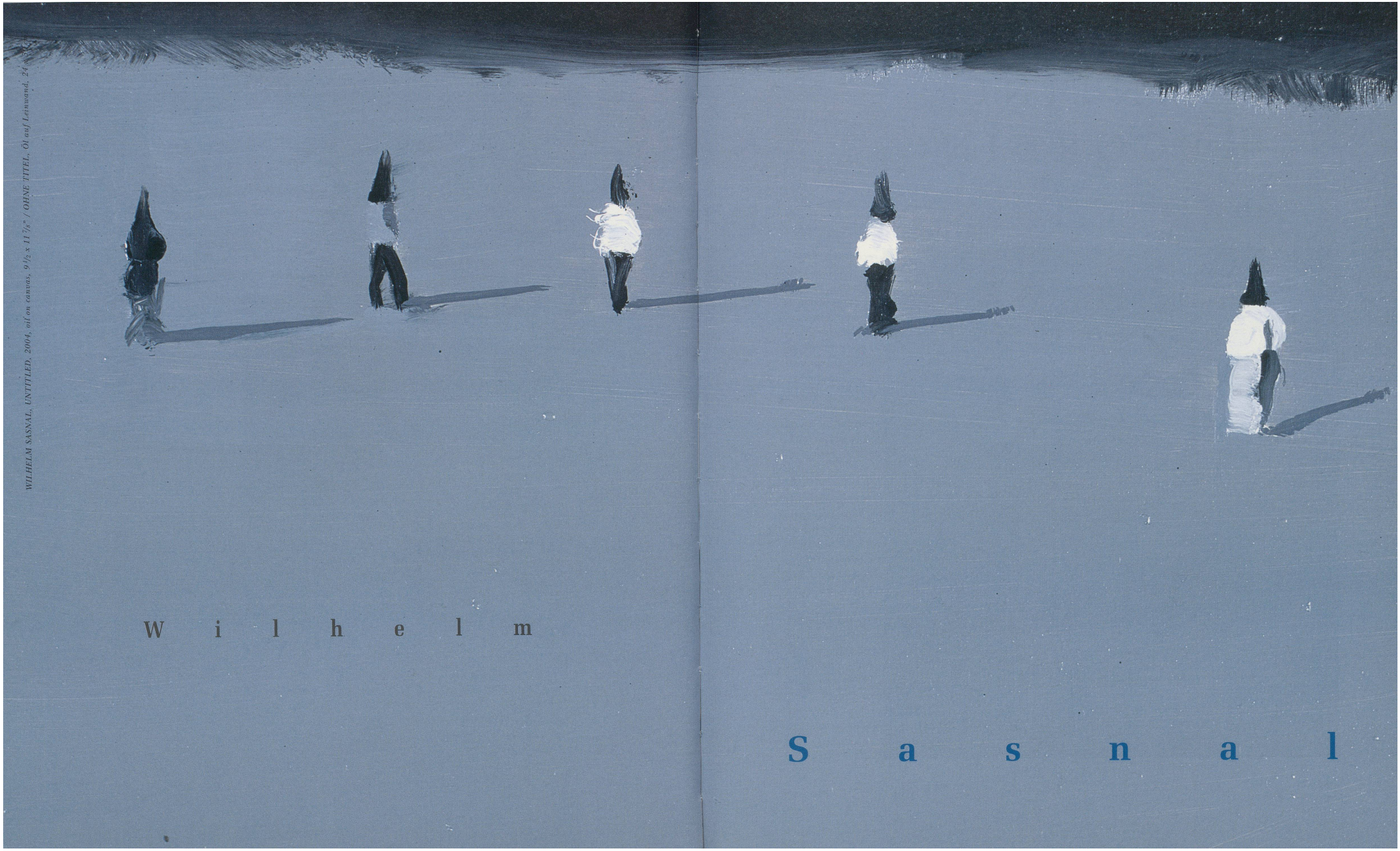
CHRISTIAN MARCLAY, AMPLIFICATION, 1995, Chiesa di San Staë, Venice Biennale / VERSTÄRKUNG, Biennale Venedig. (PHOTO: PIERRE-ANTOINE GRISONI)

Edition for Parkett CHRISTIAN MARCLAY

My Bad Ear, 2004
Life-size bronze cast
by Modern Art Foundry, Astoria, NY.
Edition of 60, signed and numbered.

Mein schlechtes Ohr, 2004
Bronzeabguss im Massstab 1:1.
Guss: Modern Art Foundry, Astoria, NY.
Auflage: 60, signiert und nummeriert.

(PHOTO: MANCIA/BODMER, FBM STUDIO, ZÜRICH)



WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, oil on canvas, 9½ x 11⅞" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 24

W i l h e l m

S a s n a l

PAINTING RECORDING

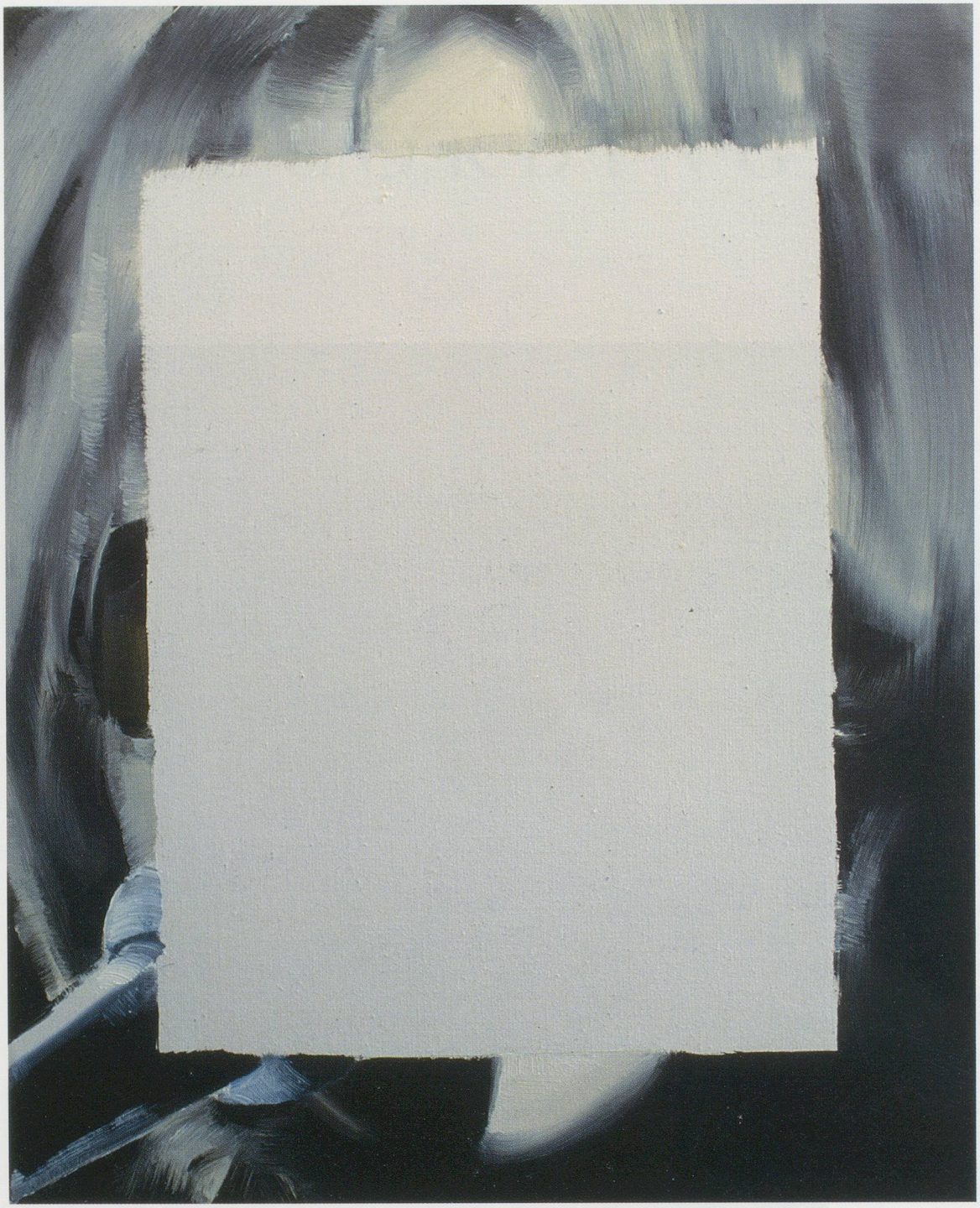
MEGHAN DAILEY

"I feel unusually susceptible to pictures," Wilhem Sasnal confessed in a recent interview.[1] This is not a surprising admission for an artist with such an acute awareness of so many different images and visual forms. Sasnal's work utilizes news photographs, snapshots, films or animation, graphic motifs, comic books, his own drawings, and the work of other artists as points of origin. From these diverse sources, his works may further draw upon art historical styles ranging from Pop to geometric abstraction, and encompass (and sometimes subvert) genres of portraiture and landscape. Or his paintings and drawings might not refer to any preexisting image, but are derived instead from the artist's own imagination or an episodic personal memory. Sasnal has an uncanny ability to adopt any style he chooses and the heterogeneity of his output almost demands that works be viewed en masse, in order to absorb the full range, as well as the meaning, of that diversity. It is not merely to promote difference for its own sake that Sasnal will juxtapose, in a single gallery show, milky gray-and-white toned photographically derived paintings with boldly colored design-driven compositions and portraits. For all the vast number of images in the world, there are as many ways of seeing and apprehending them, and at least as many ways to paint them. This "everystyle" has become Sasnal's own style, a marker of his burgeoning identity as an artist.

And so while his remarking on his susceptibility toward pictures was not surprising, it has stuck with me. With that comment Sasnal was, I think, referring not only to the eagerness with which he responds to the readily available crop of images around him but also to the act of making pictures. He has completed hundreds and hundreds of paintings large and small in the past four or five years. While he makes numerous drawings (and some of his paintings do look deliberately drawn rather than painted), and has completed a few Super-8 films, Sasnal concentrates his efforts for the most part on painting with oil on canvas. As a student in Krakow, he painted everything in his immediate surroundings: Stereolab and Sonic Youth album covers; domestic objects, such as appliances or a kitchen chair; portraits of his girlfriend; and a rendering of the small dormitory room they shared. At that time, Sasnal was part of the Ladnie group, a loose collective of artists in Krakow who painted similarly ordinary subjects from everyday life. *Ladnie* is Polish for "pretty" but the gentle irony of the works exhibited under the label is that they were not always so pretty (the exteriors of dull apartment blocks and the mundane contents of their interiors). Sasnal's work also utilized motifs from advertising and popular culture, like a kind of neo-Pop without any of Pop's shiny exuberance. In 2001, Sasnal completed *Everyday Life in Poland Between 1999 and 2001,* an account

MEGHAN DAILEY is a writer and editor living in Brooklyn.

WILHELM SASNAL, UNTITLED (CHURCH), 2003, oil on canvas, 19 11/16 x 17 11/16"/
OHNE TITEL (KIRCHE), Öl auf Leinwand, 50 x 45 cm.



WILHELM SASNAL, BECK, 2002, oil on canvas, 13 x 10 5/8" / Öl auf Leinwand, 33 x 27 cm.

in words and pictures of a year in the artist's life that also very much reflected the conditions of his generation, as if Henri Lefebvre had written his *Critique of Everyday Life* in graphic novel form.

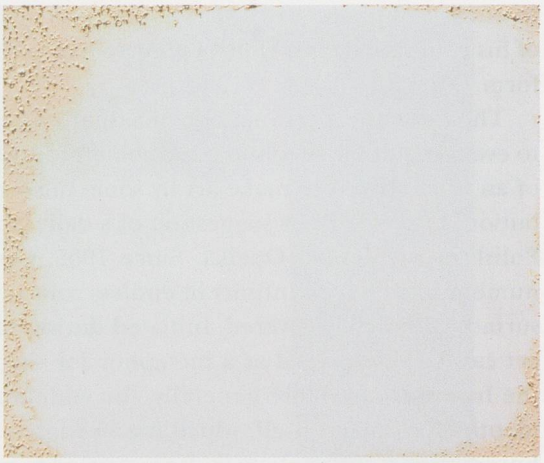
The hermetic, personal side of Sasnal's practice reveals him as an artist who will capitulate to every impulse he feels to paint something, as if he simply has to. It is not the romantic idea of an artist driven to make art by some unseen force, but a more practical need, his contribution, his work. In its suggestion of a daily labor, Sasnal's practice is reminiscent of another Polish artist, Roman Opalka. Since 1965, Opalka has devoted himself to recording every number from one to infinity in endless rows in paint on canvas, each one the same size, each surface completely covered. Initiated during the Cold War, Opalka's lifelong existential project can be interpreted as a metaphor for the artist/individual working in isolation behind the Iron Curtain. More generally, the endeavor could be read as a way of imparting a fixed identity for Poland itself, which has been described as drifting in a nebulous "gray zone" in Europe (the artist's palette is also restricted to gray, white, and black), its sensibility and geography incompletely defined as somewhere between East and West. But ultimately Opalka's project transcends such associations; it is about life, both living and dying, and it's a way of recording the self, be it through numbers or album covers or the passing of shadows on the grass.

The artist to which Sasnal is most frequently compared is Gerhard Richter, mostly based upon a shared stylistic heterogeneity and use of photography. One might also see similarities in their respective backgrounds. Sasnal grew up in communist Poland in the seventies. Richter came of age under one dictatorship, fled a second as an adult, and developed a profound skepticism toward any kind of ideology, be it political or artistic; painting delivers no truths, it can only fulfill desires, one desire being the impulse to paint. The interrogation of the authenticity of images is the thread that connects Sasnal to Richter, and indeed that line of inquiry is one that many painters have followed since. Although it would be of little use to categorize their similarities or to suggest that Sasnal is somehow following in Richter's footsteps, it seems worth noting that while separated by nationality and a generation, their approaches to history reveal a similar means, and both artists simultaneously question the nature of memory, representation, and painting. Richter has wrestled with Germany's fascist past and postwar identity, particularly the collective inability to address that recent past directly, as in UNCLE RUDI (1965), based on a snapshot of Richter's uncle as an SS man. The inarticulable magnitude of the Holocaust made it impossible to represent it in an unmediated form. Nearly forty years after Richter's earliest works, it is still impossible; in Poland, questions of complicity, victimhood, guilt, and blame remain unanswered. A feeling of uncertainty prevails as to whether too much time has passed or not enough: "I constantly get the feeling that we are not living in the post-1989 generation, but the post-1945 period," Sasnal has said.[2)]

To address the Polish position during the German occupation, Sasnal turned to Art Spiegelman's reinterpretation of the Holocaust, *Maus* (begun in 1986). Instead of "copying" Spiegelman's characterizations (Jews as mice, Nazis as cats, Poles as pigs), Sasnal depicted only the background of settings within a concentration camp, such as a barracks interior, in stark black and white rendered in the stylized mode of a comic book. At an even further remove from its source is a group of three works entitled FOREST. In FOREST (2002), nature is rendered as an undefined, gestural mass of green strokes. Humankind is depicted as tiny in its midst. Another FOREST (2003) depicts a woman wearing a lilac colored garment with a mass of ebony hair, her facial features all but obscured by an almost opaque shadow of paint.

A third FOREST (2003) resembles a gray-on-gray Rorschach test that is probably a painting of the shadow cast by a tree. Connected only by title, these works are all based on scenes from Claude Lanzmann's epic documentary *Shoah* (1985). Sasnal's "forest of signs" amounts to his interpretation of the filmmaker's impressions of the recollections of others.

Sasnal's work itself can have a filmic quality, but it shows least in those works that make a direct cinematic reference, such as the three FOREST paintings. It is a quality that reveals itself in the way he uses light and shadow, the quality of interruption that some works have, or in his portraits, which are like characters captured in a moment of narrative uncertainty. The sensibility is somewhat akin to the German artist Eberhard Havekost, whose work alludes self-consciously to cinematic camera techniques by staging tricky points of view usually seen on screen: angles, cropping, close-ups, and so on. Both Sasnal's and Havekost's work are in dialogue with film and photography and the ways in which those mediums have affected not only the practice of painting, but also of looking. The film-still quality in Havekost's work would be from an action movie and in Sasnal's like something out of Bergman.



WILHELM SASNAL, A-BOMB, 2003,
oil on canvas, 33 1/2 x 39 3/8" / ATOMBOMBE,
Öl auf Leinwand, 85 x 100 cm.

Looking at Sasnal's paintings, we often get a bit of formal or symbolic shorthand and intuitively fill in the blanks with what remains, as with Robert Mangold's incomplete geometric forms. In one untitled picture of an airplane about to land, there are only disembodied wheels; the body of the plane exists intellectually, but not pictorially. Pictures fluctuate between abstraction and representation, though what is shown is often more symbolic than literal. In one, an expanse of white paint nearly fogs over the entire surface of the composition, leaving only snatches of more textured, sandy colored paint visible at the borders. This painterly mediation acquires new meaning when its title, A-BOMB (2002), is attached to it—suddenly the white is a toxic, obliterating cloud. The white expanse of paint used to conceal something beneath it is used elsewhere to different effect. In BECK and BEASTIE BOYS (both 2002), the performers are completely obscured by a rectangle smack in the middle of the frame.

Overriding everything, ultimately, is Sasnal's interrogation of painting's limits and capabilities. In his hands, the medium is a potent means of exploring how and what the eye sees. Many works primarily objectify the painting process through changes in density and application, such as when he uses a rag or his hands to apply pigment. However much the object or subject of the painting disappears or is rendered unfixed, painting itself is always the constant, the thing that one always sees. Even when he has derived a composition from another medium, Sasnal's paintings amount to approximations of the images to which they refer, very often taking narrative or representation to the realm of ideation.

1) Wilhelm Sasnal in conversation with Andrzej Przywara, in *Night Day Night*, exh. cat., Kunsthalle Zürich/Westfälischer Kunstverein Münster (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003), p. 38.
2) Ibid, p. 39.

MALEREI ALS AUFZEICHNUNG

MEGHAN DAILEY

«Ich bin aussergewöhnlich empfänglich für Bilder», gestand Wilhelm Sasnal kürzlich in einem Interview.[1] Dieses Eingeständnis ist nicht überraschend für einen Künstler, der so viele unterschiedliche Bilder und andere visuelle Erscheinungsformen so präzise wahrnimmt. Sasnal geht in seinen Arbeiten von Nachrichten, Photographien, Schnappschüssen, Filmen oder Trickfilmen, graphischen Motiven und Comic-Büchern aus, aber auch von eigenen Zeichnungen oder Werken anderer Künstler. Zusätzlich zur Benützung diverser Quellen machen seine Arbeiten mitunter auch Anleihen bei verschiedenen kunsthistorischen Stilen, von der Pop-Art bis zur Geometrischen Abstraktion, und wenden sich (manchmal durchaus subversiv) auch Gattungen wie der Porträt- oder Landschaftsmalerei zu. Seine Bilder und Zeichnungen nehmen dabei nicht unbedingt Bezug auf ein bereits existierendes Bild, sie können auch der Phantasie des Künstlers oder einem persönlichen Erinnerungsmoment entsprungen sein. Sasnal hat eine unheimliche Fähigkeit sich jeden beliebigen Stil anzueignen, und die Heterogenität seiner Produktion erfordert fast schon, dass man seine Arbeiten *en masse* betrachten kann, um ihre ganze Bandbreite und den Sinn ihrer Verschiedenheit zu erfassen. Wenn Sasnal in ein und derselben Ausstellung milchig wirkende, von der Photographie abgeleitete Bilder in grauweissen Tönen knallbunten Kompositionen und Porträts gegenüberstellt, die von der Grafik her kommen, so geht es ihm nicht um diese Differenz als solche. Der ungeheuren Zahl von Bildern auf der Welt entsprechen genauso viele Betrachtungs- und Wahrnehmungsmöglichkeiten und mindestens ebenso viele Weisen sie zu malen. Diese «Stilvielfalt» ist zu Sasnals eigenem Stil geworden, zum Markenzeichen seiner quicklebendigen Künstleridentität.

Deshalb ist mir Sasnals Bemerkung über seine hohe Empfänglichkeit für Bilder, auch wenn sie nicht überraschen mag, im Gedächtnis haften geblieben. Ich glaube, dass er damit nicht nur seine grosse Reaktionsbereitschaft auf die abrufbare Bilderfülle um sich herum gemeint hat, sondern auch den Akt des Bilder Machens selbst. In den letzten vier oder fünf Jahren hat er Hunderte und Aberhunderte von grossen und kleinen Bildern geschaffen. Obwohl er viele Zeichnungen macht (und manche seiner Bilder sehen auch so aus, als seien sie bewusst mehr gezeichnet als gemalt) und auch einige Super-8-Filme gedreht hat, konzentriert sich Sasnal hauptsächlich auf die Malerei mit Öl auf Leinwand. Als Student in Krakau

MEGHAN DAILEY ist Publizistin und Redaktorin, sie lebt in Brooklyn, New York.

WILHELM SASNAL, UNTITLED (FOREST), 2003, oil on canvas, 17 11/16 x 17 11/16" / OHNE TITEL (WALD), Öl auf Leinwand, 45 x 45 cm.

malte er alles in seiner unmittelbaren Umgebung: Stereolab- und Sonic Youth-Plattencovers; Gegenstände im Haushalt wie Küchengeräte oder einen Küchenstuhl; Porträts seiner Freundin und ein Bild ihres gemeinsamen kleinen Schlafzimmers. Damals war Sasnal Mitglied der Ladnie-Gruppe, einer losen Vereinigung von Krakauer Künstlern, die ebenfalls unspektakuläre Sujets aus dem Alltag malten. *Ladnie* ist das polnische Wort für «hübsch»; die sanfte Ironie der Arbeiten, die unter diesem Label ausgestellt wurden, war jedoch, dass sie durchaus nicht immer so hübsch waren (etwa die Aussenansichten öder Wohnblöcke und deren banale Innenausstattung). Sasnal verwendete auch Motive aus Werbung und Populärkultur, eine Art Neo-Pop, aber ohne die glitzernde Fülle der Popkultur. 2001 vollendete Sasnal *Everyday Life in Poland Between 1999 and 2001* (Alltagsleben in Polen zwischen 1999 und 2001), einen Bericht in Worten und Bildern über einen Zeitraum im Leben des Künstlers, der auch die Lebensbedingungen seiner Generation widerspiegelte, als ob Henri Lefebvre seine *Kritik des Alltagslebens* in der Form eines graphischen Romans geschrieben hätte.

Die hermetische, persönliche Seite von Sasnals Kunst zeigt ihn als Künstler, der jedem Impuls etwas zu malen nachgibt, als könne er gar nicht anders. Das ist nicht die romantische Idee des Künstlers, der von einer unsichtbaren Macht zur Kunst angetrieben wird, sondern das viel praktischere Bedürfnis, seinen Beitrag, seine Arbeit zu leisten. In ihrer Verwandtschaft mit der täglichen Arbeit erinnert Sasnals Kunst an einen anderen polnischen Künstler, Roman Opalka. Seit 1965 widmet sich Opalka der Aufgabe, jede Zahl von Eins bis Unendlich in endlosen Reihen mit Farbe auf Leinwand festzuhalten, wobei jede Leinwand gleich gross und vollständig mit Zahlen bedeckt ist. Begonnen während des Kalten Kriegs kann Opalkas lebenslängliches Projekt als Metapher für die individuelle isolierte Arbeit des Künstlers hinter dem Eisernen Vorhang verstanden werden. Allgemeiner betrachtet könnte man das Projekt als Versuch verstehen, Polen selbst eine feste Identität zu verleihen, einem Land, das als nebulös fliessende «Grauzone» innerhalb Europas beschrieben wurde (auch die Farbpalette des Künstlers ist auf Grau, Weiss und Schwarz beschränkt) und dessen kultureller und geographischer Ort, irgendwo zwischen Ost und West, unscharf definiert ist. Letztlich übersteigt jedoch Opalkas Projekt all diese Assoziationen; es handelt vom Leben, vom lebendigen wie vom sterbenden, und es ist eine Art Aufzeichnung des Selbst, sei es durch Zahlen, Plattencovers oder durch das Vorbeihuschen von Schatten im Gras.

Sasnal wird oft mit Gerhard Richter verglichen, meist aufgrund der ihnen gemeinsamen stilistischen Heterogenität und ihrer Verwendung der Photographie. Man könnte auch auf Ähnlichkeiten des jeweiligen Backgrounds verweisen. Sasnal wuchs in den 70er Jahren im kommunistischen Polen auf. Richter wurde in einer Diktatur volljährig, entfloh als Erwachsener einer weiteren Diktatur und entwickelte eine tiefe Skepsis gegenüber jeglicher Ideologie, egal ob politischer oder künstlerischer Art; die Malerei enthüllt keine Wahrheiten, sie kann nur Begierden stillen, und eine davon ist der Impuls zu malen. Die Hinterfragung der Authentizität von Bildern ist das Band, das Sasnal mit Richter verbindet; dies ist eine Stossrichtung, die seither von vielen Malern verfolgt wurde. Auch wenn es wenig Sinn macht, ihre Gemeinsamkeiten aufzulisten, oder aufzuzeigen, dass Sasnal irgendwie in Richters Fussstapfen tritt, so erscheint es doch bemerkenswert, dass sie die Geschichte – obwohl sie aus verschiedenen Ländern und Generationen stammen – mit ähnlichen Mitteln angehen und dass beide das Wesen der Erinnerung, der Darstellung und der Malerei zugleich befragen. Richter rang mit der faschistischen Vergangenheit Deutschlands in und nach dem Krieg, insbesondere mit der kollektiven Unfähigkeit diese jüngste Vergangenheit direkt anzusprechen,

mittels versteckter Bezugnahmen, etwa in ONKEL RUDI (1965), das aufgrund eines Schnappschusses seines Onkels als SS-Mann entstand. Die unaussprechliche Tragweite des Holocaust machte jede unvermittelte Darstellung unmöglich. Und beinah vierzig Jahre nach Richters ersten Bildern ist dies noch immer so; auch in Polen blieben Fragen um Komplizenschaft und Opferrolle, um Schuldgefühle und Schuldzuweisungen unbeantwortet. Man weiss nicht recht, ob seither schon zu viel Zeit vergangen ist oder noch nicht genug: «Ich habe laufend das Gefühl, dass wir nicht in der Generation nach 1989 leben, sondern in der nach 1945», meint Sasnal.[2)]

Um die Stellung Polens während der deutschen Besetzung anzusprechen, wandte sich Sasnal Art Spiegelmans Reinterpretation des Holocaust zu, dem 1986 begonnenen Comic *Maus*. Aber statt Spiegelmans charakteristische Rollenverteilung (Juden als Mäuse, Nazis als Katzen, Polen als Schweine) zu übernehmen, bildete er nur den szenischen Hintergrund im Konzentrationslager ab, etwa das Innere einer Baracke, in groben Zügen und schwarzweiss wie in einem Comic. Noch grösser ist die Distanz zur ursprünglichen Vorlage in einer Gruppe von drei Werken mit dem Titel FOREST (Wald): In FOREST (2002) ist die Natur als undefinierte, gestische Masse aus grünen Strichen wiedergegeben. Die Menschen sind lediglich etwas Winziges mittendrin. Ein anderes, FOREST (2003) zeigt eine Frau in einem lilafarbenen Kleid mit einer Masse schwarzen Haares, die Gesichtszüge sind beinah vollständig verdeckt durch einen fast opaken Farbschatten. Das dritte Bild (ebenfalls 2003) gleicht einem Grau-in-Grau-Rorschachtest, vielleicht das Bild eines Baums und seines Schattens. Scheinbar nur durch den Titel verbunden beruhen diese Arbeiten alle auf Szenen aus Claude Lanzmanns Dokumentarfilmepos *Shoah* (1985). Sasnals *forêt de symboles* (Baudelaire) besteht also aus Interpretationen der in diesem Film vermittelten Impressionen der Erinnerungen anderer.

Sasnals Arbeit selbst hat oft filmische Qualität, aber diese zeigt sich am wenigsten dort, wo er direkt auf den Film Bezug nimmt wie in den drei FOREST-Bildern. Sie zeigt sich eher darin, wie er Licht und Schatten verwendet, oder im Anschein von etwas Unterbrochenem, den manche Bilder vermitteln, oder aber in seinen Porträts, die wirken wie in einem Moment narrativer Ungewissheit eingefangene Figuren. Diese Art von Sensibilität erinnert ein bisschen an den deutschen Künstler Eberhard Havekost, dessen Werk bewusst Kameratechniken des Kinos aufnimmt, indem es ausgefallene Ansichten inszeniert, die man sonst nur im Film sieht: besondere Blickwinkel, Bildbeschneidungen, extreme Nahaufnahmen und so weiter. Sasnals wie Havekosts Werk steht im Dialog mit Film und Photographie sowie mit der Art und Weise, wie diese Medien nicht nur die Malerei, sondern auch unser Sehen beeinflusst haben. Das Filmische in Havekosts Werk scheint jedoch dem Actionfilm entnommen, während Sasnals Gemälde eher an Bergman erinnern.

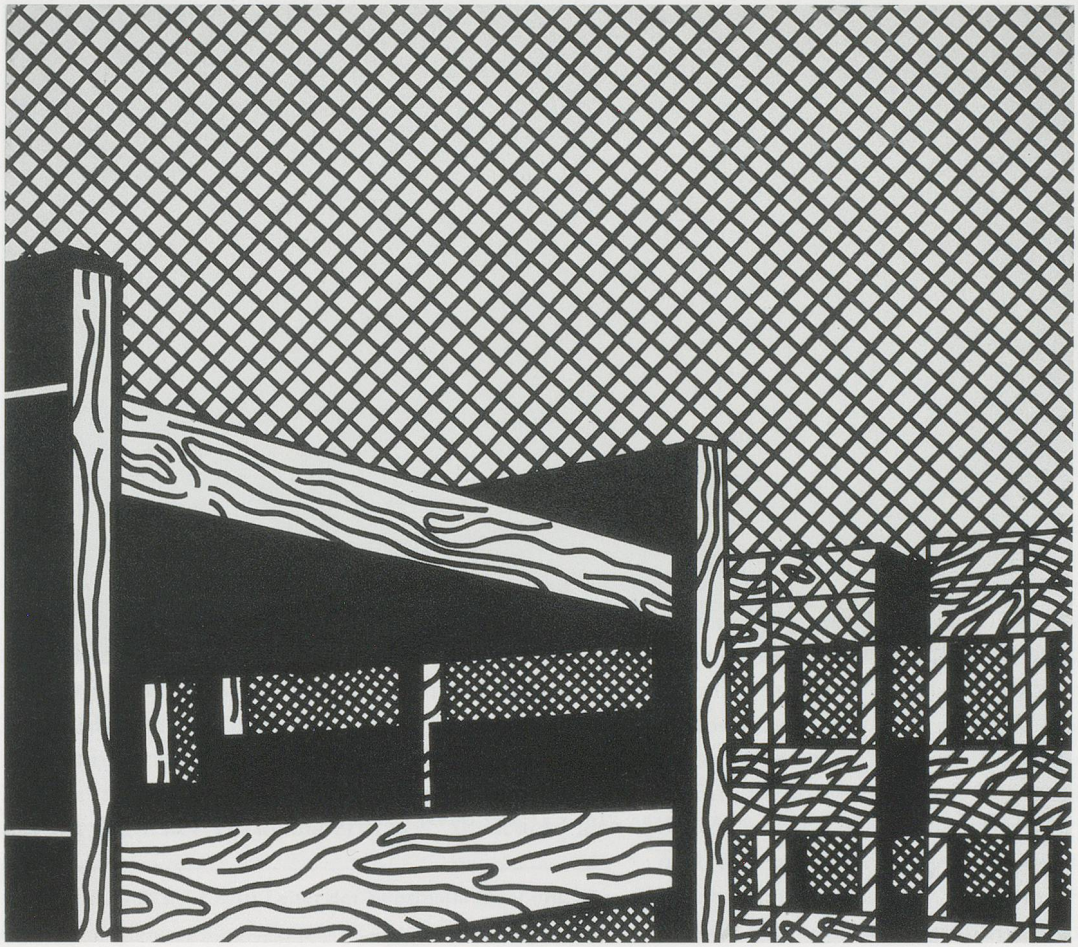
Beim Betrachten von Sasnals Bildern erhalten wir oft einen stenographischen, formalen oder symbolischen Hinweis und füllen die Lücken intuitiv mit dem Fehlenden aus wie bei Robert Mangolds unvollständigen geometrischen Figuren: So sind in einem Bild ohne Titel, das ein im Landen begriffenes Flugzeug zeigt (UNTITLED, 2002), nur lose Räder zu sehen; der Flugzeugkörper existiert nur in der Vorstellung, nicht auf dem Bild. Sasnals Bilder bewegen sich fliessend zwischen Abstraktion und Repräsentation, obwohl das Gezeigte meist eher symbolisch denn konkret ist. In einem der Bilder vernebelt eine weisse Farbfläche fast die gesamte Bildkomposition und lässt nur wenige stärker strukturierte, sandfarbene Stellen an den Rändern erkennen. Dieser malerische Effekt erhält eine neue Bedeutung, sobald man den Titel, A-BOMB (Atombombe, 2002), damit in Verbindung bringt: Plötzlich wird das Weisse zur giftigen, alles verschlingenden Wolke. An anderer Stelle wird die weisse Fläche, die et-

was versteckt, mit anderer Wirkung eingesetzt: In BECK und BEASTIE BOYS (beide 2002) verschwinden die Protagonisten völlig hinter einem Rechteck inmitten der Bildfläche.

Wichtiger als alles andere ist aber letztlich Sasnals Auslotung der Grenzen und Möglichkeiten der Malerei. In seinen Händen wird das Medium zu einem effektiven Werkzeug, mit dem er untersucht, wie und was das Auge sieht. Viele Arbeiten objektivieren in erster Linie den Malprozess selbst mittels Veränderungen der Dichte und des Auftrags, wenn etwa das Pigment mit einem Lappen oder den Händen aufgetragen wird. Aber egal in welchem Mass das Bild als Objekt oder das Sujet des Bildes entschwindet und aufgelöst wird, die Konstante ist die Malerei selbst; sie ist es, die immer im Blick bleibt. Sogar wenn Sasnal eine Komposition aus einem anderen Medium entlehnt, sind seine Bilder stets Annäherungen an jene Bilder, auf die sie Bezug nehmen, wobei sie oft das Narrative oder Repräsentative ins Ideelle verlagern.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Wilhelm Sasnal im Gespräch mit Andrzej Przywara (poln./engl.), in *Night Day Night*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Zürich/Westfälischer Kunstverein, Münster (Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2003), S. 38.
2) Ebenda, S. 39.



WILHELM SASNAL, UNTITLED (MAUS), 2001, oil on canvas, 45 5/16 x 5 13/16" / OHNE TITEL (MAUS), Öl auf Leinwand, 115 x 130 cm.

WILHELM SASNAL, E.B., 2003, oil on canvas, 21 5/8 x 21 5/8" / Öl auf Leinwand, 55 x 55 cm.

ADAM SZYMCZYK

SCHLAMM

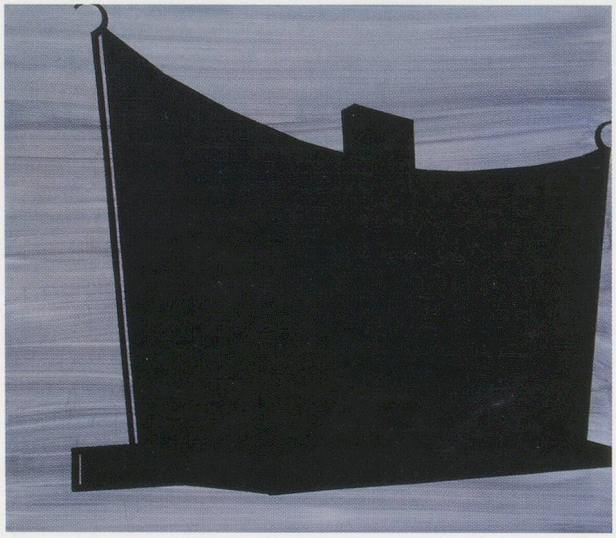
Die frühen, vor 2000 entstandenen Bilder von Wilhelm Sasnal stellen oft einzelne Objekte dar: irgendein Lebensmittel, ein Werkzeug, ein Schallplattencover. Das Inventar der abgebildeten Sujets stammt aus der unmittelbaren Umgebung; manchmal haben diese Dinge einen Preis, dann gleichen die Bilder Werbeplakaten von Supermärkten. Aber auch Ereignisse sind solch vorgegebene Daten: die Katastrophe eines russischen Unterseeboots, ein Gipfeltreffen, die zufällige Begegnung mit einem Freund auf der Strasse. Die Aufzählung stellt eine gewisse Ordnung in der Welt her, bringt sie aber gleichzeitig auch durcheinander. Die Welt in diesen Bildern ist die eines zugleich aufmerksamen und zerstreuten Beobachters der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit, ist jedoch manchmal von Ironie, Untertreibungen, Lügen und Irrsinn durchzogen. Es ist eine flüchtig katalogisierte und in synthetischen Formen festgehaltene Welt, in Umrissen nachgezeichnet und benannt – sehr persönlich und eigenwillig, aber doch unter Verwendung eines allgemein verständlichen Vokabulars aus Medienzitaten, Songtexten und realen Elementen.

Die neueren Bilder sehen etwas anders aus. Anstelle der gegenständlichen Ansichten mit ihrer plakativen Kraft zeigen sie rätselhafte dicke Farbspritzer oder die Sicht verdeckende Wischer, undeutliche Stellen und weiss gehöhte Flächen. Das Konkrete hat an Bedeutung verloren, die Farben sind dunkler geworden, ehemals unverblümt raue Flächen haben nun einen fettigen Glanz und der Farbauftrag lässt Spuren breiter Pinsel oder eines Stofflappens erkennen. Diese Bilder wirken in ihrer ganzen Lebendigkeit und narzisstischen Selbstgenügsamkeit wesentlich weniger zurückhaltend, dennoch scheint dieser befreite malerische Gestus auf die schiere Diskreditierung jeglicher Form malerischen Ausdrucks abzuzielen. Manche Bilder zeigen etwa eine «durchhängende, Falten werfende Leinwand» oder eine schlaffe, schlecht aufgespannte Leinwand; andere sind mit dramatischen Rissen übersät; wieder andere sind im Prinzip monochrome Bilder oder vielmehr ziemlich schlecht gemalte Kopien monochromer Leinwände in Schwarz oder Grau. Dabei wird ein ganzes Repertoire an Mitteln aufgeboten, um die ursprünglich wohl «ziemlich guten» Bilder zu «zerstören»: Porträts, bei denen die Gesichter ausgelöscht und durch «ausgeschnittene» weisse Rechtecke ersetzt sind; monochrome Bilder mit Fingerabdrücken darauf, wie wenn sich ein Blinder an ihnen entlang-

ADAM SZYMCZYK ist Leiter der Kunsthalle Basel und lebt in Basel.

getastet hätte; Leinwände, die aufgeschlitzt, durchgerieben, löchrig oder sonstwie beschädigt sind; Bilder, die Verfaulendes, Verschüttetes zeigen, organische Säfte, die versickern, oder aber das pockennarbige Antlitz Martin Luthers. Eine Seuche ist ausgebrochen und frisst die gemalte Welt von innen auf. In den drei Jahren, seit sie einem internationalen Publikum bekannt sind, haben Sasnals Bilder eine heftige Metamorphose durchgemacht, eine Art kontrollierte Schwindsucht. Die neueren Bilder sind insofern barocker als ihre Vorgänger, als sie von Würmern zerfressen und dem Verfall preisgegeben sind. Häufig stossen wir darin auf primitivere Lebensformen wie Pilze, Schimmelpilze, Algen. Das Parasitäre ist das Leitprinzip dieser Malerei, die sich am liebsten dort einnistet, wo das Leben einst üppig gedieh und voller Bedeutung war, heute jedoch abhanden gekommen, erstorben und erstarrt ist.

WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, oil on canvas, 43 5/16 x 51 3/16" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 110 x 130 cm.



So ein Ort ist zum Beispiel die Kirche, und zwar aus vielerlei Gründen. Die auf den Kopf gestellten bläulichen Kuben polnischer modernistischer Kirchen, von denen die Farbe herunterläuft (etwa UNTITLED, 2001), wirken – wie die Darstellungen toter Tiere in anderen Bildern – blasphemisch, ja beinah elegisch. Auf einem drei Jahre später entstandenen Bild, UNTITLED (2004), erinnert die schwarze Fassade einer Kirche an den ausgebreiteten Mantel von Batman mit dunkelblauem Himmel im Hintergrund und fledermausartigen Krallen, die an den Ecken des gotischen Gebäudes vorspringen. Innen und aussen sind die Kirchen entvölkert, dafür voller Details von persönlicher Bedeutung: ein banales Bodengitter im Kirchenschiff, «in welches der Priester einst eine Hostie fallen liess»; ein düsterer, an eine mittelalterliche Festung erinnernder Beichtstuhl; eine schwarze Fensterrosette, die wie ein Visier oder Suchradar Gottes aussieht; Lampen in der Sakristei, die zu Insektenköpfen schrumpfen; ein krummer Blitzableiter, der über einer Landschaft mit sich dahinschlängelndem Fluss aufragt; ein Seiteneingang in der grauen Mauer wie die Schiessscharte eines verlassenen Bunkers. Die Kirche ist eine menschenleere Maschine, die militärisch wirkt und Entfremdung produziert. Zur Serie der Bilder mit Kirchendetails gehört auch das Porträt eines weissen Ziegenbocks vor einem grünen Hintergrund aus breiten Pinselstrichen. Das Teufelswesen ruht gelassen und würdig wie ein Lamm.

Zur Landkarte dieser Malerei gehören aber auch noch andere Orte: Museen und ihre Exponate, etwa die Seeminen und Maschinengewehre der Gedenkstätte auf der Westerplatte in Danzig, wo der Zweite Weltkrieg begann; Zoos, die mit ihrer künstlichen Felsenarchitektur dem Betrachter die überspannte Vision einer dem Menschen völlig untergeordneten Natur präsentieren; ausgestopfte Tiere, die als naturhistorische Ausstellungsstücke vergangenes Leben simulieren. Aber auch Schauplätze von Naturkatastrophen oder Kriegen, Ölpfützen, Lachen aus diversen sich vermischenden Flüssigkeiten: Rohöl aus einem Tanker, Flugbenzin, Salzwasser aus dem Toten Meer, Schweiss aus dem durchgeschwitzten T-Shirt nach einem Rockkonzert. Nahaufnahmen von menschlichen Haaren, menschlicher Haut und bild-

WILHELM SASNAL, SADDAM'S BASEMENT, MY BASEMENT, 2003, oil on canvas, 15 3/4 x 19 11/16" / SADDAMS KELLER, MEIN KELLER, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm.

füllenden organischen Oberflächen, die völlig unlesbar und unpersönlich werden. Körper werden ebenso zu Handlungsschauplätzen, wie geographische Orte, Landschaften oder Gebäude. Gewöhnlich nimmt der Körper so viel Raum ein, dass er sich jeder Beschreibung entzieht: Die Person füllt das Bild aus, etwa in E. B. (2003) – die Sängerin Erykah Badu –, wo man nur eine riesige schwarze Wolke und daneben etwas Helleres sieht, vielleicht eine Afromähne und ein Hals. Zweifel stellen sich ein bezüglich der Überprüfbarkeit der Angaben, die ein Medienereignis ausmachen und schliesslich eine «historische Tatsache» schaffen, die uns gewöhnlich in Form einer Photographie, Fernsehaufzeichnung oder eines Diagramms erreicht. SADDAM'S BASEMENT, MY BASEMENT (2003) ist ein dunkles Loch, in dem man etwas erkennen kann, was die militärische Presseverlautbarung als Ventilator bezeichnet; das Bild zeigt aber eigentlich nur ein paar graue Flecken und einige verschmierte Linien. Gegenüber der Präzision des Titels wirkt die mangelhafte Genauigkeit und Glaubwürdigkeit des Bildes selbst schon fast komisch. Die

WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, oil on canvas, 59 x 59" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm.

WILHELM SASNAL, UNTITLED (CHURCH), 2003, oil on canvas, 15 x 18 1/8" / OHNE TITEL (KIRCHE), Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm.

Repräsentation kommt ins Schlingern, entwischt und bleibt in der Farbe stecken.

Auch wenn die jüngsten Bilder stärker verschlüsselt und schwerer zu entziffern sind, haben sie vieles mit den früheren gemein. Nach wie vor ist da die Zuneigung zum isolierten Motiv: ein Gesicht, eine Gestalt, das Detail eines Raumes, ein Tier. Viele Bilder sind von der Photographie beeinflusst. Der Vordergrund ist über- oder unterbelichtet. Manchmal ist es, als wäre «zu wenig Licht» vorhanden, ein Vorwand für komplizierte Texturen, die nun zu einer Art Ersatzthema werden, nachdem das eigentliche Thema im Dunklen verschwunden ist. Es ist das Standardrepertoire der modernen Malerei – Motive von

Archivphotos, von Bildern aus dem Internet, Filmszenen. Das Archiv ist nicht nach irgendwelchen allgemeinen Regeln organisiert, es umfasst einfach Dinge, die dem Künstler aufgefallen sind. Manchmal hilft die Kenntnis der Quelle etwas zu verstehen, verhindert aber gleichzeitig jede andere Lesart: Liegt diesem Bild ein Schwarzweissphoto von Robert Smithson mit einem Bein über der Sessellehne zugrunde? Oder doch das Bild von Robert Downey Jr. in derselben Pose auf dem Titelblatt einer Zeitschrift aus dem letzten Jahr?

Neuere Bilder zeigen Gestalten, die sich mühsam vom Boden zu erheben versuchen, die auf allen Vieren kriechen, die zusammenbrechen oder ausruhen. Diese nicht sonderlich erfolgreichen Übungen entsprechen irgendwie dem Herumwühlen in der Farbe. Die Erde ist schlamm- oder staubbedeckt und die Farbschlieren, die Umriss und Körper einer Figur markieren, verschmelzen mit dem Hintergrund, den Schatten.

Ganz gleich, welches Motiv sie haben – Porträt, Landschaft, Innenansicht, Werkzeug oder abstrakte Darstellung –, die Bilder sind mit egozentrischer Intensität gemalt, von ganz nah und wie um zu zeigen, dass man bei aller technischen Fertigkeit etwas letztlich nie genau und wirklichkeitsgetreu erzählen kann. Wassertropfen am Badewannenrand und ein Donaustaudamm verdienen gleichermassen unsere Aufmerksamkeit. Das Porträt eines Freundes- oder Liebespaares (A. & E., 2004) verbirgt mehr, als es zeigt: Die Profile überlagern sich und die Münder sind verwischt. Ein Bild, dessen Titel aus Vor- und Nachnamen des Autors besteht, zeigt den schwarzen Umriss eines Kopfes vor dem Hintergrund eines Zimmers oder Gebäudes. Diese Malerei liefert nur wenig Information, obwohl sie im Grunde figurativ ist. Und in jüngster Zeit wird sie zunehmend apophatisch: Sie verbirgt ihre Obsessionen in Figuren der Abwesenheit, der Distanz, des Mangels und der Leere. Früher war sie transparent, zeigte profane Dinge, Konsum- und Kulturgüter, Personen des öffentlichen Lebens, Dinge, die allen vertraut waren. Nach und nach rückten diese vertrauten Dinge immer näher oder wichen zurück und gerieten aus dem Blickfeld, oder aber sie blockierten es völlig. Es ist kein Zufall, dass wir in den Bildern häufig Anspielungen auf die Blindheit finden, etwa im Umriss eines Kopfes ohne Gesicht, bei dem anstelle des Auges das Fragment eines anderen, kleineren Gesichtes mit zwei Augen zu erkennen ist. Und es ist auch kein Zufall, dass die meisten neueren Bilder oft mit den Fingern vollendet wurden, als ob der Tastsinn das Sehen abgelöst hätte. Auf einem der Collage-Bilder aus der Serie *Polska* (Polnische Serie), die Photos aus einer Werbebroschüre und malerische Interventionen verbindet, ist das Gesicht eines Wissenschaftlers, der ein Präparat zur Untersuchung unter dem Mikroskop vorbereitet, schwarz übermalt: Es ist wie ein Hinweis darauf, dass derjenige, der die Dinge genau sehen will, einen Preis dafür bezahlen muss.

NARUTOWICZ (2003) ist vielleicht das komplexeste Beispiel aus der Serie *Spät beweinte Persönlichkeiten.* Gabriel Narutowicz, der erste Präsident der Republik Polen, war dank den Stimmen der Linken und verschiedener Minderheitsgruppen gewählt worden. Er war kaum eine Woche im Amt, als er am 16. Dezember 1922 bei einer Vernissage in der Warschauer Nationalgalerie Zach'ta von einem fanatischen Anhänger der Rechten (Volksnationale Union), dem Maler Eligiusz Niewiadomski, erschossen wurde. Der Saal, in dem der Präsident starb, wurde später nach ihm benannt. Der Maler wurde zum Tode verurteilt. Ein Porträt Narutowiczs achtzig Jahre später ist eine Geste und der Versuch, eine alte Rechnung zu begleichen, ein symbolisches Akzeptieren eines Teils der Schuld.

Es gibt aber auch Bezüge zu zeitlich näheren Begebenheiten, zum Beispiel in dem Bild, das die riesigen schwarzen Umrisse einer Skisprungschanze zeigt, die sich drohend über der grauen Landschaft von Kielce erhebt, ein indirekter Hinweis auf Adam Malysz – den polnischen Sporthelden der letzten Jahre. Das Nebeneinander dieser beiden Porträts, des politischen Mordopfers einerseits und des Sportidols andrerseits, könnte unangemessen erscheinen. Aber diese Malerei schert sich nicht um politische Korrektheit: Sie lebt von den Bildern, die diese Zeit und dieser Ort hervorbringen, und verändert sie nach ihren eigenen verworrenen und unbeständigen Regeln.

(Übersetzung aus dem Polnischen: Martin Zastrozny)

ADAM SZYMCZYK

SLUDGE

Wilhelm Sasnal's earlier paintings (done before 2000) often depict individual objects: an item of food, a tool, an album cover. The outside world provides material for an inventory of images; sometimes things have a price and the paintings resemble flyers announcing supermarket sales. Likewise, events are given dates: a Russian submarine disaster, a summit conference, a chance encounter with a friend. Enumeration introduces a degree of order into the world while disorganizing it at the same time. The world in these paintings is that of an attentive and absent-minded observer of sensory reality, with occasional strands of irony, understatement, falsehood, and madness running through it. It is a world cursorily catalogued and recorded in synthetic forms, outlined and named—idiosyncratically yet with the use of commonplace vocabulary, quotes from the media, song lyrics, outtakes of reality.

Recent paintings are a little different. Obvious representations, poster-like in their forcefulness, have been replaced by enigmatic splashes of thick paint or view-obscuring smudges, blurs, and whitewash. The specific now matters less, colors have darkened, once rough and unambiguous surfaces have assumed a greasy sheen, traces of thick brushes or cloth are evident in the layers of paint. These paintings, with their vibrancy and narcissistic self-containment, seem much less restrained, and yet the goal of this liberation of painterly gesture appears to be the utter discreditation of the forms expression takes in painting. Some paintings depict "drooping, crumpled canvas," or sagging canvas nailed sloppily onto the stretcher; others are covered with theatrical cracks; others still are essentially monochromes, or rather imperfectly painted copies of monochrome canvases in black or gray. This end is achieved through a whole range of devices "spoiling" what were probably "perfectly good" paintings: portraits where the faces have been erased and replaced with "cutout" white rectangles; monochrome paintings with fingermarks on the canvas as if a blind person had been groping and feeling his way along a wall; paintings that have been slashed, worn through, pierced, or otherwise damaged; paintings showing things rotting, liquid spilling, organic substances oozing, or the pockmarked face of Martin Luther. Disease has broken out and is gnawing away at the painted world.

In the three years since they became known by the international public, Sasnal's paintings have undergone a convulsive metamorphosis, a controlled waning of sorts. Recent paintings are more Baroque than their predecessors in that they have become infested

ADAM SZYMCZYK is the director of the Kunsthalle Basel and lives in Basel, Switzerland.

WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, oil on canvas, 21 5/8 x 17 11/16" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 55 x 45 cm.

WILHELM SASNAL, NARUTOWICZ, 2003, oil on canvas, 19 11/16 x 15 3/4" / Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm.

with worms, riddled with decay. Lower forms of life: fungi, mold, and algae appear surprisingly often here. A parasitic modus operandi is the guiding principle of this painting, which dwells on areas where life—once real, abundant, and full of meaning—has withdrawn, paused, come to a standstill.

Churches are one such place, and for many reasons. The upside-down bluish blocks of modernist Polish churches with paint running down their sides are, like the images of dead animals in other paintings, both blasphemous and nearly elegiac. In a painting done three years later the black facade of a church resembles a batcape spread out against the dark blue sky with bat-like claws protruding from the corners of the Gothic edifice. Church interiors and exteriors are barren, rife with details of a personal significance such as a banal grate in the floor of the aisle "into which the priest once dropped the Host," a dark confessional resembling a medieval fortress, a black rose-window looking like the sight of God's rifle or a radar screen, lamps in the sacristy morphing into insect heads, a twisted black lightning rod looming above a landscape with a meandering river, or the side entrance in a gray wall like the gunner's slit of an abandoned bunker. The church is a desolate machine of military aspect producing alienation. Another painting belonging to the series of church details is the portrait of a white billy goat on a background of broad green brushstrokes. The diabolical animal reclines with the poise and dignity of a lamb.

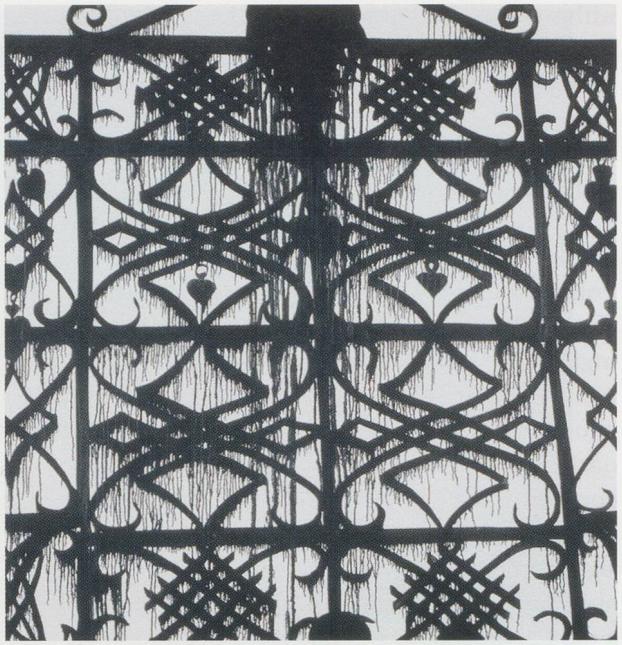
There are other places on the map of Sasnal's paintings: museums with exhibits such as the sea mines and machine guns at the Hall of Memory in Westerplatte where the first shots of World War II were fired, zoos with their make-believe stone architecture offering an exalted vision of Nature totally subject to Mankind, or stuffed animals at natural history exhibitions simulating bygone existence. Sites of natural disaster or war, oil slicks, puddles of spilt liquids flow into one another: it could be crude oil from a tanker, jet fuel, the salt water of the Dead Sea, or sweat drenching a mosher's T-shirt. Close-ups of human hair and skin, of organic surfaces, fill the canvas until it becomes illegible and impersonal. Bodies are the scene of the action to the same extent as geographical locations, landscapes, and architecture. Usually the body takes up so much space that it defies description; the person fills the canvas entirely, as in E.B. (2003)—Erykah Badu—where all that is seen is an enormous black cloud with something lighter off to one side: an Afro and a nape? Doubts arise as to the verifiability of data which comprise a media event and ultimately create a "historical fact" which we usually absorb in the form of a photograph, a diagram, or television footage. SADDAM'S BASEMENT, MY BASEMENT (2003) is a dark pit in which we can identify what the military press release referred to as a ventilator, but the picture primarily depicts a patchwork of gray blots with a handful of smeared lines. Contrasted with its title, the image's lack of precision and credibility produces an almost comical effect. The representation slips, slides, and gets stuck in the paint.

Though more deeply coded and harder to decipher, the latest paintings have much in common with earlier ones. An affinity for the discrete motif: a face, a figure, a detail of an interior, an animal. Many paintings were inspired by photography: the foreground is over- or underexposed: it is often as if the painting "lacked light," and this provides an excuse to complicate the texture which acts as something of a surrogate subject now that the proper one has been obscured. This is the standard repertoire of contemporary painting—motifs taken from archival photographs, images found on the Internet, film stills. The archive is not organized according to any general principles; it contains various items that have caught the eye. Sometimes familiarity with the source aids in understanding while precluding other readings: was this image taken from a black-and-white photograph of Robert Smithson seated in a chair with his leg hanging over the armrest or from the cover of last year's magazine showing Robert Downey, Jr. in the same pose?

Recent paintings depict figures struggling to get to their feet, crawling around on all fours, collapsing, or resting. These not entirely successful exercises correspond in some way to sloshing around in paint. The ground is covered in mud or in dust, smears of paint delineating the outline and body of a figure blend in with the background and the shadows.

Whatever their subject—a portrait, a landscape, an interior, a device, or an abstraction—the works are all painted with an egoistic intensity, up close, showing that, technical prowess notwithstanding, little can be done to render something exactly and faithfully. Drops of water flowing down the edge of a tub and the river Danube are equally worthy of attention. A portrait of two friends or lovers (A.&E., 2004) conceals more than it exposes: the profiles overlap and the mouths are smudged. One painting, the title of which is the painter's name and surname, depicts a black outline against the background of what is either a room or a building. Precious little information can be gleaned from painting despite its essentially figurative nature. Recently its idiom has grown apophatic: concealing its obsessions in figures of absence, remoteness, deficit, and emptiness. Earlier it had been transparent, depicting mundane objects, consumer goods, the products of culture, public figures, things known to all. Gradually these familiar things came closer or receded, going beyond the field of vision or blocking it entirely. It is no coincidence that the paintings contain numerous references to blindness, as in the outline of a faceless head that has part of a smaller face with two eyes placed where its eye should be. Nor is it a coincidence that the finishing touches on the most recent paintings have been done with the fingers, as if touching had replaced looking. One of the collage paintings in the *Poland* series of painted over photographs from a promotional album is the face of a scientist preparing a specimen for viewing under a microscope, which has been painted black as if to indicate that there is a price to be paid in exchange for seeing things clearly.

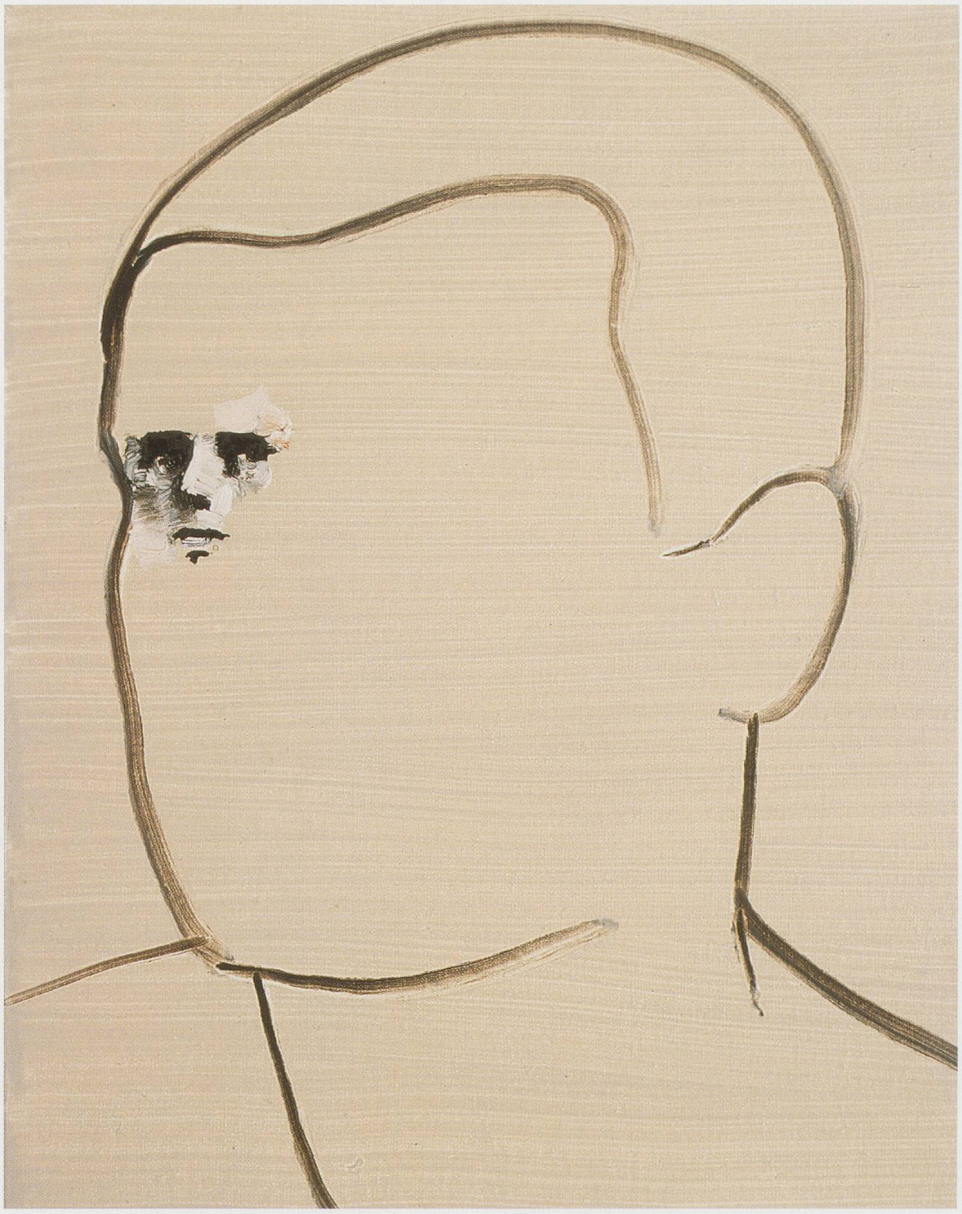
NARUTOWICZ (2003) is perhaps the most complex image in the "late lamented figures" series. Gabriel Narutowicz was the first president of the Republic of Poland, and owed his election to left-wing and minority voters. His term in office lasted barely a week. On December 16, 1922, Narutowicz was shot dead at an opening in Zach'ta, Warsaw's national art gallery, by a right-wing fanatic, the painter Eligiusz Niewiadomski. The room in which the President was killed now bears his name. The painter was sentenced to death. A portrait of Narutowicz eighty years later is an attempt at settling the score, a symbolic acceptance of one's share of the blame.



WILHELM SASNAL, UNTITLED (CHURCH), 2003, oil on canvas, 59 x 59" / OHNE TITEL (KIRCHE), Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm.

There are also references to more contemporary events, as in the painting with the huge black bulk of the old ski jumping tower looming over the gray landscape of Kielce, which indirectly alludes to Adam Malysz—the Polish sports hero of the last few seasons. However inappropriate juxtaposing portraits of a victim of political assassination and a sports idol might seem, this painting cares little for political correctness. It feeds on images produced by this time and place, and modifies them according to its own baffling, ever-changing rules.

(Translation from the Polish: Artur Zapalowski)



WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, oil on canvas, 11 13/16 x 9 7/16" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 30 x 24 cm.

PETITE SENSATION

GREGOR JANSEN

Der Tag, an dem die Farbe verblasste. Die Welt in klaren Kontrasten, gereinigt vom Schleier der künstlichen Konstruktion farblicher Reflexionsmuster, ein pures Wahr-Nehmen. Eine Gnade des Sehens oder eher ein Defekt, Achromatopsie, Farbenblindheit genannt, eine bestimmte Gehirnregion, den untersten Teil des Hinterhauptlappens betreffend? Eine Assoziation jedenfalls, die mir bei den Bildern Wilhelm Sasnals immer als erstes ins Bewusstsein kam – neben einer Neubetrachtung der Pop-Art. Hieran wurde mir bewusst, wie kurzfristig die Vorstellung wirkt, beziehen wir doch deduktiv immer den Umraum und Erinnerungen mit ein. Die Sinneseindrücke aus der visuellen Welt sind Andeutungen für unser Bewusstsein, wodurch wir auch eine verblassende Welt eine Zeit lang mit der erlernten Farberfahrung ergänzen.

Ein Flugzeug landet, doch wir sehen nur die Räder (UNTITLED, 2002), da ist der Rücksitz eines Autos (BACK SEAT, 2002), dann ein alter Silberpfeil (1939, 2002) oder ist es Batmans Batmobil aus der Vogelperspektive? Ein paar geometrische Formen und grüne Schlieren und wir entziffern eine Hängebrücke, ein grosser schwarzer Tuschefleck unter ein paar Strichen wird zum LKW und einer Landbegrenzung gegenüber dem Himmel, und wir erkennen Robert Smithsons ASPHALT RUNDOWN von 1969. Häuser, Autos, Jäger, Porträts; das Spiel liesse sich lange fortspinnen und auch die Erzählungen zu den zeichenhaft verkürzten Informationsrudimenten sind erstaunlich ausdehnbar. Woher stammt unser erkennendes Sehen als wieder erinnertes Wissen, woher die Bilder in unserem Kopf und wo werden diese gespeichert? Wie entsteht so etwas wie visuelle Kultur oder gar visuelle Intelligenz? Ist Kultur immer auch eine Frage der richtigen Bilder, ihrer Funktion und Identität? In den Gemälden von Wilhelm Sasnal eröffnet sich schlagartig und unvermittelt das Unverständnis der visuellen Kultur gegenüber einer Bilderhoheit, wie sie in geradezu aufdringlicher Partikularität und Popularität von den Massenmedien besetzt wird.

Sasnal arbeitet in einer einfachen, klar reduzierten und direkten Farben- und Formensprache.[1)] In seinen Bildern ist beinahe alles gelöscht, was die unnatürliche Qualität einer «verblassenden Betrachtung» trüben könnte. Allein die wesentlichen Elemente wie Licht und Schatten, Konturen oder schematische Formen sind sichtbar, bestimmt durch wenige, einheitliche Farben, herausgelöste oder herangezoomte Details, letztlich mitunter ergänzt durch gestisch-expressive Schlieren, Kreisel, Tupfer, Craquelés, Farbläufe. «What you see is what it is!» Und das Etikett Neuer Realismus gegenüber diesem Reduktionismus ist beredt genug, um leichtfüssig von einer Faszination und Kritik an medialer Bild-

GREGOR JANSEN ist Dozent und Kunstwissenschaftler. Er lebt in Aachen.

WILHELM SASNAL, R. SMITHSON, 2002, oil on canvas, 21 5/8 x 25 5/8"/ Öl auf Leinwand, 55 x 65 cm.

(PHOTO: C.&H. BASTIAN, BERLIN)

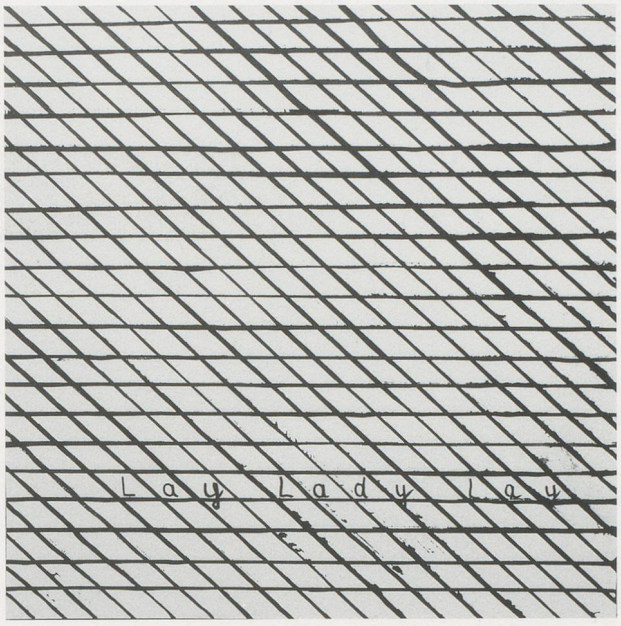
WILHELM SASNAL, 1939, 2003, ink on paper, 11 11/16 x 16 1/2" / Tusche auf Papier, 29,7 x 42 cm.

kultur auf die Begriffe Einbildungskraft und Gemeinschaftssinn zu kommen. Die bis auf wenige Ausnahmen zumeist kleinen, damit handlich und privat wirkenden Gemälde und Zeichnungen Sasnals sind von einer offensichtlichen, paradoxen Weltzugewandtheit, in der bereits existierende Bilder einer Neubetrachtung, Aneignung, Überprüfung und erneuten Egalisierung unterworfen werden. Die aus Zeitungen, dem Fernsehen, Kino oder Plakaten, privaten Kontexten oder aus der Kunstgeschichte, Computerspielen, Comics, Büchern stammenden Motive sind alle gleichwertig, gleich interessant, aussagekräftig, bedeutungsvoll und relevant. Sasnal überführt sie ohne zu werten in ein Wechselverhältnis, zeigt sie zugleich als banal, flüchtig, trivial, oberflächlich oder ordinär. Die unendliche, bunte Welt der Bilder. Hierin zeigt sich die Ambiguität als weltumspannende *Lingua franca,* die uns zu stillen, staunenden und abergläubischen Kulturteilhabern, aber gleichzeitig auch zu sprachlosen und universalen, nämlich identitätslosen Kulturbanausen macht.

Gleichwohl steht Sasnal in der Tradition des Mediums Tafelbild, die er über den Verlust eines Referenzrahmens im Bild selber umgeht, was beinahe der kubistischen Forderung Jacques Rivières zur Abschaffung und Ersetzung von Beleuchtung und Perspektive gleichkommt.[2)] Zum anderen stellt sich die vermutlich sogar hieraus resultierende Präsentationsfrage, da bei Hängung vieler Bilder eine negative Überlagerung des Nicht-Referenziellen zum

Verlust der *petite sensation,* des kleinen Gefühls, führt. Andererseits wäre ein einziges Bild ebenso wenig aussagekräftig, fast verloren. Das eklektizistische Verfahren steht in einem positiven Verhältnis zur profanen Weltsicht eines jeden, weil der Maler die Dinge extrahiert, interpoliert und transformiert. Er überführt sie in ihr fragwürdiges Wesen als Entität. Dies ist so lange tragbar, wie etwas als erkennbares Motiv genug relativ konkreten Stoff oder Stofflichkeit bereithält, um auf die abstrakten Bilder anzuspielen.[3] Eine distanzierte Nahsicht im Sinn von Edward Hopper, eine kühle Sachlichkeit als eine *conditio humana,* die einen Rahmen als Träger, als Identität benötigt, den Sasnal sehr bewusst ignoriert. Denn hier ist Gemeinschaft und Einbildungskraft plötzlich Melancholie, Einsamkeit und Perspektivlosigkeit gewichen. Was den zweiten Kritikpunkt streift: die Verdrängung des Mehrwertes durch das Mehr an Bildern. Das Phänomen entsteht, wenn zu viele Gemälde nebeneinander hängen, und führt zum Verlust einer auratischen Identität, weil heute über die Einbildungskraft das Wissen um alle Identitäten die eigentliche Identität ersetzt hat.

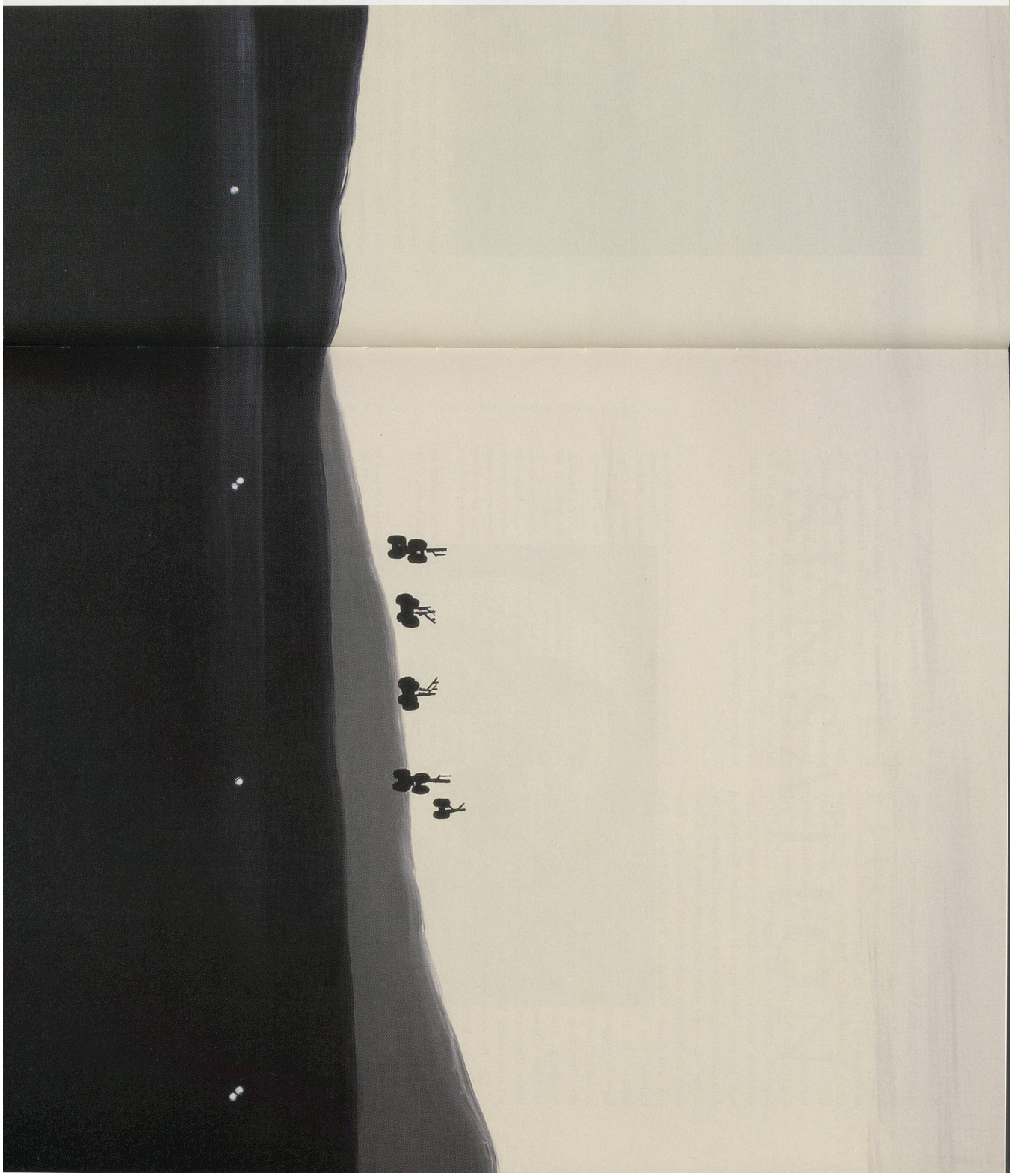
«Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.»[4] Der Glaube an sie ist unerschütterlich, obwohl wir auch wissen, «dass wir diesen Quellen nicht trauen können», betont Niklas Luhmann, was jedoch letztlich keine Rolle spielt, «da das den Massenmedien entnommene Wissen sich wie von selbst zu einem selbstverstärkenden Gefüge zusammenschliesst».[5] Beim Schock und der Katastrophe sind es zumeist schon die Ortsnamen, die metonymisch das Geschehen als Bild darstellen. Durch die Bilderflut von vermeintlich authentischen Abbildungen entsteht unbemerkt eine zweite Realität, die medial vermittelte Wirklichkeit als sich selbst verstärkendes Gefüge. Dieser Effekt ist irritierend, denn es geht nicht um ein sich auflösendes Geheimnis, wenn nur lange genug analysiert würde, sondern es handelt sich hierbei um die Eigenart von Medien *per se.* Die Magie der Dinge und ihrer von Apparaten oder von Hand gemachten Abbildungen, ihrer Darstellung als Repräsentation bildet sich also erst durch den Kosmos dieser technologischen oder individuellen Bildkultur entsprechend aus.



WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, ink on paper, 11 7/16 x 11 7/16" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 29 x 29 cm.

Unter Einbezug des rezeptionsästhetischen Kalküls einer mediatisierten Bildkultur zwischen ferner Katastrophe und naher Alltagsstimmung entflieht Wilhelm Sasnal auch der Langeweile.[6] Er beschreibt sein singuläres Problem, was letztlich auf ein allgemeines Phänomen verweist. Im Reflex einer medialen Kultur der Massen geht es ihm weniger um das zurückliegende Etwas, welches seinen Widerschein in der Realität des Bildes erfährt, sondern um die in der Ästhetik des Medialen fixierte Anwesenheit von Privatem, Banalem und Sensationellem als feste Grösse in einem individuellen und kollektiven Bildergedächtnis. Dieses wird nur ein wenig anders gelagert und somit neu verankert. Die Motive sind diesen Umstand reflektierende banale, skizzenartige, fast schematisierte und abstrahierte Umcodierer des «selbstverstärkenden Gefüges» populärer Kultur. Sie werden mit der Malerei anders sehenswürdig, ob-

WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2003, oil on canvas, 51 3/16 x 59" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 130 x 150 cm.



wohl es eigentlich wenig Sehenswertes gibt. Unsichtbar neben den «ausgenüchterten Motiven» bildnerischer Handarbeit erwacht unsere Einbildungskraft. In einem auf Gerhard Richter rekurrierenden kritischen Kapitalistischen Realismus mit heterogenen Wirklichkeiten[7] – bei dem die Farben ebenfalls stark verblassten – entwirft auch Wilhelm Sasnal «einen Zugang zur Wirklichkeit, einen Realismus, der sich zugleich engagiert und kapituliert. [...Sein] Gesamtwerk entwirft eine ästhetische Parallelwelt, die sich in dem Widerspruch zwischen Verweis und Autonomie gegenüber der Alltagswirklichkeit ansiedelt.»[8] Es steht damit in einem «(von Sasnal aber nicht als Wahrheit formulierten) konstruktiven Konflikt mit einem Vollzug an Wirklichkeit in der Produktion von Bildern als kritische Praxis des Subjekts».[9] In der visuellen Entität erleben wir eine freie Eigengesetzlichkeit der Malerei. Wir erfahren in der seriellen Beweisführung aber auch etwas über die Umstände von Entitätsbildung und Realitätserfassung, obwohl doch eigentlich das technische Medium Photographie diese Funktion gesellschaftlicher Repräsentation von Wirklichkeit in der Malerei ausgelöscht hatte.

Die Ökonomie von Wilhelm Sasnal besteht darin, dass er den Betrachter an dieser ungelösten Ambivalenz und tragischen Sehnsucht nach naiver Erfassung des Unfassbaren permanent teilhaben lässt.[10] Eine Ambivalenz, die man wohl als die Basis von Sasnals Darstellung eines visuellen Befindens von Identität, oder eben als eine Art Defekt des Wahrnehmungsapparates bezeichnen kann. Seine Bilder sträuben sich trotz schneller «Lesbarkeit» gegen eine Deutung und sind dennoch geradezu von mentalitätsgeschichtlicher, subkultureller und oppositioneller Tragweite. Nicht nur wenn es um seine nationale Identität, Musikideologie oder um den Holocaust geht. Gerade in der Auseinandersetzung mit der Rolle Polens im Holocaust wirken die brutalen Symbolbezüge, in pop-ästhetische Abstraktionen überführt, dem Vorwurf der Unangemessenheit des Mediums Comic und der leichtfertig-naiven Brechungen von Art Spiegelman entgegen.[11] Mithilfe der Malerei eignet sich Sasnal visuelle Kultur an und holt sie damit aus dem mediatisierten Weltverständnis. Wir sehen die erfasste Teiltotalität einer nur noch schemenhaft erkennbaren, zersplitterten Netzhaut-Wirklichkeit. Die auf Cézanne zurückgehende *petite sensation* erfährt bei Wilhelm Sasnal durch die rahmenlose, gelöste Referenz einen Identitätsverlust, der für unsere Gesellschaft konstitutiv ist. Wir können die gemalten Motive nur über die mediale Reproduktion eines In- und Von-dieser-Welt-Seins sehen, wahrnehmen und verstehen. Die kleine Sensation, die sanfte Stimmung ist wie so vieles im Zusammenspiel von Kunst und Leben letztlich eine Frage der Dosierung.

1) Ein Nominalismus, dem ich wieder das Pikturale als Konzept vorstellen würde. Vgl. Thierry de Duve, *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne,* Schreiber, München 1987, und: Ulrich Loock, «Sasnals Nominalismus» (dt. u. engl.), in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night,* Ausstellungskatalog, Kunsthalle Zürich/Westfälischer Kunstverein Münster, Hatje-Cantz, Ostfildern-Ruit 2003, S. 97–108.

2) Jacques Rivière, «Gegenwärtige Strömungen in der Malerei» (1912), in: Edward Fry, *Der Kubismus,* DuMont, Köln 1966, S. 82–87. Aber auch Gerhard Richter ist zu nennen (vgl. Anm. 7).

3) Oder den realen Stoff, bei dem Sasnal die Schweissränder seines T-Shirts nach einem Rockkonzert malte (aber auch das Shirt wurde auf Keilrahmen aufgezogen). Letztlich sehen wir dann in (bei)den (kristallinen) Weisshöhungen des Schweisses nur noch diese Geschichte – mithin eigene Erinnerungen an verklärte Momente ikonenhafter Musikerverehrung, obwohl die Farben – synonym für Erinnerungen – verblassen.

4) Dieser Satz leitet die lesenswerte Studie *Die Realität der Massenmedien* von Niklas Luhmann ein. (Westdt. Verlag, Opladen 1996, S. 9.)

5) Ebenda.

6) Vgl. das Interview mit dem Künstler von Andrzej Przywara, in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night,* op. cit. (Anm. 1), S. 33–40 (poln. u. engl.). Wilhelm Sasnal: «[...] I am scared of repeating myself, of defining. Whenever I go anywhere, I always try to return by another route. It's fear of boredom.» AP: «And is life in Tarnow boring?» WS: «Not if you're painting.»

7) Sehr erhellend sind die Notizen (und Bilder) von Gerhard Richter von 1964–1965, in: ders., *Text: Schriften und Interviews,* Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1994, S. 25–33.

8) Carina Plath, «Moscice», in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night,* op. cit. (Anm. 1), S. 9–16, hier: 16.

9) Beatrix Ruf, «Dokumente der Beunruhigung», in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night,* op. cit. (Anm. 1), S. 17–23, hier: 18.

10) Vgl. Svetlana Alpers, «Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von Las Meniñas, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik,* DuMont, Köln 1985, S. 91–109, besonders: 103.

11) Völlig anders als z. B. bei Luc Tuymans, der das gemalte Bild auratisch erhöht. Vgl. auch Sasnals Interesse an der polnischen Kultur, insbesondere am Film der 60er Jahre. Ebenda, S. 20–23.

PETITE SENSATION

GREGOR JANSEN

WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, ink on paper, 8 3/4 x 11 11/16" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 21 x 29,7 cm.

The day that color faded. A world clearly contrasted; the artificial construction of colored patterns of reflection, a haze that has been cleared away; seeing through pure per-ception. Is it the grace of seeing or rather a defect, achromatopsia, as color blindness is called, concerning a specific region of the brain, the dominant inferior occipital lobe? In any case, it's the first association that always occurs to me when I look at Wilhelm Sasnal's paintings—in addition to a visual renegotiation of Pop Art. It made me realize how short-term is the effect of the imagination, for we always deductively incorporate context and memories. Sensual impressions from the visual world are intimations for our consciousness, through which we also complement a fading world, for a while, with learned color experience.

An airplane lands, but we only see the wheels (UNTITLED, 2002), there's the back seat of a car (BACK SEAT, 2002), then an old Silver Arrow (1939, 2002)—

GREGOR JANSEN is a lecturer and art historian, based in Aachen.

WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, ink on paper, 8 1/4 x 11 11/16" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 21 x 29,7 cm.

or is it a bird's-eye view of Batman's Batmobile? A few geometric shapes and green streaks and we decipher a suspension bridge, a big black splotch of ink under a few lines that make a truck on land delimited against the sky and we recognize Robert Smithson's ASPHALT RUNDOWN of 1969, buildings, cars, hunters, portraits; we can spin out the game endlessly, where narratives for the emblematically abbreviated rudiments of information lend themselves to astonishing elaboration. Where does it come from, the re-remembered knowledge of our cognitive vision, where do the pictures in our heads come from and where are they stored? How does something like a visual culture or even visual intelligence evolve? Is culture also a question of the right pictures, an inquiry into their function and identity? In Wilhelm Sasnal's paintings, we are instantly confronted head-on with visual culture's inability to understand the supremacy of pictures, as appropriated with positively intrusive particularity and popularity by the mass media.

Sasnal works with a simple, clearly reduced, and direct language of colors and shapes.[1] He eliminates just about everything in his pictures that might trouble the unnatural quality of "fading observa-

tion." Only essential elements like light and shadow, contours or stylized shapes are visible, defined by a few uniform colors, isolated or zoomed-in details, and complemented only with gesturally expressive streaks, circles, dots, craquelé, or dripping paint. "What you see is what it is!" And the label of New Realism in view of this reductionism is sufficiently eloquent to facilitate the light-footed transition from a fascination with and critique of medial visual culture to the concepts of imagination and social consciousness. Sasnal's paintings and drawings are, with few exceptions, small, handy, and seemingly intimate, yet characterized by an obvious, paradoxical worldliness, in which existing images are subjected to renegotiation, appropriation, examination and renewed leveling. Motifs taken from newspapers, television, movies, posters, and personal contexts, from art history, computer games, comics, and books are all equivalent, all equally interesting, expressive, significant, and relevant. Consistently nonjudgmental, Sasnal subjects them to changing situations, shows them as being simultaneously banal, ephemeral, trivial, superficial, or vulgar. The infinitely colorful world of pictures. The works demonstrate the ambiguity of a global lingua franca that reduces us to mute, awed, superstitious participants in culture as well as speechless and universal cultural philistines, who therefore have no identity.

Even so, Sasnal works within the medium of the traditional painting, but circumvents it by eliminating the referential framework in the pictures themselves. This, in turn, is essentially tantamount to Jacques Rivière's Cubist call to repeal and replace lighting and perspective.[2)] On the other hand, and presumably as a direct consequence of that elimination, the works raise the question of presentation, since a negative layer of nonreferentiality is superimposed on many of the pictures when they are hung, which leads to the loss of the *petite sensation*. But one picture in isolation would probably say just as little and would be almost lost. The eclectic procedure relates positively to a commonly held profane worldview be-

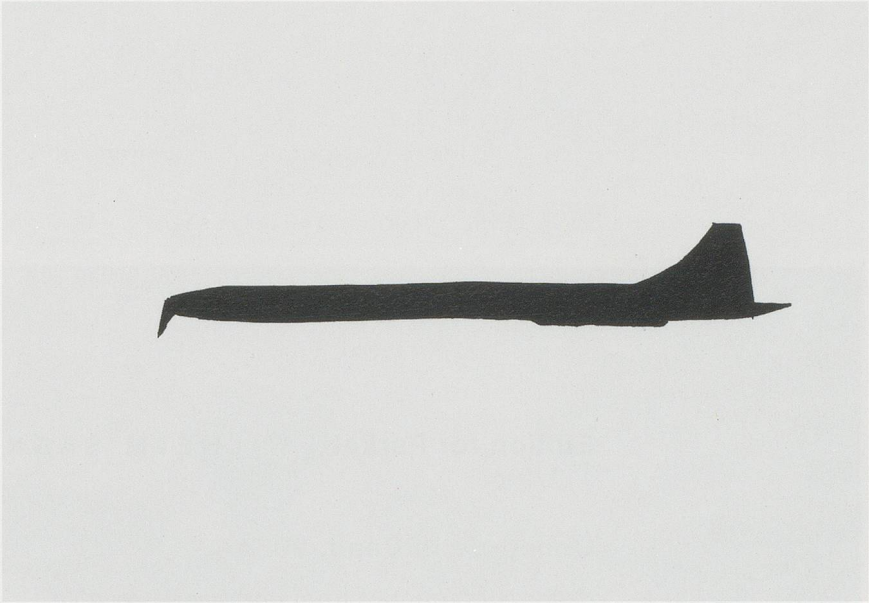
WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, ink on paper, 11 11/16 x 16 1/2" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 29,7 x 42 cm.

cause the painter extracts, interpolates, and transforms his subject matter. He processes the debatable essence of his works as entities. This is viable as long as a recognizable motif offers enough relatively concrete material or materiality to allude to the abstract pictures:[3] a detached close-up, reminiscent of the moods conveyed by Edward Hopper, cool and matter-of-fact, a reflection on the human condition that requires a framework as a vehicle, an identity quite consciously ignored by Sasnal. For, in his case, the sense of community and the power of the imagination suddenly give way to melancholy, loneliness, and a lack of perspective. Which touches on the second critical point: the displacement of added value through the additive accumulation of pictures, a phenomenon that arises when too many paintings are hung next to each other. The result is the loss of an auratic identity because today, through the power of the imagination, a knowledge of all identities has replaced identity itself.

"Whatever we know about our society, or indeed about the world in which we live, we know through the mass media."[4] Our belief in them is unshakable although we are aware, as Niklas Luhmann emphasizes, "that we are not able to trust these sources. ... yet no consequences of any import ensue because knowledge acquired from the mass media merges together as if of its own accord into a self-reinforcing structure."[5] After the shock of a catastrophe, place names alone usually suffice to picture the event in metonymical representation. The flood of supposedly authentic images produces a second, unnoticed reality, a medially transmitted reality as a self-reinforcing structure. This effect is disturbing because the mystery—being intrinsic to the medium itself—cannot be resolved no matter how long we analyze it. The magic of things and their mechanical or manual reproduction, their representation, take suitable shape only through the cosmos of this technological or individual visual culture.

By deliberately incorporating the received aesthetics of a mediatized visual culture between distant catastrophe and the close-up of quotidian moods, Wilhelm Sasnal also escapes boredom.[6] He describes a singular problem that embraces a universal phenomenon. His study of a media culture of the masses does not focus on something left behind that comes to life again in the reality of the picture but rather on the presence of things personal, banal, and sensational, anchored in an aesthetics of the media as a given entity of individual and collective pictorial memory. Sasnal simply lifts the anchor, shifts it slightly, and drops it again. The motifs contemplate these concerns as banal, sketchy, and almost diagrammatically abstract recodifications of the "self-reinforcing structure" (Luhmann) of popular culture. The paintings make them worth seeing even though there's not actually very much that is worthy of being seen. Our imagination awakes imperceptibly next to the "sobered-up motifs" of artistic manual labor. Within the framework of a critical Capitalist Realism with heterogeneous realities that recurs to Gerhard Richter[7] (whose colors, incidentally, also faded substantially), Wilhelm Sasnal also "delineates an approach to reality, a realism, which at once engages and capitulates. ... [His] oeuvre delineates an aesthetic parallel universe, which situates itself in the contradiction between reference and autonomy vis-à-vis the reality of everyday life."[8] It is thus "placed in a conflict that is perhaps constructive (though Sasnal does not formulate it as a truth) with an implementation of reality in the production of images as a critical practice of the subject."[9] The visual entity gives us the experience of free, autonomous painting. But the serial evidence also tells us something about the circumstances that lead to the formation of entities and the grasp of reality, despite the fact that the technical medium of photography has essentially undercut painting's function of representing social reality.

Wilhelm Sasnal's economy lies in the fact that he consistently allows his viewers to share in this unresolved ambivalence and the tragic, naive longing to grasp the ungraspable.[10] An ambivalence that might be described as the basis of Sasnal's visual stock-taking of identity or, to repeat, as a kind of defect of the faculty of perception. Despite their easy "legibility," his pictures resist interpretation while still being of great significance in terms of historical mentality, subculture and opposition—and not only when his national identity, music ideology, or the Holocaust are involved. In fact, specifically in addressing the role of Poland in the Holocaust, the artist's brutal



WILHELM SASNAL, CONCORDE, 2004, ink on paper, 8 1/4 x 11 11/16"/ Tusche auf Papier, 21 x 29,7 cm.

symbolic references, couched in the aesthetics of Pop Art abstraction, effectively parry the critique that comics and the thoughtlessly naive refractions of Art Spiegelman are not appropriate.[11] Abetted by painting, Sasnal assimilates visual culture and removes it from the confines of mediatized understanding. We see the partial totality of a hazy, barely distinguishable, splintered retinal reality. Wilhelm Sasnal's frame-less, detached referentiality subjects Cézanne's *petite sensation* to a loss of identity that is constitutive of our society. We can see, perceive, and understand the painted motifs only via the medial reproduction of being-in and of-this-world. Like so many other things in the interplay of art and life, the little sensation, the gentle mood, is ultimately a question of dosage.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) A nominalism that I would have precede the pictorial again. Cf. Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, transl. Dana Polan (University of Minnesota press, 1991); and Ulrich Loock, "Sasnal's Nominalism," in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night,* exh. cat., Kunsthalle Zürich/Westfälischer Kunstverein Münster (Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2003), pp. 97–108 (German & English).

2) Jacques Rivière, "Present Tendencies in Painting" (1912), transl. Jonathan Griffin, in Edward Fry, ed., *Cubism* (London: Thames & Hudson, 1966). But Gerhard Richter is relevant in this respect as well, see note 7.

3) Or the real material that Sasnal painted, namely the perspiration outlined on his T-shirt after a rock concert (as well as mounting the shirt itself on a stretcher). In the (crystalline) white highlights of the sweat, we ultimately see only the story and, along with it, our own memories of rapturous moments of iconic musical adoration, although the colors—synonymous with memory—fade.

4) This sentence introduces Niklas Luhmann's commendable study on *The Reality of the Mass Media,* transl. Kathleen Cross (California: Stanford University Press, 2000), p. 1.

5) Ibid.

6) Cf. Andrzej Przywara's interview with the artist in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night,* op. cit., pp. 33–40 (Polish & English). WS: "[...] I am scared of repeating myself, of defining. Whenever I go anywhere, I always try to return by another route. It's fear of boredom." AP: "And is life in Tarnow boring?" WS: "Not if you're painting."

7) Gerhard Richter's notes (and pictures) of 1964–65 are very illuminating. See idem., *Text: Schriften und Interviews* (Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1994), pp. 25–33.

8) Carina Plath, "Moscice," in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night,* op. cit., p. 16.

9) Beatrix Ruf, "Documents of Concern," ibid., pp. 17–18.

10) Cf. Svetlana Alpers, "Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von Las Meninas," in Wolfgang Kemp, ed., *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (Cologne: DuMont, 1985), pp. 91–109, esp. p. 103.

11) In great contrast to, say, Luc Tuymans, who auratically enhances the painted picture. Cf. Sasnal's interest in Polish culture, esp. films of the sixties. Ibid., pp. 20–23.

Edition for Parkett **WILHELM SASNAL**

Concorde Is Dead, 2004

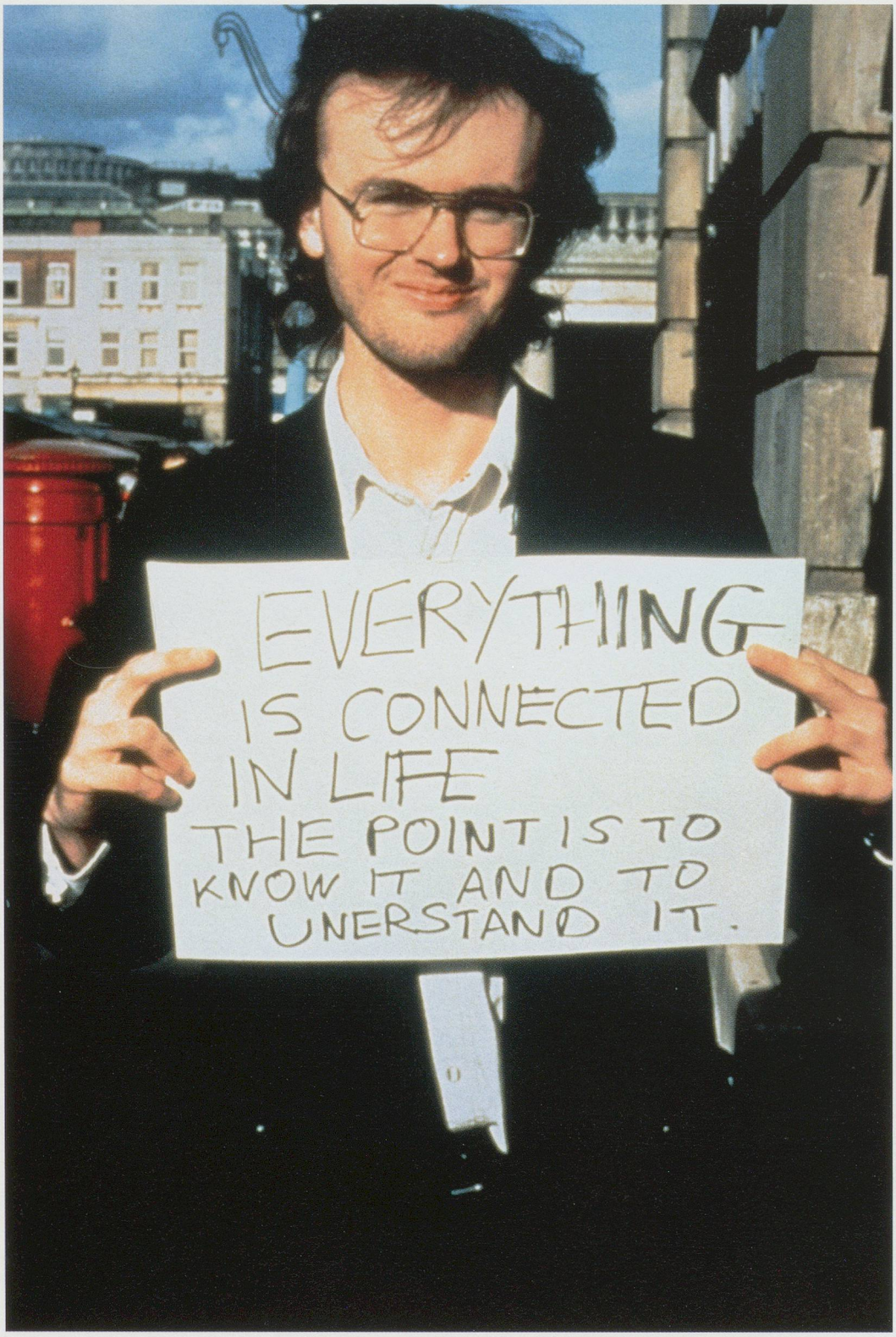
Color contact print from engraved negative
on Kodak paper, 12 5/8 x 18 7/8".
Edition of 60, signed and numbered.

Farbphotographie mit (auf dem Negativ) eingravierter Schrift,
Kontaktabzug auf Kodakpapier, 32 x 48 cm.
Auflage: 60, signiert und nummeriert.

CONCORDE
IS DEAD

GILLIAN WEARING, MY SELF PORTRAIT AT 17 YEARS OLD, 2003, digital c-type print, framed, 75 3/16 x 51 3/16" /
MEIN SELBSTPORTRÄT ALS 17-JÄHRIGE, digitaler C-Print, gerahmt, 191 x 130 cm.

Gillian Wearing



GILLIAN WEARING, SIGNS THAT SAY WHAT YOU WANT THEM TO SAY AND NOT SIGNS THAT SAY WHAT SOMEONE ELSE WANTS YOU TO SAY, 1992–1993, c-type prints, 15 3/4 x 11 13/16" / SCHILDER, DIE DAS SAGEN, WAS MAN WILL, DASS SIE SAGEN, UND NICHT SCHILDER, DIE SAGEN, WAS JEMAND ANDERER WILL, DASS SIE SAGEN, C-Prints, 40 x 30 cm.

I'm Desperate

GILLIAN WEARING'S ART OF TRANSPOSED IDENTITIES

DAN CAMERON

Each of us, at one point in time or another, has felt the compelling urge to become another person. But whether or not we hope to be someone in particular, or merely somebody other than ourselves, or whether we envision this change for an evening or a lifetime, the impulse to negate our own reality in favor of another's is not, in fact, a terribly alluring proposition. Considering how immensely difficult it is for many of us to establish a deep empathy for another person's point of view, it would seem to be exponentially more difficult to actually inhabit their skin. To truly feel someone else's emotions and sensations in place of our own, to open one's mouth to speak and have another's voice emerge, would involve such a profound displacement of one's sense of self that afterwards it might be impossible to fully regain perspective as a unified self. Worse still, we might never again be satisfied with staying within the confines of our individual shells.

Despite its versatility and resourcefulness, Gillian Wearing's art seems to be dedicated to the sole proposition that the possibility of entering into another person's reality can be both instructive and deeply disturbing. Using multiple perspectives and techniques, Wearing continuously revisits the same set of issues, probing the delicate border zone where her individuality ends and another's begins. Beginning with the work that first established her as an artist of consequence, SIGNS THAT SAY WHAT YOU WANT THEM TO SAY AND NOT SIGNS THAT SAY WHAT SOMEONE ELSE WANTS YOU TO SAY (1992–93), Wearing set out to undermine the hidden dynamics of the documentary, in which the purported objectivity of the form is in fact a subtle means of manipulating the subject while the author remains safely off-camera. Inviting passersby to create their own text, which she

DAN CAMERON has been Senior Curator at the New Museum of Contemporary Art since 1995, and most recently served as the curator for the 2003 Istanbul Biennial.

GILLIAN WEARING, 2 INTO 1, 1997, 4 min. 30 sec. video with sound; video still of Lawrence speaking with Hilary's voice / 2 IN 1, 4½-Minuten-Video mit Ton; Videostill von Lawrence, der mit Hilary's Stimme spricht.

then recorded with her camera, Wearing ensures that the eventual viewer of the piece becomes implicitly aware of the negotiations that took place behind the scenes. Wearing is not showing us what she found in the world and asking us to accept it as an objective fact; rather, she has enlisted others in the completion of a task, while making it clear that she is fully complicit in the outcome. If the results surprise us by revealing much more than one expects to see from photographs of strangers in a neutral setting, this is largely due to the degree to which the conventions of the photographic document have become so deeply rooted in our cultural experience. At first we think we are seeing something that falls safely within those conventions, only to discover that the rules have been emphatically turned upside down.

Many of Wearing's works provoke a marked degree of discomfort in the viewer, by creating perspectives that produce in us a feeling of unexpected intimacy with her subjects. Rather than deflecting or shielding that intimacy, however, the slippage of identity that is central to Wearing's project reminds us that we don't need to know who someone is to feel that we've trespassed on their most intimate thoughts and feelings. In one of her more harrowing videos, 2 INTO 1 (1997), she delves into the emotional conflicts between a mother and her two sons by inviting both sides to discuss their situation frankly and openly, then switching their roles, so that the mother appears to speak in the sons' voices and vice versa. Because each side ends up representing the other's point of view, the dilemma becomes at once more upsetting and more vulnerable. We find ourselves embracing the illusion that the ability to speak in another's voice gives us the power to internalize their feelings, even when the fairly straightforward device Wearing uses conspires to make the divide more dramatic.

At a certain level, Wearing's work appears to question just how fixed our grasp on our respective identities really is. Through such devices of exchanged identities and masks, she enables us to literally experience two people at once, with the subsequent ambiguity between speaker and subject serving as a charged reminder of just how unsettlingly fluid the exchange can be. 10–16 (1997), one of her most celebrated videos, began life with a series of tape-recorded interviews with children from the ages of ten to sixteen, exploring the problems of growing up and trying to adjust to the shifting demands of family, friends, and school. After editing the audio portion of the work, Wearing then contracted adult actors to lip-synch to the children's voices on video, giving the distinct impression that the former have grown up to become the individuals whose faces we see. In this way, "the child is father to the man," one of psychoanalysis' central precepts, is taken as a point of departure for an elaborate fiction that nonetheless conveys a poignant fable of childhood's fears

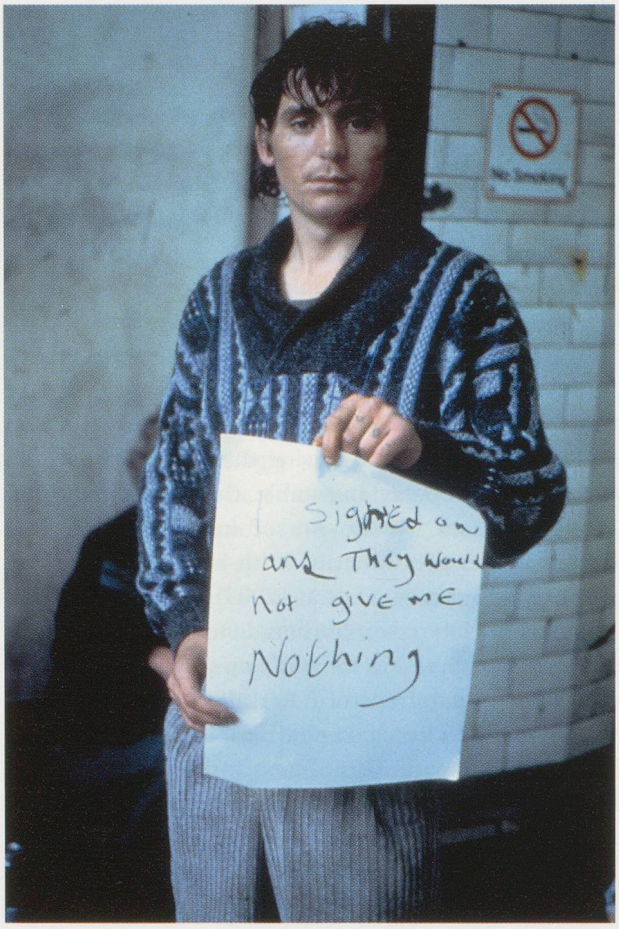
GILLIAN WEARING, 2 INTO 1, 1997, 4 min. 30 sec. video with sound; video still of Alex speaking with Hilary's voice / 2 IN 1, 4½-Minuten-Video mit Ton; Videostill von Alex, der mit Hilary's Stimme spricht.

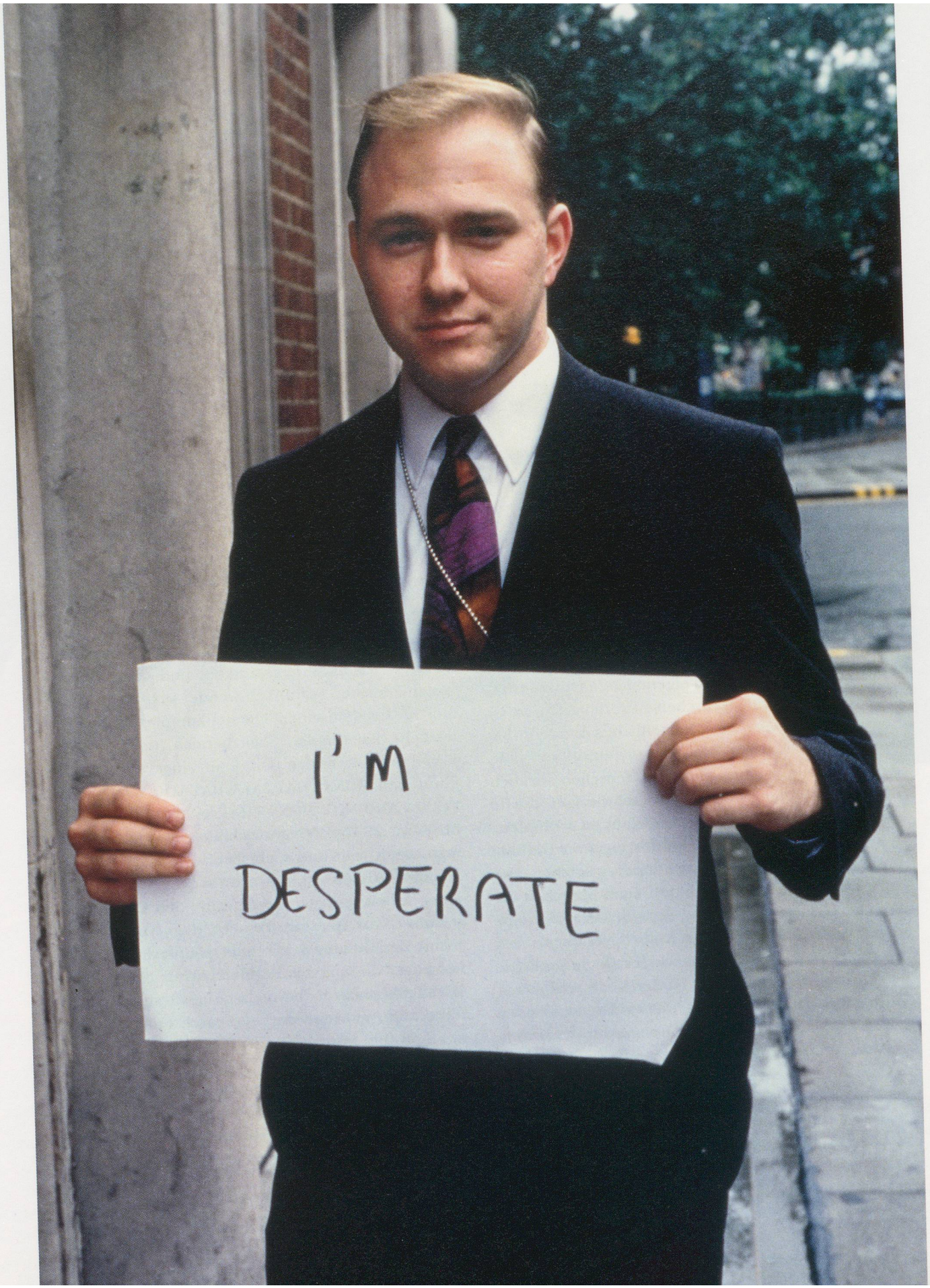
and anxieties simmering below the surface of adulthood's travails. Similarly, in CONFESS ALL ON VIDEO. DON'T WORRY, YOU WILL BE IN DISGUISE. INTRIGUED? CALL GILLIAN (1994), Wearing uses anonymity as a tool to entice people to reveal their darkest secrets. Rather than showing them as identity-less, however, Wearing leaves the choice of mask to the confessor, thereby setting up a two-tiered reality in which the story and the disguise intersect in unexpected and jarring ways.

Following her success using the lives of other people, it was probably inevitable that Wearing would eventually turn her powers of examination to the subject of her own identity. With her most recent series of photographs, ALBUM (2003), Wearing engages in her most elaborate masquerade to date, in which an array of prosthetic masks, makeup props and scenography are used to transform herself into each member of her family. The challenge here was not merely to represent her parents, siblings, and other close relations, but to duplicate their likenesses as they appear in specific family photographs. Thus, it is not enough that Wearing becomes her father's double—she must become him as he is seen in a particular photograph, one that he has accepted as a token of his likeness at a particular moment in time. In the final version of the work, with all six photographs together, one can appreciate that each of the sitters is in fact the artist, but only by looking closely into her eyes. Certainly, Wearing also wants us to be aware that within a family, the separation between self and others is a more subtle distinction, since in purely genetic terms we are the result of the mixing of our two parents. Yet, rather than serve as a release from the tension of ALBUM, the similarities between Wearing and her kin make the impersonation more disturbing, as if she was, at some level, creating a simulation of herself from the components of her actual self.

As Wearing's art has evolved, its deeper messages have emerged with more clarity, subjecting the constant scrutiny of self within society to an open-ended campaign of skepticism and doubt. One of the most astute artists focusing today on the contours and borderlines of identity, Wearing's importance is tied directly to the fact that she approaches her investigations in an unwavering spirit of experimentation. She makes art not to reinforce already held convictions, but to investigate the extent to which even the most firmly rooted belief systems are tied into a core of identity that can be shattered through trauma or dissolved by crisis. As part of an information-driven society wherein the protocols of status are determined by the unshakeable knowledge that one is who one claims to be, Wearing's art opens up the possibility of greater benefits (but also heightened uncertainty) to be derived from the possibility that one is a composite of many people at once, including the anonymous stranger in the street.

GILLIAN WEARING, SIGNS THAT SAY WHAT YOU WANT THEM TO SAY AND NOT SIGNS THAT SAY WHAT SOMEONE ELSE WANTS YOU TO SAY, 1992–1993, c-type prints mounted on aluminum, 15 3/4 x 11 13/16" / SCHILDER, DIE DAS SAGEN, WAS MAN SAGEN WILL, UND NICHT SCHILDER, DIE SAGEN, WAS JEMAND ANDERER WILL, DASS MAN SAGT, C-Prints auf Aluminium aufgezogen, 40 x 30 cm.




I'M
DESPERATE

Ich bin verzweifelt

GILLIAN WEARINGS SPIEL MIT WECHSELNDEN IDENTITÄTEN

DAN CAMERON

Jeder und jede von uns hat irgendwann einmal das Bedürfnis verspürt, unbedingt jemand anderer sein zu wollen. Aber, egal, ob wir uns wünschen eine bestimmte Person zu sein oder nur jemand anderer als wir selbst, und egal, ob wir diesen Wechsel nur für einen Abend ins Auge fassen oder für das ganze Leben, der Einfall, unsere eigene Realität zugunsten jener eines anderen Menschen zu verleugnen, ist eigentlich gar kein so unwiderstehliches Angebot. Bedenkt man, wie extrem schwer es vielen von uns fällt, den Standpunkt eines anderen Menschen wirklich nachzuempfinden, um wie viel schwieriger dürfte es erst sein, tatsächlich in seine Haut zu schlüpfen? Würde man wirklich anstelle der eigenen Gefühle und Empfindungen jene eines anderen erleben, also auch den Mund aufmachen und beim Sprechen die Stimme des anderen hören, so bedeutete dies eine so starke Erschütterung unseres Selbsterlebens, dass wir uns danach vielleicht nie wieder als einheitliches Ich würden fühlen können. Oder noch schlimmer, wir würden uns vielleicht nie wieder damit zufrieden geben können, innerhalb der Grenzen unserer individuellen Körperhülle bleiben zu müssen.

DAN CAMERON ist seit 1995 Senior Curator des New Museum of Contemporary Art in New York und war Kurator der Biennale Istanbul 2003.

Obwohl Gillian Wearings Kunst überaus vielseitig und einfallsreich ist, scheint es in ihren Arbeiten immer um diesen einen Gedanken zu gehen, dass es ebenso lehrreich wie zutiefst verstörend sein kann, in die Realität einer anderen Person zu schlüpfen. Unter vielerlei Gesichtspunkten und unter Einsatz verschiedenster Techniken wendet sich Wearing immer wieder demselben Themenkomplex zu und untersucht den fragilen Grenzbereich, wo die eigene Persönlichkeit endet und jene eines anderen beginnt. Seit SIGNS THAT SAY WHAT YOU WANT THEM TO SAY AND NOT SIGNS THAT SAY WHAT SOMEONE ELSE WANTS YOU TO SAY (Schilder, die das sagen, was man sagen will, und nicht Schilder, die sagen, was jemand anderer will, dass man sagt, 1992–93)– also jener Arbeit, mit der sie definitiv den Durchbruch schaffte – hat Wearing versucht, die verborgene Dynamik des Dokumentarischen zu unterlaufen: nämlich, dass die angebliche Objektivität der Form in Wirklichkeit dazu dient, das Thema subtil zu manipulieren, während der Autor sich fein säuberlich aus dem Bild heraus hält. Indem Wearing Passanten bittet ihren eigenen Text aufzuschreiben und diesen dann mit der Kamera aufzeichnet, stellt sie sicher, dass einem allfälligen Betrachter der Arbeit die hinter den Kulissen getroffenen Vereinbarungen implizit bewusst werden. Wearing führt uns nicht vor,

GILLIAN WEARING, CONFESS ALL ON VIDEO, DON'T WORRY YOU WILL BE IN DISGUISE. INTRIGUED? CALL GILLIAN..., 1994, still from 30-min. DVD for monitor / BEICHTEN SIE ALLES AUF VIDEO, KEINE ANGST, SIE WERDEN MASKIERT SEIN. INTERESSIERT? RUFEN SIE GILLIAN AN, Szene aus der 30-minütigen DVD für Monitor.

worauf sie in der Welt gestossen ist, und verlangt, dass wir dies als objektive Tatsache annehmen; vielmehr hat sie anderen eine Aufgabe gestellt und legt dabei völlig offen, dass sie am Endresultat kräftig mitmischt. Wenn die dabei entstehenden Bilder uns überraschen und viel mehr verraten, als man von Photographien fremder Leute vor neutralem Hintergrund erwarten würde, so rührt dies vor allem daher, dass die Konventionen des Photodokuments inzwischen so tief in unserer kulturellen Erfahrung verwurzelt sind: Zunächst meinen wir etwas zu sehen, was diesen Konventionen absolut entspricht, müssen jedoch alsbald feststellen, dass sämtliche Regeln rigoros über den Haufen geworfen worden sind.

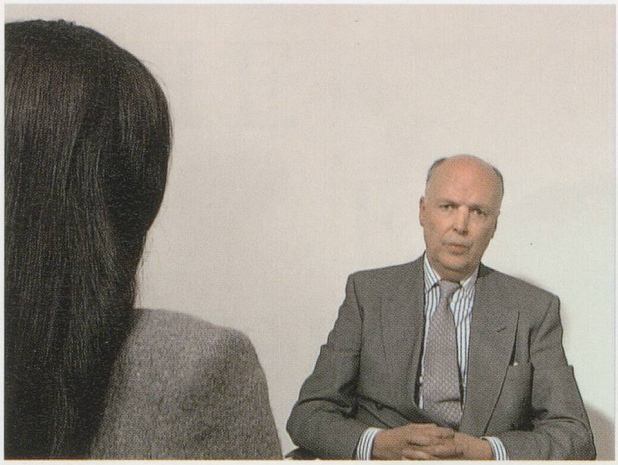
Viele Werke Wearings rufen beim Betrachter tiefes Unbehagen hervor, weil sie Blickwinkel wählt, die uns in eine unerwartet intime Nähe zu ihren Sujets rücken. Statt diese Intimität zu umgehen oder zu schützen erinnert uns der für Wearings Arbeit so zentrale Wechsel der Identität daran, dass wir nicht wirklich wissen müssen, wer jemand ist, um das Gefühl zu haben, wir seien zu Unrecht in seine oder

GILLIAN WEARING, 10–16, 2001, stills from 24-min. DVD for back projection. Scene at busstop (top), Tony (bottom), Richard looking at camera (top right), eating women (bottom right).

ihre geheimsten Gedanken und Empfindungen eingedrungen. In einem ihrer quälenderen Videos, 2 INTO 1 (2 in 1, 1997), taucht sie in die emotionalen Konflikte zwischen einer Mutter und ihren beiden Söhnen ein, indem sie beide Seiten einlädt, ihre Situation offen und ehrlich zu besprechen und danach die Rollen zu tauschen, so dass die Mutter mit der Stimme ihrer Söhne zu sprechen scheint und umgekehrt. Gerade weil jede Partei am Ende den Standpunkt der anderen darstellt, erscheint das Dilemma plötzlich noch beunruhigender und die Verletzlichkeit noch grösser. Wir verfallen der Illusion, dass die Fähigkeit mit der Stimme eines anderen zu sprechen uns auch die Macht verleiht seine Gefühle zu verinnerlichen, obwohl doch das recht offene Vorgehen, das Wearing wählt, eher dazu geeignet scheint, das Trennende besonders drastisch hervorzuheben.

Auf einer bestimmten Ebene scheinen Wearings Arbeiten danach zu fragen, wie stark wir eigentlich auf unsere jeweilige Identität fixiert sind. Mittels solcher Wechsel von Masken und Identitäten erlaubt sie uns, buchstäblich zu erleben, wie es ist, zwei Personen zugleich zu sein, wobei uns die damit verbundene Spaltung von Sprecher und Subjekt nachhaltig daran erinnert, wie beängstigend fliessend dieser Übergang sein kann. 10–16 (1997), eines ihrer meistgefeierten Videos, begann zunächst mit einer Reihe auf Band aufgenommener Interviews mit Kindern im Alter zwischen zehn und sechzehn; es ging um die Probleme des Erwachsenwerdens und darum, den wechselnden Erwartungen von Familie, Freunden und Schule gerecht zu werden. Nachdem sie die Tonaufnahme fertig bearbeitet hatte, zog Wearing erwachsene Schauspieler bei, um die Kinderstimmen auf Video im Playback nachzusprechen, was den Eindruck erweckte, die Kinder seien mittlerweile zu eben den Individuen herangewachsen, deren Gesichter wir sprechen sehen. So wird das Kind zum Vater des Mannes, womit einer der zentralen Sätze der Psychoanalyse als Ausgangspunkt einer komplizierten Fiktion dient, die letztlich dennoch nichts anderes ist als ein bedrückendes Gleichnis von den Ängsten und Schrecken der Kindheit, die unter der Oberfläche des mühevollen Erwachsenendaseins lauern. Auf ähnliche Art verwendet Wearing in CONFESS ALL ON VIDEO, DON'T WORRY, YOU WILL BE IN DISGUISE. INTRIGUED? CALL GILLIAN (Beichten Sie alles auf Video, keine Angst, Sie werden maskiert sein. Interessiert? Rufen Sie Gillian an, 1994) die Anonymität als Köder, um Leute dazu zu verleiten, ihre dunkelsten Geheimnisse zu verraten. Statt sie jedoch identitätslos zu präsentieren, überlässt Wearing die Wahl der Maske der jeweils beichtenden Person, womit sie eine zwiespältige Realität erzeugt, in der Geschichte und Maske unerwartet und widersprüchlich zusammenspielen.

Nach der erfolgreichen Anwendung auf das Leben anderer Leute war es wohl unausweichlich, dass



GILLIAN WEARING, 10–16, 2001, Szenen aus der 24-minütigen DVD für Rückprojektion. An der Bushaltestelle (oben links), Tony (unten links), Richard schaut zur Kamera (oben), essende Frauen (unten).

Wearing früher oder später auch das Thema ihrer eigenen Identität unter die scharfe Lupe ihrer Beobachtungsgabe nehmen würde. Mit ihrer jüngsten Photoserie, ALBUM (2003), hat Wearing ihre bisher raffinierteste Maskerade in Angriff genommen; dabei verwendet sie eine Reihe von Prothesen, Masken, Make-up-Kniffs und Theaterrequisiten, um sich in jedes Mitglied ihrer Familie zu verwandeln. Die Herausforderung bestand nicht nur darin, ihre Eltern, Geschwister und andere nahe Verwandte darzustellen, sondern deren Erscheinungsbild, so wie sie auf bestimmten Familienphotos aussehen, präzis wiederzugeben. So genügt es Wearing nicht, dass sie zum Double ihres Vaters wird, nein, sie muss er selbst werden, wie er auf einem bestimmten Photo aussieht, und zwar auf einem, das er selbst als Beispiel dafür akzeptiert, wie er zu einem bestimmten Zeitpunkt ausgesehen hat. In der letzten Version der Arbeit, in der alle sechs Photos zusammen zu sehen sind, kann man sich vergewissern, dass jedes der photographierten Modelle die Künstlerin ist, aber nur, wenn man ihr genau in die Augen schaut. Natürlich will Wearing uns auch vermitteln, dass die Unterscheidung zwischen dem Ich und den anderen innerhalb der Familie noch feiner ist, weil wir ja schon rein genetisch eine Mischung unserer Eltern sind. Statt jedoch zur Auflösung der Spannung in ALBUM beizutragen, lässt die Ähnlichkeit zwischen Wearing und ihren Verwandten das Rollenspiel noch beunruhigender erscheinen, als ob sie mit Elementen ihres tatsächlichen Ichs quasi eine Simulation ihrer selbst erschaffen würde.

Im Laufe ihrer Entwicklung traten die tieferen Botschaften in Wearings Kunst immer deutlicher zutage. Sie hat die unablässige Beobachtung des Ichs in der Gesellschaft einer endlosen skeptischen Befragung unterzogen. Wearing ist eine der raffiniertesten unter jenen Kunstschaffenden, die sich heute mit den Umrissen und Grenzen der persönlichen Identität befassen, und ihre Bedeutung hängt direkt damit zusammen, dass sie ihre Untersuchungen unerschrocken als Experimente angeht und versteht. Sie macht nicht Kunst um vorgefasste Überzeugungen zu bestätigen, sondern will untersuchen, wie weit selbst tief verwurzelte Glaubenssysteme an einen Identitätskern gebunden sind, der durch Traumata oder Krisen erschüttert und aufgelöst werden kann. In einer informationsbesessenen Gesellschaft, in der die protokollarischen Zuständigkeiten durch das unerschütterliche Wissen darum bestimmt sind, dass man ist, wer man zu sein behauptet, eröffnet Wearings Kunst die Chance zu grösserem Lustgewinn (aber auch grösserer Ungewissheit), der sich aus der Möglichkeit ergibt, dass man ein Konglomerat verschiedener Leute zugleich sein kann, einschliesslich des anonymen Mannes auf der Strasse.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

GILLIAN WEARING, SELF PORTRAIT, 2000, c-type print, 67 11/16 x 67 11/16"/ SELBSTPORTRÄT, C-Print, 172 x 172 cm.

THE ENCOUNTER WITH REALITY

If, as with Emerson, Williams seems to "ask the fact for the form," the form, once it comes, is free of the fact, is a dance above the fact.
– Charles Tomlinson[1)]

GORDON BURN

For some reason every time I applied myself to thinking about Gillian Wearing and her work, I found myself thinking about William Carlos Williams—Williams, the poet of inarticulate America; a poet who distrusted articulacy—and his elusive, famous little poem—only 16 words—"The Red Wheelbarrow":

so much depends
upon

a red wheel
barrow

glazed with rain
water

beside the white
chickens[2)]

Like Wearing, Williams, a family doctor for most of his life in small-town New Jersey, believed in embracing the immediate and the local, the what-is-to-hand in the where-we-are. The great attraction of Williams' poetry was its insistence that intelligence is inseparable from the whole range of immediate, physical, bodily perception. He set out to develop a language that was "an action upon the real" rather than a discourse of abstractions about it.

The blocked verbal facility of the people he encountered daily on his rounds was for Williams a constant rush and excitement ("It's the anarchy of poverty / delights me..."),[3)] and the artlessness of ordinary speech came to replace "high-end" aestheticized language and the conventional poetic formulas in his work. "Colleges and books only copy the language which the field and work-yard made," Emerson had said (in "The American Scholar," 1837). And "'the speech of Polish mothers' was where Williams insisted he got his English from"[4)]: "Anything is good material for poetry. Anything. I've said it time and time again."[5)]

"That words set in Jersey speech rhythms mean less but mean it with more finality," critic Hugh Kenner once observed was Williams' great technical perception.[6)] Which reminded me of something Gillian Wearing has said about her own work's investment

GORDON BURN is a writer living in London. His most recent books are *On the Way to Work* (with Damien Hirst), and *The North of England Home Service*, a novel.

in the completely defenseless simplicity of personal speech, and its implicit belief in a kind of heroism among damaged people and diminished things: "I'm more interested in how other people can put things together, how people can say something far more interesting than I can."[7)]

Starting out, I had an idea that the matter for this essay on the awkward and, in important ways, unknowable work of Gillian Wearing was going to consist of "found" material like the sometimes funny, sometimes vulgar, often banal and uncomfortable thoughts and words of strangers that she incorporates into her gnarly photographic and video art. And one day when I should have been at home working on what you have in front of you now, I stepped out of a London restaurant into driving rain. Diagonally opposite the restaurant was a second-hand bookshop, and I ducked in there for shelter. It was musty-smelling, with a dinging door-bell and flattened cardboard boxes on the floor to take up the wet. The owner was sitting in a low, busted chair in his topcoat with the collar pulled all the way up, playing bridge or patience or another card-game on a grey box computer.

My eye was almost immediately drawn to some white writing on a red spine: "I Wanted to Write a Poem by William Carlos Williams."[8)] It was the first edition of a "talked" book, published in 1958. Set on their own in the middle of the first page were five lines of the poem from which the book got its title:

I wanted to write a poem
that you would understand.
For what good is it to me
if you can't understand it?
But you got to try hard—

This book stood next to a long-forgotten novel by Djuna Barnes. And, slipped between them, a skinny filling in this melancholy modernist sandwich, an issue of the University of Minnesota Pamphlets on American Writers, number 24, dated 1963, subject William Carlos Williams. The pamphlet fell open to page 24, where "The Red Wheelbarrow" was reproduced. Page 25 carried a poem I hadn't come across before but which, for reasons that to even casual Wearing-watchers will seem obvious, wrote itself straight into this space:

Danse Russe

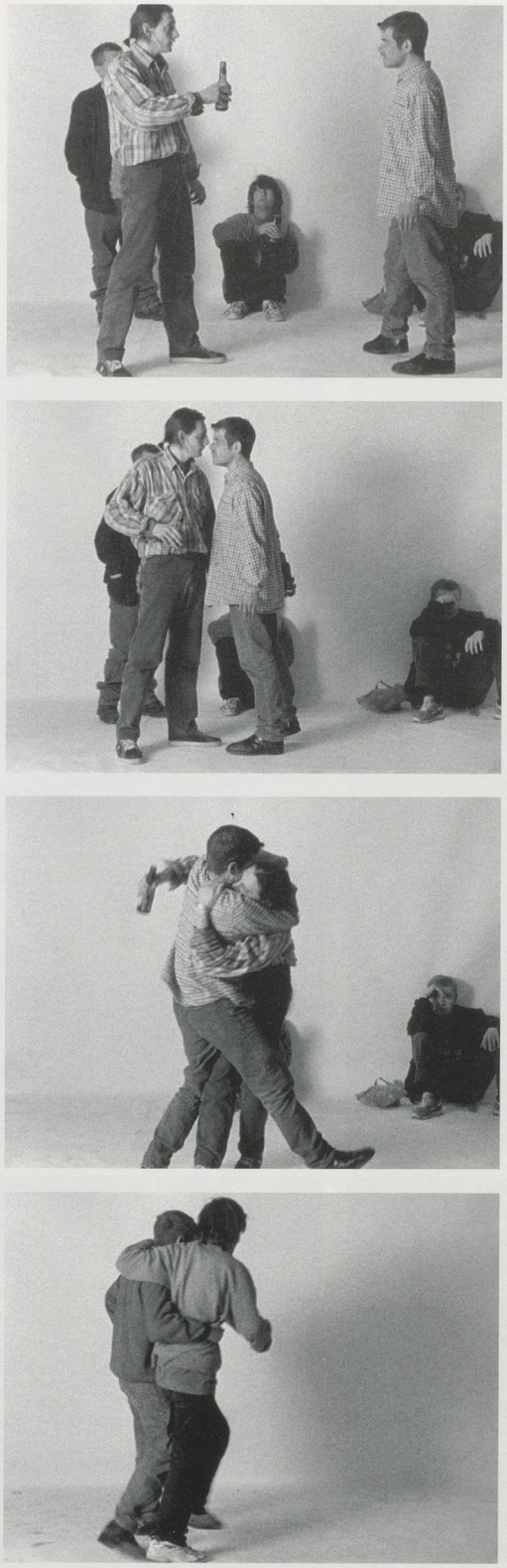
If when my wife is sleeping
and the baby and Kathleen
are sleeping
and the sun is a flame-white disc
in silken mists
above shining trees, –
if I in my north room
dance naked, grotesquely
before my mirror
waving my shirt round my head
and singing softly to myself:
"I am lonely, lonely.
I was born to be lonely,
I am best so!"
If I admire my arms, my face,
my shoulders, flanks, buttocks
against the yellow drawn shades, –

Who shall say I am not
the happy genius of my household?[2)]

"In the *Video Diary* and *Video Nation* TV spots," Wearing has said, "you see people acting silly in their own homes—and that's since camcorders have come out. People have wanted to record themselves being wacky; this is the 'true' them. But they're doing it in private. I'm sure that many people have done a lot of dancing in their bedrooms, but taking that fantasy and putting it somewhere it's alien—that's where you can start questioning."[9)]

The 25-minute video DANCING IN PECKHAM (1994) shows Wearing herself dancing to a soundtrack (Nirvana's "Smells Like Teen Spirit," Gloria Gaynor's "I Will Survive") that she is unspooling silently in her head. The "alien" environment the spectacle unfolds in is the placelessness of a small shopping mall arcade—a locus of the new form of solitude endemic in what Marc Augé has defined as "the space of non-place."

"A person entering the space of non-place [motorways, airport lounges, cineplexes, destination



GILLIAN WEARING, DRUNK, 1999, stills from the 23-min. DVD 3-screen projection / BESOFFEN, Szenen aus der 23-minütigen DVD-Dreifachprojektion.

retail 'experiences'] is relieved of his usual determinants," Augé writes. "He obeys the same code as others, receives the same messages, responds to the same entreaties. The space of non-place creates neither singular identity nor relations; only solitude, and similitude."[10] To give vent to unembarrassed self-expression and self-display in such a non-place then becomes an act of willful and (this is the implication) punishable transgression.

It has become a commonplace in the environment of the image that images accumulate sensation around themselves the more they are reproduced and repeated; they grow an aura. And, thanks to a number of high-profile murder cases in Britain in recent years, a suggestion of the uncanny—the specter of death stalking through the center of life; the notion of demonistic or magic forces—has attached itself to suburban malls like the one where Wearing filmed herself disco-dancing in south London. (She had previously used the down-at-heel, no-longer-modern Peckham mall as a background in SIGNS THAT SAY WHAT YOU WANT THEM TO SAY AND NOT SIGNS THAT SAY WHAT SOMEONE ELSE WANTS YOU TO SAY, 1992–93).

In what was to be the last hour of her life, the popular television presenter Jill Dando was caught by CCTV cameras shopping for an ink cartridge for her printer in King's Mall, close to the BBC. The grainy stutter-frames of the three-year-old James Bulger walking through the central precinct of the Strand shopping center on Merseyside hand-in-hand with his two schoolboy killers became some of the most deeply ingrained images of recent times.

There is an aggression involved in every use of the camera. And inevitably there is an evidentiary quality—a stary cold stoniness—to the Dando and Bulger pictures. Although mechanically captured, they imply the slyness and patience of the snooper, the stalker, the lurking feral paparazzo photographer. They suggest the privileged view vouchsafed the killer, crouching, unseen, in the bushes in the front garden of Jill Dando's house at Gowan Avenue in Fulham.

Perhaps it was these conventions that Gillian Wearing was testing when she put on a bandage mask and had herself spy-cammed as she walked to the local shops for HOMAGE TO THE WOMAN WITH THE

GILLIAN WEARING, WESTERN SECURITY, 1995, stills from 30-min. DVD for 10 security monitors /
WESTLICHE SICHERHEITSMASSNAHMEN, Szenen aus der 30-minütigen DVD für 10 Überwachungsmonitoren.

GILLIAN WEARING, HOMAGE TO THE WOMAN WITH THE BANDAGED FACE WHO I SAW YESTERDAY DOWN WALWORTH ROAD, 1995, still from 7-min. DVD for back projection / HOMMAGE AN DIE FRAU MIT DEM VERBUNDENEN GESICHT, DIE ICH GESTERN AUF DER WALWORTH ROAD SAH, Szene aus der 7-minütigen DVD für Rückprojektion.

BANDAGED FACE WHO I SAW YESTERDAY DOWN WALWORTH ROAD (1995). The visual vocabulary that, as regular television grazers, we have all internalized—the extreme graininess, the ethereal streaks and smudges—is in evidence. The snatched quality of such footage has come to be seen as a guarantee of its authenticity. The rawness of the pictures (often combined with ticking digits at the top of the frame or the bottom) has become code for the real world happening in real time—for reality caught off-guard, in what we might think of as the in-between moments, when crimes and catastrophes happen. Much of their power derives from the fact that they were never meant to be seen. Only the calamitous events to which they have become connected have led to them being retrieved.

The difference in this instance is that Wearing herself is the embodiment of the uncanny, if you accept the psychoanalytical interpretation of the uncanny as being "something that ought to have remained secret and hidden but which has come to light"[11)]—"a sense of something new, foreign and hostile invading an old, familiar, customary world."[12)] And another difference: the woman in the bandage mask returns the gaze; stares down the starers; she looks back.

What is it with Wearing and masks? "Celebrity," John Updike has written, "is a mask that eats into the

face." Unlike a number of her friends and contemporaries among the Young British Artists pack, Gillian Wearing hasn't become a promiscuously photographed party presence, an instantly recognizable household face. In SELF PORTRAIT (2000), though, she wears a mask that reads as a photofake, digitally doctored version of her own features (it is in fact an actual mask made of her face). It has no physical texture; none of the complicated tonality of a living face; none of the greasy luster of living skin. The hard-shadowed eye sockets and deep caves of the nostrils are unnerving. The face appears virtual; incorporeal. Less Lara Croft than Larkin's stone effigy on an Arundel tomb.

In these ways SELF PORTRAIT, and the more recent self portraits as various members of her immediate family (SELF PORTRAIT AS MY MOTHER JEAN GREGORY, 2003, and so on) are reminiscent of the computer composites that Nancy Burson has made, using "wrinkle masks" taken from the family members of long-missing children to digitally "age" the children's faces in order to give an approximation of how they might look in the unlikely event of them still being alive.

In the work of an earlier generation of English artists—the portrait paintings of Francis Bacon and Lucien Freud, most notably—the body-shape is clearly modeled by the life inside it; there is a sense of internal pressure pushing the skin into its uniquely complex shape. But with Wearing, as with a number of other notable artists of her generation, you never know whether there is a (real) face or only a ghastly void behind the crude disguises and prosthetic masks.

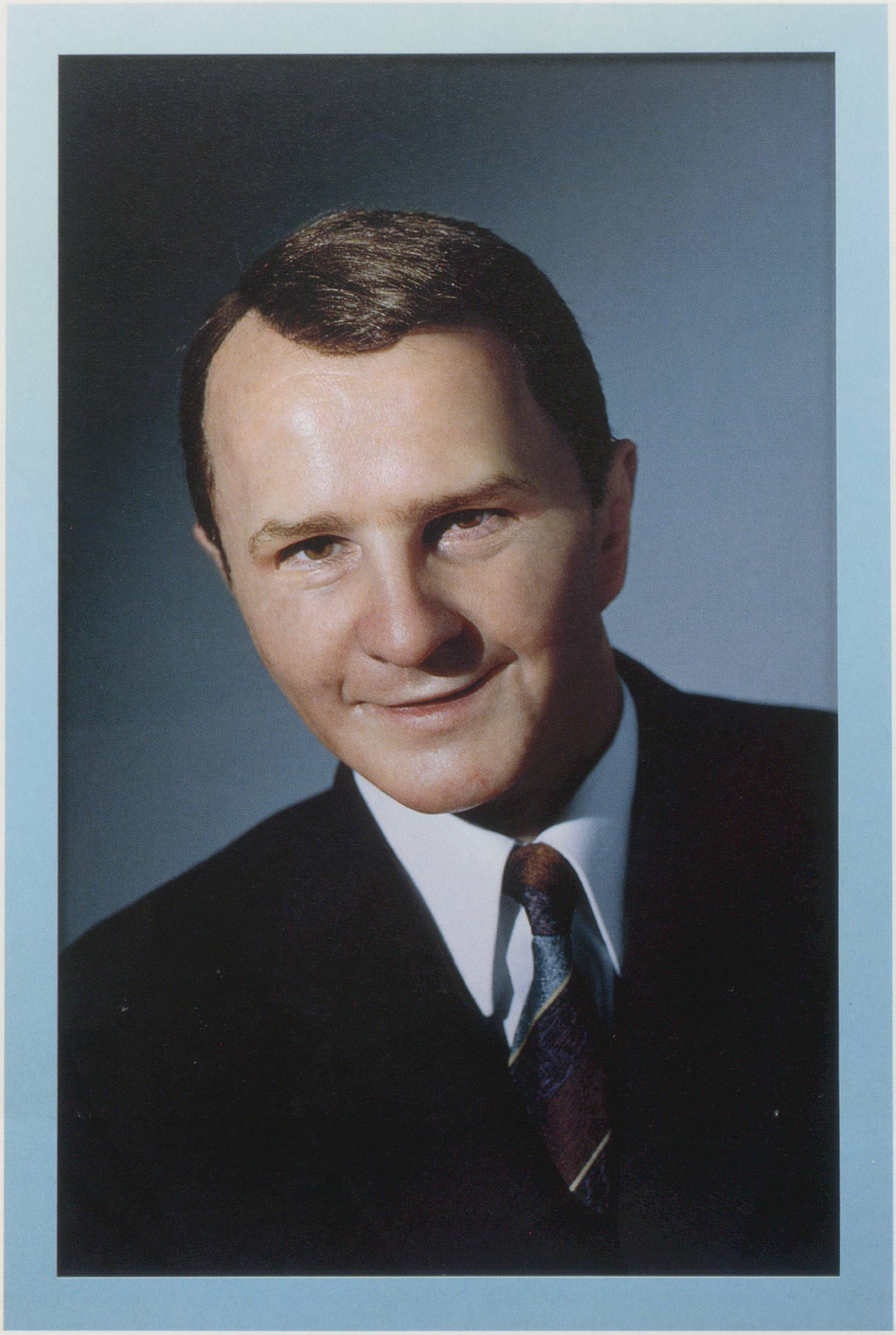
In his 1991 novel, *Mao II,* Don DeLillo has the following passage: "He knew the boy was standing by the door and he tried to see his face in words, imagine what he looked like, skin and eyes and features, every aspect of that surface called a face, if we can say he has a face, if we believe there is actually something under the hood."[13)]

"There are signs everywhere [in US fiction] of the end of what I would call the physiognomy tradition," the novelist Charles Baxter recently wrote. "In writers like Don DeLillo, there is the... suggestion that the individual face simply has no importance any more... In DeLillo we enter a world where we cannot really know much of anything, particularly about other people. Other people may have some sort of individual reality, but it is not very likely to appear on their faces or to be visible anywhere else... If there are no real individuals left, why bother describing their faces. You will have to find something else to describe."[14)]

We have come to a point where more and more of us, not only the famous, benefit from packaging ourselves in congenial forms. The packaging, like the masking that is such a feature of Wearing's work, is a form of self-protection. Because it can be perilous to go out there as yourself in a time when personality has replaced output as the measure of fame.

Confess all on video. Don't worry, you will be in disguise. Intrigued? Call Oprah, Jerry, Kilroy, Trisha. Come on. You can be real or fake-real so people think they're seeing reality when they're seeing something they invent. We are all creatures of the electronic limbo. Call Gillian.

1) Charles Tomlinson, in his introduction to William Carlos Williams: *Selected Poems* (London: Penguin, 1976), p. 16.
2) From William Carlos Williams, *Collected Poems: 1909–1939,* vol. I, copyright 1938 by New Directions Publishing Corp. Reprinted by permission.
3) Opening lines of Williams' poem "The Poor."
4) Tomlinson, op. cit., p. 16.
5) "Mike Wallace asks William Carlos Williams Is Poetry a Dead Duck?," an interview published in *The New York Post,* 18 October 1957, also included by Williams in his long poem "Paterson," (Book V, 1958).
6) Hugh Kenner, cited by Tomlinson, op. cit., p. 16.
7) Interview with Donna De Salvo, in *Gillian Wearing* (London: Phaidon, 1999), p. 11.
8) William Carlos Williams, *I wanted to write a poem: the autobiography of the works of a poet,* reported and ed. by Edith Heal (Boston: Beacon Press, 1958).
9) Interview with Ben Judd in 1995, reproduced in *Gillian Wearing* (London: Phaidon, 1999), p. 119.
10) Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (London: Verso, 1995), p. 94.
11) Friedrich Schelling, quoted in Anthony Vidler, *Rachel Whiteread's House,* ed. James Lingwood (London: Phaidon, 1995), p. 71.
12) Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992), p. 7.
13) Don DeLillo, *Mao II* (London: Jonathan Cape, 1991), p. 203.
14) Charles Baxter, "Loss of Face," *The Believer,* issue 8, November 2003, p. 17.



GILLIAN WEARING, SELF PORTRAIT AS MY UNCLE BRYAN GREGORY (ALBUM), 2003, digital c-type print, framed, 48 13/16 x 32 1/2" /
SELBSTPORTRÄT ALS MEIN ONKEL BRYAN GREGORY, digitaler C-Print, gerahmt, 124 x 82,5 cm.

GILLIAN WEARING, BROAD STREET, 2001, still from multiple DVD projection of ca. 24 min. /
Szene aus der DVD-Mehrfachprojektion von ca. 24 Min.

Wenn Williams wie Emerson «die Wirklichkeit nach der Form zu fragen» scheint, so ist die Form, kaum ist sie da, der Wirklichkeit enthoben, ein Tanz über der Wirklichkeit.
– Charles Tomlinson[1)]

DIE BEGEGNUNG MIT DER WIRKLICHKEIT

GORDON BURN

Aus irgendeinem Grund begannen meine Gedanken jedesmal, wenn ich über Gillian Wearing und ihre Arbeit nachzudenken begann, um William Carlos Williams zu kreisen – um Williams, den Dichter des sprachlosen Amerika, ein Dichter, der der Sprachgewalt misstraute – sowie um Williams' flüchtiges, berühmtes, gerade mal sechzehn Worte umfassendes, kleines Gedicht «The Red Wheelbarrow» (Die rote Schubkarre):

so much depends upon	*so viel hängt ab von*
a red wheel barrow	*einer roten Schubkarre*
glazed with rain water	*glänzend von Regenwasser*
beside the white chickens	*bei den weissen Hühnern*[2)]

Wie Wearing bekannte sich auch Williams, der die meiste Zeit seines Lebens als Hausarzt in der Provinz von New Jersey praktizierte, zum Unmittelbaren und Lokalen, zum hier und jetzt greifbar Vorhandenen. Der besondere Reiz von Williams' Dichtung liegt in ihrem Beharren darauf, dass der Intellekt untrennbar mit der gesamten unmittelbaren, physischen, körperlichen Wahrnehmung verbunden ist. Er machte sich daran, eine Sprache zu entwickeln, die der Wirklichkeit entsprechen sollte, statt sich lediglich in Abstraktionen über sie zu ergehen.

Das gehemmte Sprachvermögen der Menschen, denen er tagtäglich bei seinen Hausbesuchen begeg-

GORDON BURN ist Schriftsteller und lebt in London. Seine zuletzt erschienenen Bücher sind *On the Way to Work* (mit Damien Hirst) und der Roman *The North of England Home Service.*

nete, ergriff und bewegte Williams immer wieder (*It's the anarchy of poverty / delights me...*[3]), und in seinem Werk sollte das Schlichte der Alltagssprache jede elitäre, kunstbewusste Ausdrucksweise und konventionelle poetische Formeln ersetzen: Wie schon Emerson meinte, kopieren Universitäten und Bücher ja lediglich die Sprache, die auf dem Feld und in der Werkstatt entsteht.[4] Und Williams selbst behauptete, sein Englisch von polnischen Müttern gelernt zu haben[5]: «Alles bietet gutes Material für Dichtung. Alles. Ich habe es immer wieder gesagt.»[6]

Dass Worte im typischen Sprechrhythmus New Jerseys zwar weniger aussagen, dies aber mit umso grösserer Bestimmtheit, war, wie der Literaturkritiker Hugh Kenner bemerkte, Williams' bahnbrechende technische Erkenntnis.[7] Was mich wiederum an etwas erinnerte, was Gillian Wearing über ihre Arbeit sagte, nämlich, dass sie der absolut wehrlosen Schlichtheit der individuellen Rede verpflichtet sei und ihr implizit ein Glaube an eine Art Heldentum der beeinträchtigten Menschen und Dinge innewohne: «Mich interessiert es mehr, wie andere Leute Dinge auf die Reihe bringen, wie sie etwas viel Interessanteres sagen können als ich.»[8]

Als ich anfing, dachte ich mir schon, dass das Material für diesen Beitrag über das seltsam sperrige und in wesentlichen Punkten schwer erkennbare Werk von Gillian Wearing aus «Vorgefundenem» bestehen würde, wie den mal komischen, mal vulgären, oft trivialen oder peinlich berührenden Gedanken und Worten von Fremden, die sie in ihre irritierende Photo- und Videokunst einbaut. Und eines Tages, als ich eigentlich zu Hause an diesem Text hätte arbeiten sollen, trat ich aus einem Londoner Restaurant in den peitschenden Regen hinaus. Schräg gegenüber befand sich ein Buchantiquariat, in dem ich Schutz suchte. Es roch muffig, die Türglocke klingelte, und auf dem Fussboden waren platt gedrückte Kartons ausgebreitet um das Wasser aufzusaugen. Der Antiquar sass im Überzieher mit hochgestelltem Kragen in einem kaputten niedrigen Sessel und spielte Bridge, Patience oder irgendein anderes Kartenspiel auf seiner grauen Computerkiste.

Fast sofort fiel mein Blick auf einen roten Buchrücken mit der weissen Aufschrift: «I Wanted to Write a Poem by William Carlos Williams». Es war die Erstausgabe eines Buches mit Gesprächen, das 1958 erschienen war. Auf der ersten Seite waren in der Mitte fünf Zeilen aus dem Gedicht abgedruckt, das dem Band den Titel gegeben hatte:

I wanted to write a poem
that you would understand.
For what good is it to me
if you can't understand it?
But you got to try hard—[9]

GILLIAN WEARING, DRUNK, 1999, stills from 23-min. DVD 3-screen projection / BESOFFEN, Szenen aus der 23-minütigen DVD-Dreifach-Projektion.

Der Band stand neben einem längst vergessenen Roman von Djuna Barnes. Und zwischen beiden eingeklemmt war, wie der magere Belag eines melancholisch modernistischen Sandwichs, ein Bändchen der *University-of-Minnesota*-Reihe über amerikanische Schriftsteller: Band 24 aus dem Jahr 1963 über William Carlos Williams. Es öffnete sich gleich auf Seite 24, wo «The Red Wheelbarrow» abgedruckt war. Auf Seite 25 stand ein Gedicht, dem ich nie zuvor begegnet war, das sich aber – was jedem und jeder auch nur flüchtig mit Wearings Arbeit Vertrauten sofort einleuchten wird – wie von selbst hier einschob:

Danse Russe

If when my wife is sleeping
and the baby and Kathleen
are sleeping
and the sun is a flame-white disc
in silken mists
above shining trees, –
if I in my north room
dance naked, grotesquely
before my mirror
waving my shirt round my head
and singing softly to myself:
"I am lonely, lonely.
I was born to be lonely,
I am best so!"
If I admire my arms, my face,
my shoulders, flanks, buttocks
against the yellow drawn shades, –

Who shall say I am not
the happy genius of my household? [10)]

«In den *Video Diary* - und *Video Nation* -TV-Spots», so Wearing, «sieht man, wie albern sich Leute in den eigenen vier Wänden aufführen – das ist so, seit die Camcorder auf dem Markt sind. Die Leute wollten schon immer sich selbst als Ausgeflippte dokumentieren; das ist ihr 'wahres' Gesicht. Sie tun das jedoch privat. Zweifellos gibt es unzählige Leute, die wie wild im eigenen Schlafzimmer herumgetanzt sind, aber erst wenn einer diese Phantasie irgendwohin verlegt, wo sie nicht hingehört, kann man beginnen, Fragen zu stellen.»[11)]

In der 25-minütigen Videoarbeit DANCING IN PECKHAM (Tanzen in Peckham, 1994) tanzt Wearing selbst zu einem Soundtrack (Nirvanas «Smells Like Teen Spirit» und Gloria Gaynors «I Will Survive»), der sich lautlos in ihrem eigenen Kopf abspielt. Die «fremde» Umgebung, in der sich das Spektakel entfaltet, ist eine gesichtslose kleine Einkaufspassage – Schauplatz einer neuen Form von Einsamkeit, die im «Raum des Nicht-Ortes» (Marc Augé) um sich greift.

Eine Person, die den Raum des Nicht-Ortes [Autobahnen, Flughafenwartehallen, Multiplex-Kinos, «Erlebnis-Shopping»-Adressen] betrete, sei ihrer gewohnten Determinanten enthoben, schreibt Augé. Sie unterliege demselben Code wie andere, empfange dieselben Botschaften, leiste denselben Bitten Folge. Der Raum des Nicht-Ortes erzeuge weder eine einzelne Identität noch Beziehungen; nur Einsamkeit und Ähnlichkeit.[12)] Sich an einem solchen Nicht-Ort ganz ungeniert dem persönlichen Ausdruck und der Selbstdarstellung hinzugeben gerät somit zu einer mutwilligen und (so wird nahe gelegt) strafbaren Übertretung.

In der heutigen Bilderwelt ist es zum Gemeinplatz geworden, dass Bilder immer mehr «Gefühlsinhalt» ansetzen, je häufiger sie reproduziert und wiederholt werden: Sie entwickeln eine Aura. Und dank einer Reihe Aufsehen erregender Mordfälle in Grossbritannien in den letzten Jahren verbindet sich mit dem typischen Vorstadt-Einkaufszentrum, das auch die Kulisse für Wearings Discotanz in Südlondon abgibt, mittlerweile ein Hauch des Unheimlichen – das Gespenst des Todes, das mitten durchs Leben geistert; Vorstellungen von dämonischen oder magischen Kräften. (Das heruntergekommene, veraltete Einkaufszentrum in Peckham hatte Wearing schon einmal als Kulisse gedient für SIGNS THAT SAY WHAT YOU WANT THEM TO SAY AND NOT SIGNS THAT SAY WHAT SOMEONE ELSE WANTS YOU TO SAY / Schilder, die das sagen, was man sagen will, und nicht Schilder, die sagen, was jemand anderer will, dass man sagt, 1992–93.)

In der, wie sich herausstellen sollte, letzten Stunde ihres Lebens wurde die populäre Fernsehmoderatorin Jill Dando von Überwachungskameras beim

Kauf einer Druckerpatrone in der King's Mall unweit des BBC-Studios aufgenommen. Und die grobkörnigen Aufnahmen des dreijährigen James Bulger, der Hand in Hand mit den beiden Schuljungen, die ihn später ermorden sollten, mitten durch das *Strand*-Shoppingcenter in Merseyside spaziert, haben sich im öffentlichen Bewusstsein Grossbritanniens so tief wie kaum ein anderes Bild der jüngeren Vergangenheit eingeprägt.

Mit jedem Einsatz der Kamera ist eine gewisse Aggression verbunden. Und zwangsläufig haben die Dando- und Bulger-Bilder die Qualität polizeilicher Ermittlungsphotos: Sie sind emotionslos und starr. Obwohl sie automatisch aufgenommen wurden, suggerieren sie die Gerissenheit und Geduld des Schnüfflers, des Voyeurs, des lauernden, raubtierhaften Paparazzos. Sie erinnern an die vorteilhafte Aussicht, die der Mörder genoss, als er unsichtbar im Gebüsch vor Jill Dandos Haus an der Gowan Avenue in Fulham lauerte.

Vielleicht waren es diese Konventionen, die Gillian Wearing auf die Probe stellte, als sie sich im Rahmen der Arbeit 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 Walworth Road sah, 1995) eine Verbandsmaske anlegte und sich auf dem Weg zu den örtlichen Geschäften von Überwachungskameras filmen liess. Die Bildsprache, die wir als regelmässige Fernsehkonsumenten alle verinnerlicht haben, ist unübersehbar: extreme Grobkörnigkeit, ätherische Streifen und Flecken. Der heimliche Charakter solcher Aufnahmen gilt inzwischen als Garant ihrer Authentizität. Das Unausgegorene solcher Bilder (oft verbunden mit tickenden digitalen Ziffern oben oder unten im Bild) ist inzwischen zur Chiffre einer Wirklichkeit geworden, die sich in Echtzeit abspielt – einer heimlich beobachteten Wirklichkeit der Augenblicke zwischendurch, in denen sich Verbrechen und Katastrophen ereignen. Ihre besondere Wirkung beruht zum grossen Teil darauf, dass sie nie dazu bestimmt waren, gesehen zu werden. Nur die verhängnisvollen Ereignisse, mit denen sie nachträglich in Zusammenhang gebracht wurden, haben dazu geführt, dass man sie ausgrub.

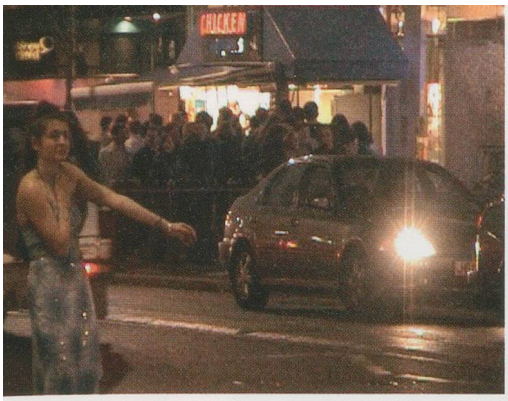
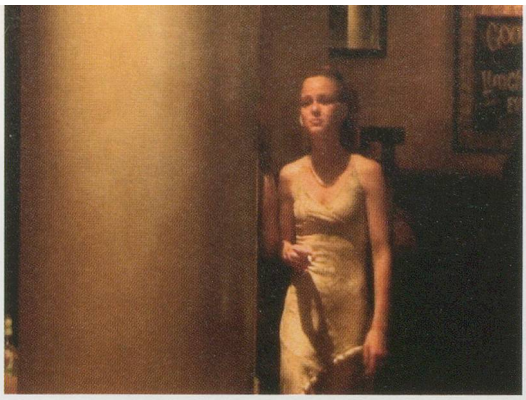
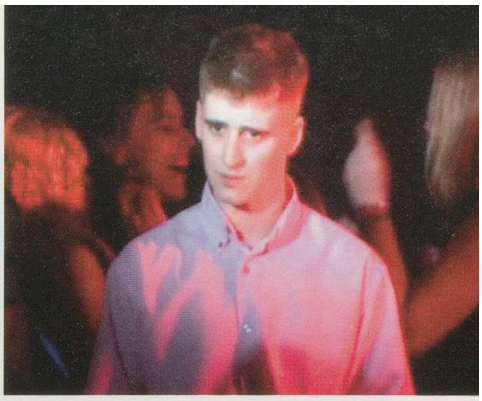
In diesem Fall besteht der Unterschied darin, dass Wearing selbst das Unheimliche verkörpert, wenn man die psychoanalytische Deutung des Begriffs akzeptiert, wonach das Unheimliche etwas ist, «was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist»[13] oder ein «Gefühl, dass etwas Neues, Fremdes und Feindliches in die alte, vertraute, gewohnte Welt einbricht».[14] Aber da ist noch ein weiterer Unterschied: Die Frau mit der Verbandsmaske erwidert den Blick, zwingt den Blick derer, die sie anstarren, nieder, sie blickt zurück.

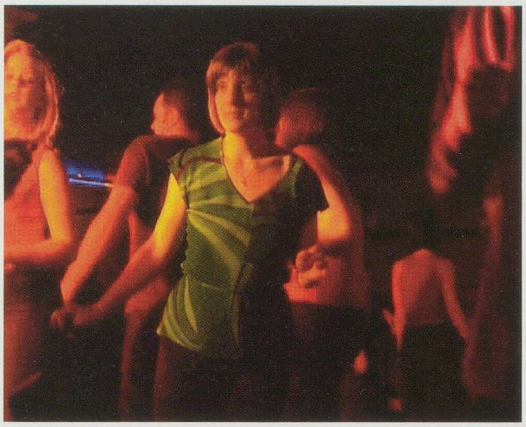
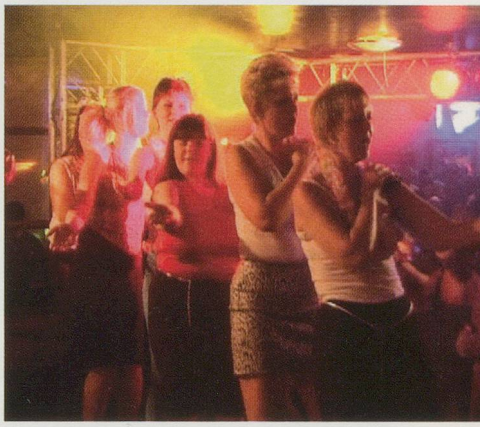
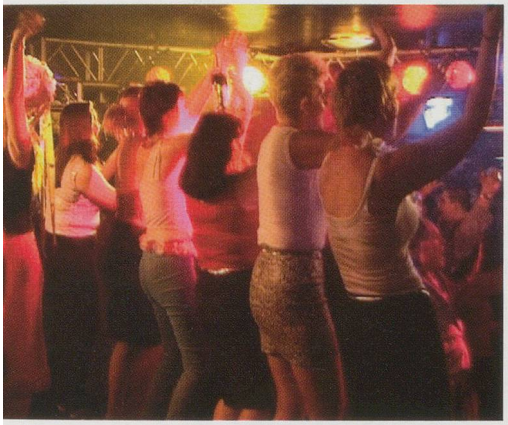
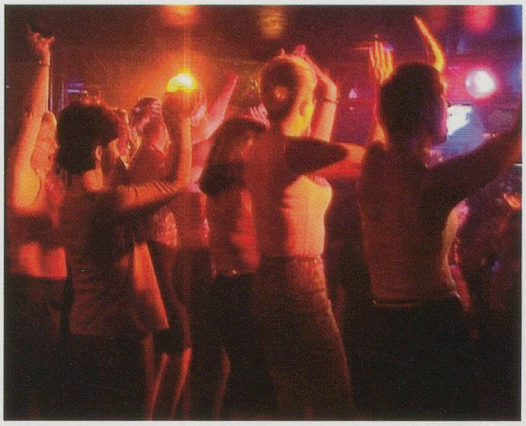
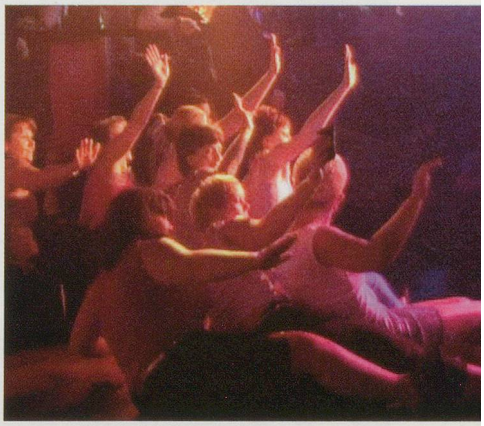
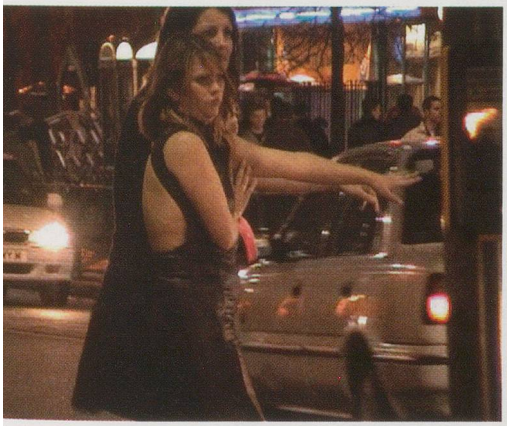
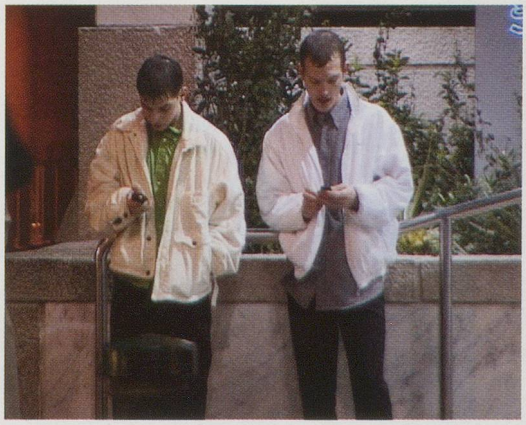
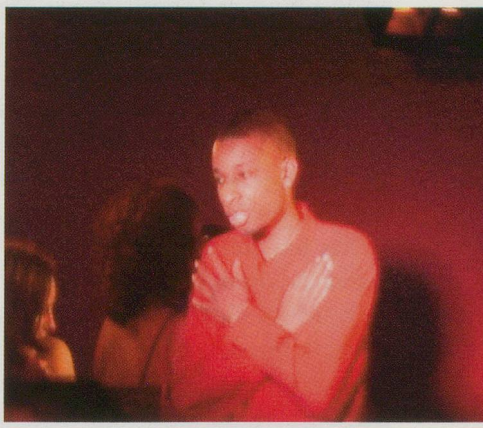
Was hat es mit Wearing und den Masken auf sich? Laut John Updike ist Berühmtheit eine Maske, die sich ins Gesicht frisst. Anders als manche ihrer Freunde und Zeitgenossen aus den Reihen der Young British Artists hat sich Gillian Wearing nicht bei jeder Gelegenheit und Party photographieren lassen und ist nicht zu einem sofort erkennbaren, allgegenwärtigen Gesicht geworden. In der Arbeit SELF PORTRAIT (Selbstporträt, 2000) trägt sie jedoch eine Maske, die wie eine photographische Fälschung, eine digital manipulierte Version ihrer Gesichtszüge wirkt. (Tatsächlich ist es eine exakte Maske ihres eigenen Gesichts.) Es fehlt die Struktur der Oberfläche, die komplexe Farbwirkung eines lebendigen Gesichts, der Fettschimmer lebender Haut. Die von dunklen Schatten umrandeten Augenhöhlen und die tiefen Nasenlöcher irritieren. Das Gesicht wirkt virtuell, unkörperlich, erinnert jedoch weniger an Lara Croft als an die steinernen Grabskulpturen in Philip Larkins Gedicht «An Arundel Tomb» (1956).

In dieser Hinsicht erinnert SELF PORTRAIT wie die neueren Selbstbildnisse, in denen Wearing in die Masken ihrer engeren Familienangehörigen schlüpft (ALBUM, 2003), an jene Computermontagen, die Nancy Burson mit Hilfe von «Faltenmasken» der Angehörigen von Kindern erstellte, die seit langem vermisst werden, um die Gesichter dieser Kinder digital «altern» zu lassen und so eine ungefähre Vorstellung davon zu erhalten, wie sie aussehen könnten, falls sie wider Erwarten noch am Leben wären.

In Arbeiten einer älteren Generation englischer Künstler – insbesondere in den gemalten Porträts von Francis Bacon und Lucien Freud – ist die körperliche Gestalt eindeutig durch das Leben in ihrem

GILLIAN WEARING, BROAD STREET, 2001, stills from multiple DVD projection of ca. 24 min. / Szenen aus der DVD-Mehrfach-Projektion von ca. 24 Min.


CHICKEN



Innern bestimmt; man hat das Gefühl, dass ein innerer Druck die Haut in ihre einzigartig komplexe Form presst. Bei Wearing dagegen weiss man, wie bei einer Reihe anderer bekannter Künstlerinnen und Künstler ihrer Generation, nie, ob hinter den kruden Verkleidungen und prothetischen Masken ein (wirkliches) Gesicht steckt oder nur gespenstische Leere gähnt.

Im Don DeLillos Roman *Mao II* (1991) findet sich folgende Stelle: «Er wusste, dass der Junge an der Tür stand, und er versuchte, sein Gesicht in Worten zu sehen, sich vorzustellen, wie er aussah, Haut und Augen und Miene, jedes Detail dieser Fläche, die man Gesicht nennt, falls wir sagen können, dass er ein Gesicht hat, falls wir glauben, dass unter der Kapuze tatsächlich etwas ist.»[15)]

Es gebe in der US-amerikanischen Literatur allenthalben Anzeichen für ein Ende dessen, was er die physiognomische Tradition nennen würde, meinte jüngst der Schriftsteller Charles Baxter. Bei Autoren wie Don DeLillo gewinne man den Eindruck, dass dem individuellen Gesicht schlicht keine Bedeutung mehr zukomme... Bei DeLillo würden wir eine Welt betreten, in der es nur noch wenige Gewissheiten gebe, insbesondere, was andere Menschen betreffe. Andere Menschen könnten durchaus eine eigene Wirklichkeit haben, diese würde sich aber kaum auf ihrem Gesicht abzeichnen oder sonstwie sichtbar sein... Wenn es aber gar keine echten Individuen mehr gebe, weshalb sollte man sich damit aufhalten, ihre Gesichter zu beschreiben? Man werde etwas anderes finden müssen, was zu beschreiben sich lohne.[16)]

Wir sind an einem Punkt angelangt, wo immer mehr Leute, nicht nur die Berühmten, davon profitieren, in eine passende äussere Form schlüpfen zu können. Die Verpackung ist, wie die für Wearings Arbeiten so charakteristische Maskierung, eine Form des Selbstschutzes. Denn in Zeiten, da die Persönlichkeit das Werk als Massstab der Berühmtheit abgelöst hat, kann es gefährlich werden, sich als man selbst da draussen zu bewegen.

Beichte alles auf Video. Mach dir keine Sorgen, du wirst maskiert sein. Interessiert? Melde dich bei Oprah, Jerry, Kilroy, Trisha. Komm schon. Du kannst echt sein oder nur zum Schein echt, so dass die Leute denken, sie sähen die Wirklichkeit, wo sie nur selbst Erfundenes sehen. Wir alle sind Geschöpfe der elektronischen Vorhölle. Melde dich bei Gillian.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Charles Tomlinson in seiner Einführung zu William Carlos Williams, *Selected Poems,* Penguin Books, London 1976, S. 16.
2) Zitiert nach der zweisprachigen Ausgabe, W. C. Williams, *Ausgewählte Gedichte,* hrsg. v. Joachim Sartorius, Rowohlt Taschenbuch, Reinbek bei Hamburg 2001 (ursprünglich bei Carl Hanser Verlag, München 1991).
3) Etwa «Die Anarchie der Armut ists, was mir gefällt...», Anfang des Gedichts «The Poor». (Übers.: Red.)
4) Ralph Waldo Emerson, in seiner Ansprache «The American Scholar» (Harvard 1837).
5) Tomlinson, op. cit., S. 16.
6) Aus «Mike Wallace asks William Carlos Williams Is Poetry a Dead Duck?», Interview in *The New York Post,* 18. Oktober 1957; von Williams 1958 ins 5. Buch des Gedichtes «Paterson» aufgenommen. Vgl. *Ausgewählte Gedichte,* op. cit., S. 622.
7) Hugh Kenner, zitiert in Tomlinson, op. cit., p. 16.
8) Interview mit Donna De Salvo in *Gillian Wearing,* Phaidon Press, London 1999, S. 11.
9) W. C. Williams, *I wanted to write a poem: the autobiography of the works of a poet,* aufgeschrieben und herausgegeben von Edith Heal, Beacon Press, Boston 1958. Etwa: *Ich wollte ein Gedicht schreiben / das du verstehen würdest. / Denn was nützt es mir / wenn du es nicht verstehst / Aber du musst es ernsthaft versuchen* – (Red.)
10) Copyright by New Directions Publishing Corp., Abdruck mit freundlicher Genehmigung.
Wenn, während meine Frau schläft / und das Baby und Kathleen / schlafen / und die Sonne als flammendweisse Scheibe / in seidigen Nebeln / über glänzenden Bäumen steht, – / wenn ich in meinem Nordzimmer / nackt tanze, grotesk / vor meinem Spiegel / mit dem Hemd um den Kopf wedle / und leise vor mich hin singe: / «Ich bin allein, allein, / ich bin zum Alleinsein geboren, / so ist mir am wohlsten!» / Wenn ich meine Arme, mein Gesicht bestaune, / meine Schultern, Flanken, Hinterbacken / vor den geschlossenen, gelben Jalousien, – // Wer wollte da sagen, ich sei nicht / der glückliche Schutzgeist meines Haushalts? (Red.)
11) Interview mit Ben Judd, 1995, in *Gillian Wearing,* Phaidon Press, London 1999, S. 119.
12) Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity,* Verso, London 1995, S. 94. (Deutsche Ausgabe: *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit,* S. Fischer, Frankfurt am Main 1994. Das Zitat wurde aus dem Engl. übersetzt.)
13) Sigmund Freud, «Das Unheimliche», zitiert in Anthony Vidler, *unHEIMlich; Über das Unbehagen in der modernen Architektur,* Edition Nautilus, Hamburg 2002, S. 34.
14) Anthony Vidler, ebenda, S. 44.
15) Don DeLillo, *Mao II,* Kiepenheuer & Witsch, Köln 1992, S. 261.
16) Charles Baxter, «Loss of Face», *The Believer,* Nr. 8, November 2003, S. 17.

GILLIAN WEARING, TRAUMA, 2000, production still from 30-min. video with sound / Aufnahme während der Produktion des 30-minütigen Videos mit Ton.

GILLIAN WEARING, SELF PORTRAIT AS MY MOTHER JEAN GREGORY (ALBUM), 2003, black-and-white print, framed, 58 5/8 x 51 3/16" / SELBSTPORTRÄT ALS MEINE MUTTER JEAN GREGORY, Schwarzweissabzug, gerahmt, 149 x 130 cm.

Gillian Wearing on her Album Series (2003)

GILLIAN WEARING & CAY SOPHIE RABINOWITZ

CAY SOPHIE RABINOWITZ: Tell me about ALBUM.

GILLIAN WEARING: When I was sorting through some old photographs I came across an image of my mother as a twenty-three-year-old. I've had the image for about twenty years. I noticed that my memory of the photo was very different from what I was looking at when I rediscovered the photograph in 2001. It was through this re-evaluation that I began to think about what I had projected onto the image of her and my consciousness of her age. It was strange that when I was younger I thought of her as older in the picture and when I returned to it, I realized that hers was the face of a young woman that I didn't recognize and hadn't seen before! It took my own aging to make me really appreciate and understand my mother as her younger self. I could see in the photograph my mother, myself, and someone I could never have known at that age.

It was a puzzle that motivated me to want to "be her" at that age and investigate the missing link concerning me, her, and that picture.

CSR: So you thought to construct a mask of her younger face and be her for your portrait of her?

GW: There was something she possessed in the picture that had to do with innocence. I guess it was this quality that I hoped to capture. It was a delicate procedure to try and convey the fragile, hopeful sense of innocence as well as the optimism of her life stretching before her. The mask that I had made of her face was in many ways the opposite of innocent, but my hope was that I could internalize her state of being at that age and, mainly with my eyes, posture and bearing, convince the viewer that I was her.

CSR: So you weren't only concerned with the photo as such, you were more concerned with the state of being?

GW: Definitely both. I needed the photo as an anchor or talisman, but I also wanted to explore something extra, something more than the photo. There was a level of empathy that I wanted to feel.

CAY SOPHIE RABINOWITZ is the Senior Editor of *Parkett* in New York.

CSR: Did that extend to some of the other images?

GW: My first concern was to work closely with the picture of my mum and it was truly the starting point that I felt the most connection to, having spent so much time thinking of this image. However, once I had begun working on it, and after two years of research as well as the extended production, I realized that I wanted to take the whole thing further and widen it to include the closest members of my family. The cohesion that held the work together for me was the age that everyone, including myself, was in the photographs I had selected.

CSR: So everyone was younger in the pictures you chose?

GW: Yeah, especially my mum, dad, and uncle. They were all at an age where they seemed hopeful and in some ways undefined by life's pressures. I mean with fewer responsibilities, a little more self-centered. They projected a more optimistic or idealized face to the world. At that time, particularly in studio portraits, this was expected and was more what would be conventionally portrayed. And having portraits of everyone at around the same age helped to equalize the relationship between all the family members and destroy the hierarchy.

CSR: So what about your brother and sister?

GW: My brother was taken from a snapshot that had been taken by my mother in 1991. I was fascinated by this picture and managed to keep hold of it for years, always wanting to make a work about it. It fulfils something I always wanted to investigate. This to me is a *vanitas* image.

It has something very classical as well as contemporary about it. It has all these incidental props which help create the narrative and portrait of the subject, in this case my brother. I worked with an excellent technical crew to construct a body suit of my brother and have a mask and wig made to enact this. It was the most physically demanding photo I created, as I had to wear the very heavy body suit for hours as well as adopt a very particular posture and gesture. All this, including the tattoo being painted on the arm of the body cast, was undertaken just to remake what was in effect a casual snapshot! Nothing could have been further from the truth—I was hot, in pain, and contorted for hours, as well as having to direct the whole shoot.

The picture of my sister was based on an amateur photographer's sitting. All through my teens I wanted to be my sister. So here was the opportunity to be her as I had idealized her, and the photographer had.

CSR: You are not only looking at your family; you're also looking at the nature of photography and its genres?

GW: Yes, that had always been a parallel interest for me whilst working on this. You can see how much photography has changed both technically and in relation to the form that had become acceptable as a mode of practice when each of the original pictures was taken.

CSR: Can you say more about that?

GW: In my parents' lifetime fewer cameras were available. In order to document oneself it was necessary to employ a studio photographer, and an air of formality as well as a standard convention of posing and presentation was expected. By the seventies the whole photographic process had become more accessible, making a snapshot aesthetic more accepted. So by the time my mother took the picture of my brother she could do so without censoring, or judging it too casual or familiar. Yet at his age she would have only considered being photographed within the conventions of the photograph in which I present her.

CSR: So the series of works assesses the state of photography as well as the emotional state of your family?

GW: Diane Arbus was taught by Lizette Model that the more specific you could be about yourself and the subjects you choose to photograph, the more universal you are. So for me this is an album of my family, but I think it also represents a family album that can be recognized by everyone. It's this aspect that also interests me. It's all the archetypes coming together, and in this case it's the element of each image being a "self-portrait" that gives it deeper meaning.

GILLIAN WEARING, SELF PORTRAIT AS MY SISTER JANE WEARING (ALBUM), 2003, digital c-type print, framed, 55 1/2 x 45 5/8"/ SELBSTPORTRÄT ALS MEINE SCHWESTER JANE WEARING, digitaler C-Print, gerahmt, 141 x 116 cm.

Gillian Wearing über die Album Serie (2003)

GILLIAN WEARING & CAY SOPHIE RABINOWITZ

CAY SOPHIE RABINOWITZ: Erzähl mir etwas über ALBUM.

GILLIAN WEARING: Beim Durchsehen alter Photographien stiess ich auf ein Bild meiner Mutter als Dreiundzwanzigjährige. Ich besass das Bild schon seit rund zwanzig Jahren. Mir fiel auf, dass meine Erinnerung an dieses Photo sich stark von dem unterschied, was ich vor mir sah, als ich es 2001 wieder fand. Dank diesem neuen Blick auf das Bild begann ich darüber nachzudenken, was ich darauf projiziert hatte und wie ich ihr Alter wahrnahm. Es war merkwürdig, dass ich sie, als ich selbst jünger gewesen war, auf diesem Bild für älter gehalten hatte. Als ich es jetzt wiedersah, wurde mir bewusst, dass ihr Gesicht das einer jungen Frau war, die ich nicht kannte und nie zuvor gesehen hatte! Ich musste selbst erst älter werden, um das jüngere Ich meiner Mutter wirklich wahrzunehmen. Ich konnte auf dem Photo meine Mutter sehen, aber auch mich selbst und jemanden, den ich in diesem Alter gar nicht hätte kennen können.

Es war ein Rätsel, das mich dazu brachte, «sie sein» zu wollen, in eben diesem Alter, um der fehlenden Verbindung zwischen mir, ihr und diesem Bild nachzuspüren.

CSR: So bist du darauf gekommen, eine Maske ihres jungen Gesichts herzustellen, um für dein Porträt von ihr in ihre Haut schlüpfen zu können?

GW: Sie hat etwas auf diesem Bild, das mit Unschuld zu tun hat. Ich denke, es war diese Qualität, die ich einzufangen hoffte. Es war eine heikle Aufgabe, diesen fragilen, hoffnungsvoll unschuldigen Eindruck wiederzugeben, aber gleichzeitig auch den Optimismus im Hinblick auf das noch vor ihr liegende Leben. Die Maske, die ich von ihrem Gesicht angefertigt hatte, war in vielerlei Hinsicht alles andere als unschuldig, aber ich hoffte, dass ich ihren Seinszustand in jenem Alter verinnerlichen könnte und den Betrachter – hauptsächlich mit den Augen, der Haltung und meinem Verhalten – davon würde überzeugen können, dass ich tatsächlich sie war.

CSR: Also ging es dir nicht nur um das Photo als solches, sondern mehr um den damit verbundenen Seelenzustand.

GW: Es ging ganz klar um beides. Ich war auf das Photo angewiesen wie auf einen Anker oder Talisman, aber ich wollte auch noch etwas anderes untersuchen, etwas über das Photo Hinausgehendes. Da war eine gewisse Empathie, die ich spüren wollte.

CAY SOPHIE RABINOWITZ ist *Parkett*-Redaktorin in New York.

GILLIAN WEARING, SELF PORTRAIT AS MY FATHER BRIAN WEARING (ALBUM), 2003, black-and-white print, framed, 64 9/16 x 51 3/8" / SELBSTPORTRÄT ALS MEIN VATER BRIAN WEARING, gerahmt, 164 x 130,5 cm.

CSR: Gilt das auch für einige der anderen Bilder?
GW: Es ging mir in erster Linie darum, intensiv mit dem Bild meiner Mutter zu arbeiten, und es war tatsächlich der Ausgangspunkt, mit dem ich mich am engsten verbunden fühlte, nachdem ich so lange über dieses Bild nachgedacht hatte. Als ich jedoch mit der Arbeit daran begonnen hatte und zwei Jahre lang recherchiert sowie die langwierige Produktion in Angriff genommen hatte, wurde mir klar, dass ich die ganze Sache weiterziehen und auf die nächsten Familienmitglieder ausdehnen wollte. Der Kitt, der die Arbeit zusammenhielt, war für mich das Alter jedes Einzelnen auf den gewählten Photos, das gilt auch für mich selbst.
CSR: Dann waren also alle jünger auf den Bildern, die du wähltest?
GW: Ja, besonders meine Mama, mein Papa und mein Onkel. Sie alle waren in einem Alter, in dem sie voller Hoffnung schienen und irgendwie noch nicht von den Zwängen des Lebens bestimmt wurden. Ich meine, sie hatten weniger Verantwortung zu tragen und waren ein bisschen egozentrischer. Sie sahen optimistischer oder idealistischer in die Welt. Damals wur-

GILLIAN WEARING, SELF PORTRAIT AS MY BROTHER RICHARD WEARING (ALBUM), 2003, digital c-type print, framed, 75 3/16 x 51 3/8"/
SELBSTPORTRÄT ALS MEIN BRUDER RICHARD WEARING, digitaler C-Print, gerahmt, 191 x 130,5 cm. (PHOTOS: MAUREEN PALEY INTERIM ART, LONDON)

de dies – besonders in professionellen Porträtaufnahmen – auch erwartet und gehörte zum konventionellen Porträt. Die Tatsache, dass alle auf ihrem Porträt ungefähr gleich alt waren, erleichterte es, die Beziehungen zwischen den Familienmitgliedern auszugleichen und die Hierarchie zu verwischen.

CSR: Wie war das mit deinem Bruder und deiner Schwester?

GW: Bei meinem Bruder nahm ich einen Schnappschuss, den meine Mutter 1991 gemacht hatte. Das Bild faszinierte mich und ich bewahrte es Jahre lang auf; ich wollte schon immer eine Arbeit über dieses Bild machen. Es löst etwas ein, was ich schon lange untersuchen wollte. Für mich ist es ein *Vanitas*-Bild. Es hat zugleich etwas zutiefst Klassisches und Zeitgenössisches. Da sind all diese zufälligen Requisiten, die dazu dienen, den narrativen Kontext und das Porträt, in diesem Fall meines Bruders, zu erzeugen. Ich arbeitete mit einem ausgezeichneten technischen Team zusammen, um die Körpermaske meines Bruders sowie die Gesichtsmaske samt Perücke herzustellen. Es war das körperlich anstrengendste Photo, das ich je gemacht habe. Und all das, einschliesslich der Tätowierung, die auf den Arm des Körperabgusses gemalt werden musste, um einen letztlich beiläufigen Schnappschuss zu rekonstruieren! Nichts hätte weiter von der Wahrheit entfernt sein können – ich schwitzte, hatte Schmerzen, musste Stunden lang in einer verrenkten Stellung aushalten und überdies noch die Aufnahme überwachen.

Was meine Schwester betrifft, stützte ich mich auf das Porträt eines Amateurphotographen. Als Teenager wäre ich immer gern meine Schwester gewesen. Hier kam also endlich die Gelegenheit in ihre Haut zu schlüpfen, so wie ich sie idealisiert hatte und wie der Photograph es getan hatte.

CSR: Du hast also nicht nur deine Familie im Blick, sondern auch die Photographie als solche und ihre Genres?

GW: Ja, das Interesse daran verlief immer parallel zu meiner Arbeit an dieser Serie. In der Zeitspanne, die vergangen ist und die punktuell in diesen Bildern sichtbar wird, erkennt man sowohl die Veränderung der Phototechnik wie jene der jeweils akzeptierten Form und Praxis zum Zeitpunkt jeder einzelnen Aufnahme.

CSR: Kannst du das näher erläutern?

GW: Zu Lebzeiten meiner Eltern gab es weniger Photoapparate. Wenn man sein Bild dokumentarisch festhalten wollte, musste man einen Berufsphotographen beauftragen; das war mit einer gewissen Formalität und einer konventionellen Pose und Präsentation verbunden. In den 70er Jahren wurde die Photographie leichter zugänglich und damit wurde auch die Ästhetik des Schnappschusses akzeptabel. Als meine Mutter also dieses Bild meines Bruders machte, konnte sie dies tun, ohne es zu zensurieren oder es für zu unbedeutend oder zu intim zu halten. Aber für sie selbst wäre in seinem Alter keine andere Form von Photographie denkbar gewesen als die konventionelle, in der ich sie darstelle.

CSR: Also ist in diesen Werken nicht nur die emotionale Befindlichkeit deiner nächsten Verwandten registriert, sondern auch der jeweilige Stand der Photographie?

GW: Diane Arbus hat von Lizette Model gelernt, dass man umso universaler ist, je spezifischer man auf sich selbst und seine eigenen Sujets eingeht. Deshalb ist dies für mich ein Familienalbum meiner eigenen Familie, aber ich glaube, dass jede und jeder darin sein Familienalbum wiedererkennen kann. Diesen Aspekt finde ich auch interessant. In einem solchen Album kommen alle Archetypen zusammen, und in diesem speziellen Fall ist es die Tatsache, dass jedes Bild ein «Selbstporträt» ist, die dem Ganzen tiefere Bedeutung verleiht.

(Übersetzung: Wilma Parker)

Edition for Parkett GILLIAN WEARING

Sleeping Mask, 2004

Wax (reinforced by polymer resin), paint,

8 1/4 x 5 5/16".

Produced by Making Objects Ltd., London.

Edition of 60, signed and numbered.

Schlafende Maske, 2004

Wachs (verstärkt mit Polymerharz), Farbe,

21 x 13,5 cm.

Produktion: Making Objects Ltd., London.

Auflage: 60, signiert und nummeriert.

(PHOTO: MANCIA/BODMER, FBM STUDIO, ZÜRICH)