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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2005)

Heft: 73: Collaborations Ellen Gallagher, Anri Sala, Paul McCarthy

Rubrik: [Collaborations] Ellen Gallagher, Anri Sala, Paul McCarthy

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: 30.11.2025

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

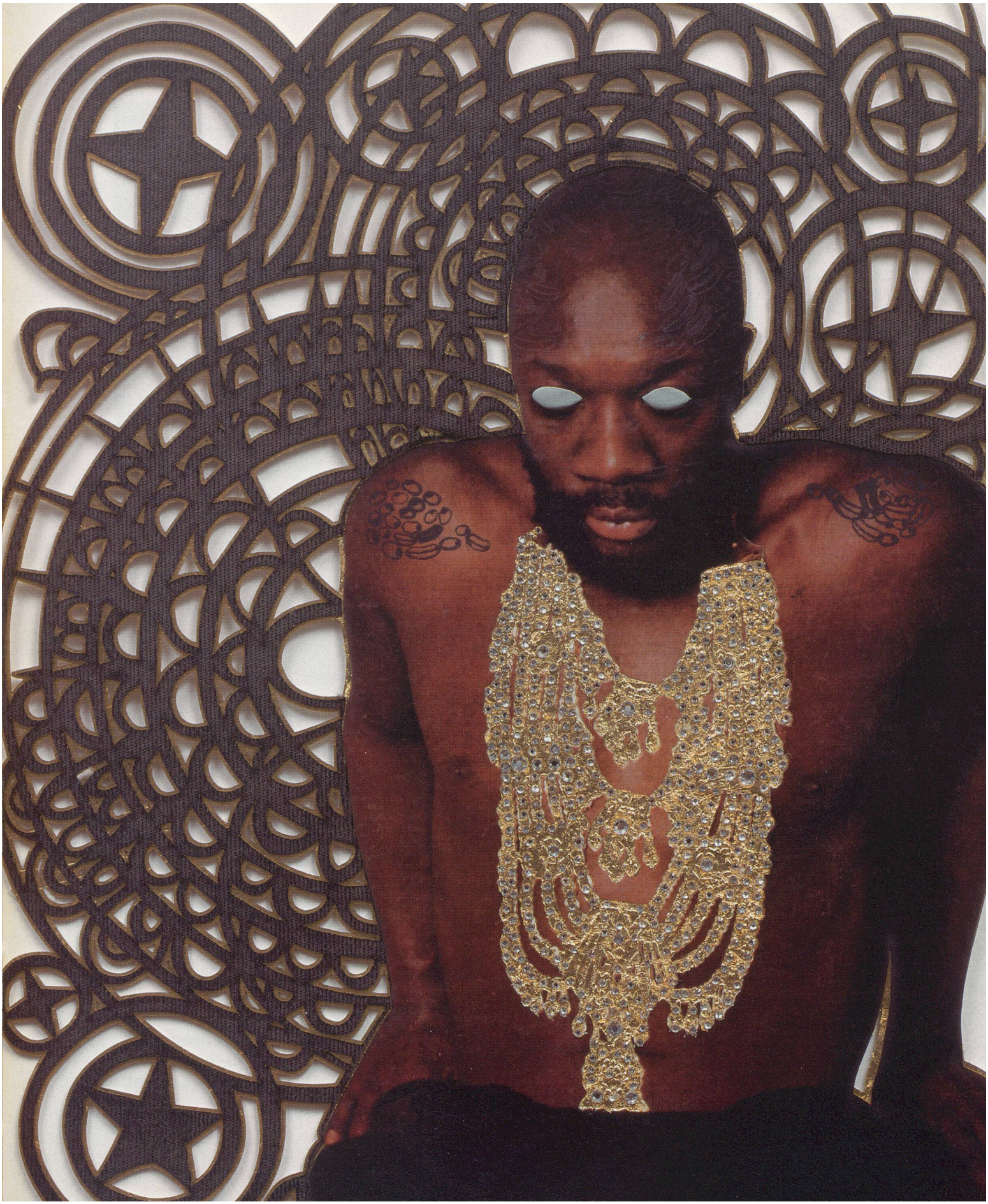
Ellen Gallagher, born 1965 in Providence, Rhode Island, USA, lives and works in New York City / geboren 1965 in Providence, Rhode Island, USA, lebt und arbeitet in New York.

Paul McCarthy, born 1945 in Salt Lake City, Utah, USA, lives and works in Los Angeles, California / geboren 1945 in Salt Lake City, Utah, USA, lebt und arbeitet in Los Angeles, Kalifornien.

Anri Sala, born 1974 in Tirana, Albania, lives and works in Berlin, Germany / geboren 1974 in Tirana, Albanien, lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland.

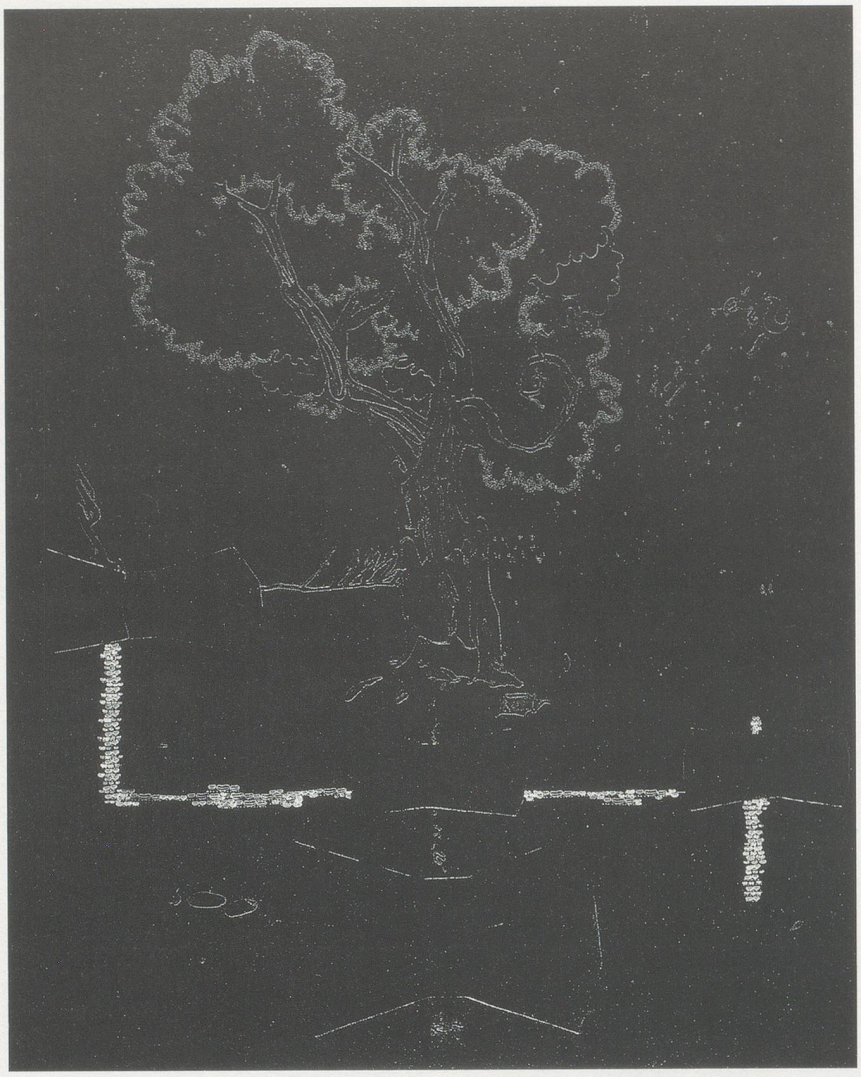
Ellen Gallagher

ELLEN GALLAGHER, ISAAC, 2004/2005, 4-color lithograph, drypoint, laser cutting, crystals, gold leaf, and velvet, 13 x 10" (slightly cropped) /
4-Farben-Lithographie, Kaltnadel, Laserschnitt, Glasperlen, Blattgold und Samt, 33 x 25,4 cm (leicht beschnitten). (PHOTO: D. JAMES DEE / TWO PALMS PRESS, NEW YORK)



Ellen Gallagher

OBLIQUE BRILLIANCE



MICHELLE CLIFF

I. On a Plane on the Way to Houston/I Identify Myself

On a plane on the way to Houston, I overhear a conversation between two men. Actually, it's more of a monologue. The speaker is American, holding forth to a European about Texas History: Sam Houston, Santa Ana, the Battle of San Jacinto.

Houston's troops—he says—killed "six hundred goddamn Mexicans." The Texans were able to accomplish this because the Mexicans were taking a siesta (caught napping) and Santa Ana was "fucking this little mulatto gal from one of the plantations."

The "little mulatto gal became known as the yellow rose of Texas."

This little mulatto gal adds that bit of lore to her store of a million items. In the words of Bessie Head (another little mulatto gal): I am "the collector of such treasures."

(Michelle Cliff, "In My Heart Is a Darkness")[1)]

MICHELLE CLIFF's novel *Free Enterprise* was reissued by City Lights Books, San Francisco, in 2004. Her most recent works are translations of poetry by Pier Paolo Pasolini and Federico García Lorca.

ELLEN GALLAGHER, DANCE YOU MONSTER, 2000, diptych, rubber, paper, and enamel on linen, 120 x 96" each / TANZE, DU MONSTER, Diptychon, Gummi, Papier und Lack auf Leinwand, je 305 x 244 cm.
(PHOTO: PRUDENCE CUMMING ASSOCIATES, LONDON)

Ellen Gallagher is another collector of treasures.

II. 20,000 Leagues Under the Sea: Ellen Gallagher's BLUBBER (2000)

The ocean closed its books, darkness revealing nothing... Underneath, underneath right now the painting came to life. The stunning fish, the brown limbs, the chain.

In the darkness, in the silence at the bottom, bones comminuted into sand, midden becoming hourglass. Here and there a golden guinea shone, the coin minted fresh for the Trade, surface impressed by an African elephant. Bone into sand, into coral, alive, glancing against gold, growing into it, into the African elephant.

The sunlight on the surface of the water bathed her face. She felt everyone behind her. In the here and now.

(Michelle Cliff, *Free Enterprise*)

The history of African-American people begins in the Atlantic Slave Trade, the Middle Passage. The painting referred to above is J.M.W. Turner's SLAVERS THROWING OVERBOARD THE DEAD AND DYING, TYPHON COMING ON (1840), the artist's depiction of

the real-life case of the slaveship Zong, whose captain, as a storm bore down on the slaver, threw overboard the dead and dying slaves, in order to collect insurance on his cargo. The white turmoil in the background is an evocation of white supremacy, which destroys those in its path. This white turmoil can be linked to Melville and his great white whale: the idea whiteness, destructive force again. And what of Melville's narrator: Ishmael. Is the narrator, and survivor, of the pursuit African-American?

In the Bible, Ishmael is the son of Hagar—an African woman, Sarah's maid—and Abraham. Ishmael is cast into the wilderness with his mother. African-Americans came to be known as "Aunt Hagar's Children." (See the marble statue by the African/Native-American sculptor, Wildfire/Edmonia Lewis: HAGAR, 1875; also W.C. Handy's "Aunt Hagar's Children Blues," 1922.)

Both the whaling industry and the slave trade center around capture, removal, apprehension. There is a connect between Turner's painting and Gallagher's work: the floor of the Atlantic Ocean—Boneyard or Black Atlantis? The overpopulated, unvoiced, unheard undersea evoked by Ellen Gallagher's PURGATORIUM (2000). Endless repetitions of mouths. Side by side. From these mouths: sound or no sound. Nearly four centuries of slave trade. Between thirty and sixty million lost on the way, by suicide or murder or a slow death along the Middle Passage. The living chained to the dead in the belly of the beast. Not Jonah's whale but slaver.

It gave me heart when I found that mirages could be photographed, that they resulted from the bending of light and were imaginary only insofar as every real thing was imaginary.

The Fata Morgana was one of these. The work of the witch Morgan le Fay.

I wanted to find the island on the map that was not there.

So I followed her under the water.

... We were greeted by the mermaids of the unfathomable deep, those responsible for language.

When I came to I was washed ashore.

Apocalypso.

(Michelle Cliff, *Into the Interior*)

Or do the drowned slide into another dimension, transmuting themselves, suffering "a sea-change, into something rich and strange," as Ariel sings in *The Tempest.*[2)] In Aimé Césaire's version of *The Tempest*, Ariel, like Caliban, is a slave.

In Ellen Gallagher's BLUBBER I may glimpse the other dimension I suggest at the end of *Into the Interior:*

A myriad of mermaids, a floating world beneath, beyond the Middle Passage, beneath the ocean an island where beings learn the gift of taking oxygen from water.

Apocalypso.

In the torture and chaos which was the Middle Passage, the barracoons, the holding pens, the seasoning stations of the Caribbean, the auction block, bondage itself, diverse African groups collided, African culture did not perish, language and imagery and music were reconfigured, recombined, African-American culture began.

BLING BLING (2001)—the title of another of Ellen Gallagher's pieces; the term coined by the New Orleans rap family Cash Money Millionaires, in the song "Bling Bling"—meaning diamonds, glittery jewelry, showy style. *Bling bling.*

Light scattered against pitch blackness. Am I underwater; is the pitch ocean, the spots of light clouds of krill, plankton floating along ocean currents, to be devoured by whales, who will be captured by whalers.

Or am I looking up into the night sky from the deck of a slaver, the crow's nest of a whaler.

I go underneath again, to the pitch-black depths of a South African diamond mine, where the rock face trembles as African miners labor, harvesting *bling bling.*

III. DANCE YOU MONSTER (2000)

As I gaze at Gallagher's piece, my mind flashes back to a trading card. On the backside the legend:

MILLIE CHRISTINE!
8th WONDER OF THE WORLD
THE FAMOUS TWO-HEADED LADY

On the front of the card, in full color, the "RENOWNED TWO-HEADED LADY," two African-American women, joined back to back, in evening dress. The

ELLEN GALLAGHER, MILLIE-CHRISTINE (DELUXE), 2004/2005, photogravure, collage, watercolor, laser cutting, and oil, 13 x 10"/ Photogravüre, Collage, Aquarell, Laserschnitt und Öl, 33 x 25,4 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE / TWO PALMS PRESS, NEW YORK)

ELLEN GALLAGHER, OH! SUSANNA, 1993, oil, pencil, and paper on canvas, 60 x 36", detail /
Öl, Farbstift und Papier auf Leinwand, 152,4 x 91,4cm, Ausschnitt.
(ALL PHOTOS, IF NOT INDICATED OTHERWISE: GAGOSIAN GALLERY, NEW YORK)

card resides in the collection of the Mütter Museum at the College of Physicians of Philadelphia, an institution dedicated to the preservation of "medical monstrosities." (You can read all about it on the roadsideamerica.com website.)

Millie Christine McCoy were billed also as the Two-Headed Nightingale: born into slavery in 1851, the sisters were connected at the lower spine and had two heads, four arms, four legs. In the course of their lives they were sold, traded and stolen, displayed at fairs and freak-shows. Doctors were called upon to conduct public physical examinations to prove Millie Christine were authentic.

The sisters taught themselves to dance sideways, on four legs. They performed in public, with their two-voiced song and four-legged dance act. Once stolen, they performed in private: available to small, private groups. One can only imagine the make up of

these small, private groups. They danced for Queen Victoria, who gave them diamond earrings. *Bling bling.*

IV. eXelento (2004)

Tu pelo es tu personalidad: Someone sends me a postcard from Bucles, a hairdresser in Madrid. These words are printed across the face of Marilyn Monroe. Only her blond hair and dark eyebrows are visible. Her eyes and nose and mouth are concealed by this dictum.

The iterative process of fractal formation, working with sound: from St. Louis Blues to *Birth of the Cool.* The recombination of notes, the call and response of instruments, the unexpected where the expected, the ordinary once was.

The iterative process of fractal formation working with image: Take something ordinary and work with it, add to it, distort it, so that something extraordinary is created. Repeat and repeat and repeat this process.

The frames in Ellen Gallagher's eXelento pile one defaced, recombined image upon another. They exist as fractals. In many of the images the artist begins with advertisements from African-American publications like *Jet* and *Ebony.* Ads for hair straighteners, wigs, wiglets, pomades, beauty parlors, etcetera—familiar newsprint of a certain time and place. These are overlaid with yellow plasticine, perhaps referencing the title product—eXelento—"LOOK FOR THE YELLOW CAN AT ALL FINE COSMETIC COUNTERS." Yellow can, blondness as apotheosis, the blues(t) eye.

Note X in eXelento: X is for Malcolm, who in his autobiography describes the process of conking. "I took the little list of ingredients [Shorty] had printed out for me and went to a grocery store, where I got a can of Red Devil lye, two eggs, and two medium-sized white potatoes. Then at a drugstore near the poolroom, I asked for a large jar of vaseline, a large bar of soap, a large-toothed comb and a fine-toothed comb, one of those rubber hoses with a metal spray-head, a rubber apron, and a pair of gloves."[3]

Malcolm begins to mix the homemade congolene, which turns pale yellowish, the Mason jar in which it is held is alive with heat.

"...then my head caught fire."[4] (But not the fire with which it would later burn.) In *The Autobiography,* Malcolm returns again and again to the process of black self-mutilation for an absurd goal.

To my own shame, when I say all of this I'm talking first of all about myself—because you can't show me any Negro who ever conked more faithfully than I did. I'm speaking from personal experience when I say of any black man who conks today, or any white-wigged black woman, that if they gave the brains in their heads just half as much attention as they do their hair, they would be a thousand times better off. [5]

In and around the ads for eXelento, etcetera, what of the news of the day:

The salesman had tied the stacks of Jets *tightly, and Rosalind had to work the knife under the string, taking care not to damage the cover of the magazine on top. The string gave way and the stack slid apart. The faces of Jackie Wilson, Sugar Ray Robinson, and Dorothy Dandridge glanced up at her. A banner across one cover read EMMETT TILL, THE STORY INSIDE. She arranged herself on a wicker chaise on the verandah and began her return to the world she'd left behind.*

She took the photographs—they were photographs—released by his mother—he was an only child—his mother was a widow—he stuttered—badly—these were some details—she took the photographs into her—into herself—and she would never let them go (...)

The mother had insisted on the pictures, so said Jet. *This is my son. Swollen by the beating—by the waters of the River Pearl—misshapen—unrecognizable-monstrous.*

(Michelle Cliff, "Transactions")

1) Here and further down Cliff quotes from her own works: "In My Heart Is a Darkness" in *Some of My Best Friends,* ed. by Emily Bernard (New York: Harper & Collins, 2004), p.117; *Free Enterprise* (San Francisco: City Lights Books, 2004), p.210; *Into the Interior,* unpubl. manuscript, 2002, p.136; "Transactions" in Cliff, *The Store of a Million Items* (Boston: Houghton Mifflin, 1998), p.17.

2) William Shakespeare, *The Tempest,* act I, scene ii.

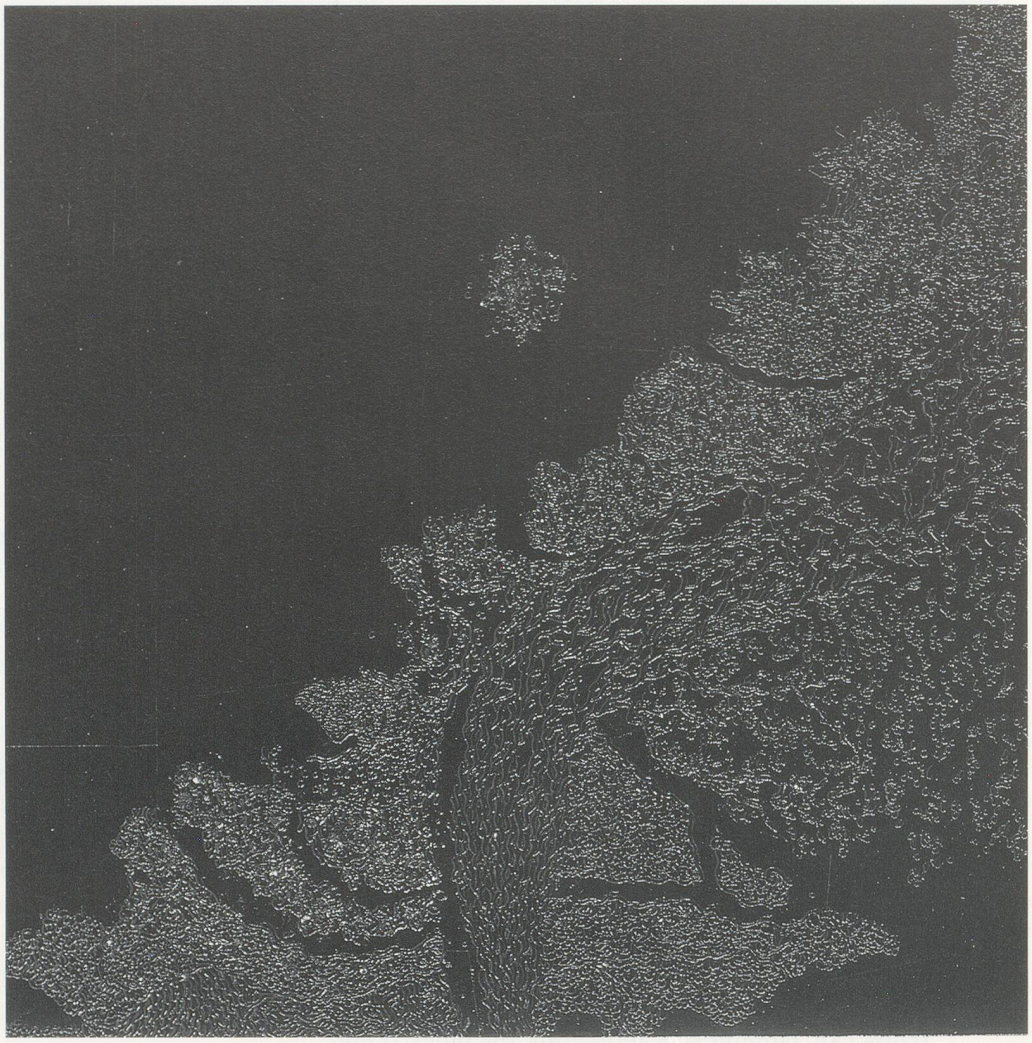
3) Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X* (New York, Grove Press, 1964), p.52.

4) Ibid., p.53.

5) Ibid., p.55.

Ellen Gallagher

VERBORGENER GLANZ



MICHELLE CLIFF

I. Unterwegs nach Houston / Ich weise mich aus

In einem Flugzeug unterwegs nach Houston höre ich zufällig ein Gespräch zwischen zwei Männern mit. Eigentlich ist es eher ein Monolog. Der Sprecher ist Amerikaner und hält einem Europäer einen Vortrag über die Geschichte von Texas: Sam Houston, Santa Ana, die Schlacht von San Jacinto.

Houstons Truppen – sagt er – haben «sechshundert gottverdammte Mexikaner» getötet. Die Texaner waren dazu in der Lage, weil die Mexikaner Siesta hielten (also im Schlaf überrascht wurden) und Santa Ana, «gerade dabei war, diese kleine Mulattin von einer der Plantagen zu ficken».

Die «kleine Mulattin wurde später als Gelbe Rose von Texas bekannt».

Die kleine Mulattin steckt dieses Stück Legende in ihren millionenschweren Vorrat an solchen Stücken. Mit den Worten von Bessie Head (einer anderen kleinen Mulattin): Ich bin «die Sammlerin solcher Schätze».

(Michelle Cliff, «In My Heart Is a Darkness»)[1)]

Ellen Gallagher ist auch so eine Schatzsammlerin.

MICHELLE CLIFF ist Schriftstellerin und lebt in den USA. Auch in deutscher Übersetzung erhältlich ist *Kein Telefon zum Himmel* (Unionsverlag, Zürich 2000).

ELLEN GALLAGHER, BLING BLING, 2001, enamel, rubber, and paper on linen, over-all measurements 96 x 120", detail / Lack, Gummi und Papier auf Leinwand, 244 x 305 cm, Ausschnitt. (PHOTO: TOM POWEL)

II. 20 000 Meilen unter den Meeren: Ellen Gallaghers BLUBBER (2000)

Der Ozean schloss seine Bücher, die Dunkelheit enthüllte nichts… Darunter, darunter wurde genau jetzt das Gemälde lebendig. Die verblüffenden Fische, die braunen Glieder, die Kette.

In der Dunkelheit, in der Stille am Grund, zersplitterte Gebein zu Sand, das Weggeworfene wurde zur Sanduhr. Hie und da leuchtete eine goldene Guinee, eine für den Handel frisch geprägte Münze mit einem afrikanischen Elefanten darauf. Gebein wird zu Sand, zu Korallen, lebendig, gegen Gold stossend, in es hineinwachsend, in den afrikanischen Elefanten hinein.

Das Sonnenlicht auf der Wasseroberfläche überflutete ihr Gesicht.

Sie spürte sie alle hinter sich. Im Hier und Jetzt.

(Michelle Cliff, *Free Enterprise*)

Die Geschichte der Schwarzen in Amerika beginnt mit dem transatlantischen Sklavenhandel, der sogenannten Mittelpassage. Das oben erwähnte Gemälde ist J.M.W. Turners SLAVERS THROWING OVERBOARD THE DEAD AND DYING, TYPHON COMING ON (Sklavenhändler, Tote und Sterbende über Bord werfend, anbrechender Taifun, 1840), in welchem der Künstler ein tatsächliches Ereignis an Bord des Sklavenschiffs Zong schildert, dessen Kapitän bei nahendem Sturm die toten und sterbenden Sklaven ins Meer warf, um später die Versicherungsprämie für die verlorene Ladung kassieren zu können. Der weisse Aufruhr im Hintergrund deutet auf die weisse Vorherrschaft, die jene zerstört, die ihr im Weg stehen. Man kann diesen weissen Tumult auch mit Melville und seinem grossen weissen Wal in Verbindung bringen: die Idee des Weissen, einmal mehr als zerstörerische Kraft. Und Melvilles Erzähler, Ismael? Ist der Erzähler und Überlebende der Hetzjagd am Ende ein Schwarzer?

In der Bibel ist Ismael der Sohn von Hagar, Sarahs afrikanischer Magd, und Abraham. Ismael wird mit seiner Mutter in die Wüste verbannt. Die schwarzen Amerikaner wurden auch «Tante Hagars Kinder» genannt. (Beispiele dafür sind die Marmorstatue des afrikanisch-indianischen Bildhauers Wildfire / Edmonia Lewis, HAGAR (1875), oder W.C. Handys «Aunt Hagar's Children Blues» (1922).)

Sowohl in der Walfangindustrie wie beim Sklavenhandel geht es ums Einfangen, Wegschleppen, Festnehmen. Es gibt eine Verbindung zwischen Turners Gemälde und Gallaghers Arbeit: Der Boden des Atlantiks – Grabstätte oder schwarzes Atlantis. Die überbevölkerte, stimmlose, ungehörte Welt unter dem Meeresspiegel, die Ellen Gallaghers PURGATORIUM (2000) heraufbeschwört: endlose Repetition von Mündern. Seite an Seite. Aus diesen Mündern: Ton oder kein Ton. Fast vier Jahrhunderte Sklavenhandel. Zwischen dreissig und sechzig Millionen gingen unterwegs verloren, durch Selbstmord oder Mord oder langsames Dahinsiechen im Lauf der Mittelpassage. Die Lebenden an die Toten gekettet im Bauch des Ungeheuers. Nicht Jonas' Wal, sondern ein Sklavenschiff.

Es machte mir Mut, als ich entdeckte, dass man Fata Morganas photographieren konnte, dass sie aus Lichtspiegelungen entstehen und nur so weit imaginär sind, wie jedes existierende Ding imaginär ist.

Die Fata Morgana war eines von ihnen. Die Arbeit der Hexe Morgan le Fay.

Ich wollte die Insel auf der Karte finden, die nicht da war.

Also folgte ich ihr unter Wasser.

… Wir wurden begrüsst von den Meerjungfrauen der unergründlichen Tiefe, jenen, die für die Sprache verantwortlich sind.

Als ich zu mir kam, wurde ich an die Küste gespült.

Apokalypso.

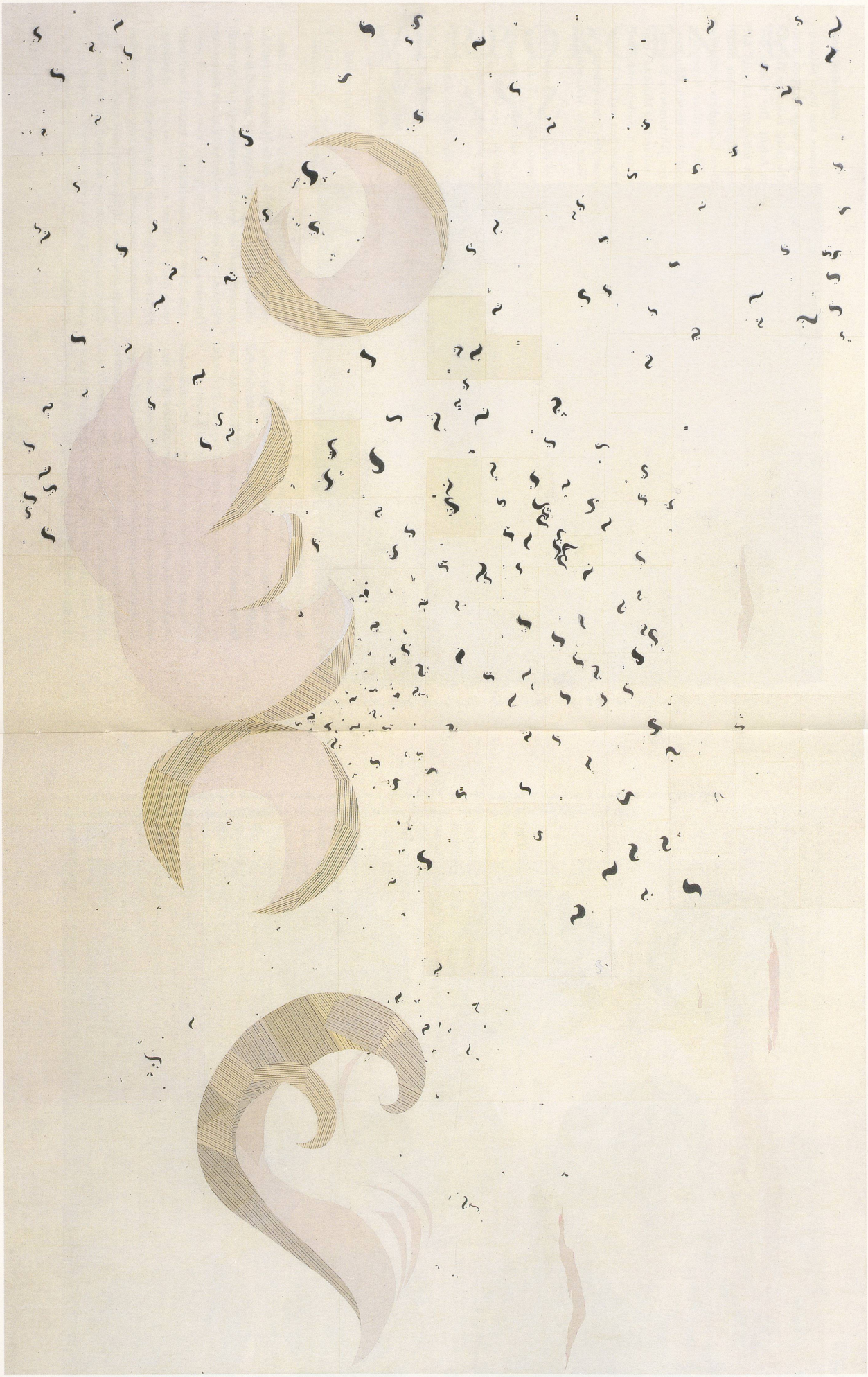
(Michelle Cliff, *Into the Interior*)

Oder gleiten die Ertrunkenen in eine andere Dimension und verwandeln sich, so dass nichts an ihnen ist, «das nicht wandelt Meereshut in ein reich und seltnes Gut», wie Ariel in *Der Sturm* singt?[2)] In Aimé Césaires Version des Stückes ist Ariel ein Sklave wie Caliban.

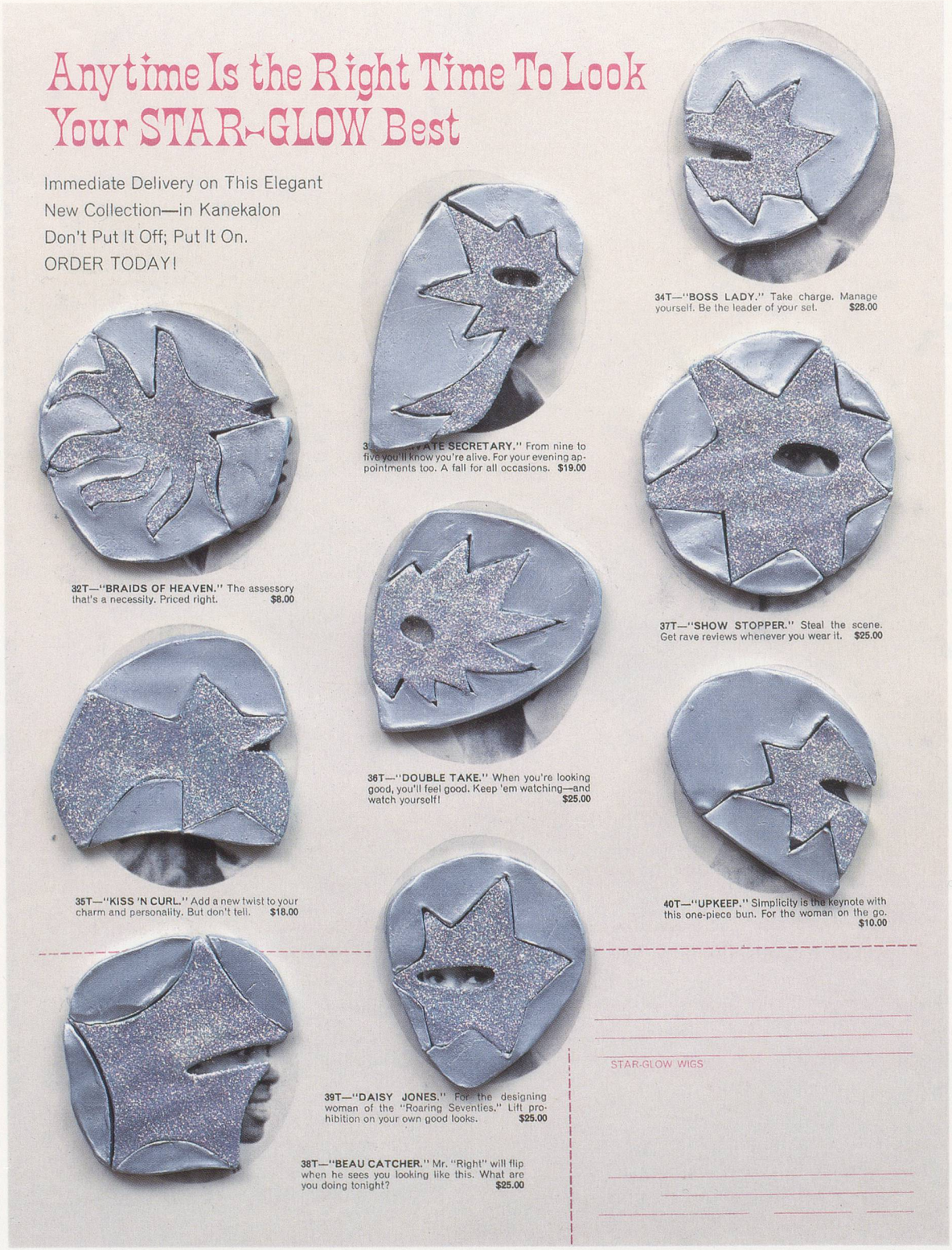
In Ellen Gallaghers BLUBBER kann ich vielleicht einen Blick auf diese andere Dimension erhaschen, die ich am Ende von *Into the Interior* beschrieben habe:

Myriaden von Meerjungfrauen, eine schwebende Unterwelt, unter der Mittelpassage, eine Insel unter dem Ozean, wo Lebewesen lernen, Sauerstoff aus dem Wasser zu ziehen.

Apokalypso.



ELLEN GALLAGHER, BLUBBER, 2000, ink, pencil, and paper on linen, 120 x 192" / Tusche, Farbstift und Papier auf Leinwand, 305 x 488 cm. (PHOTO: TOM POWEL)



ELLEN GALLAGHER, STARGLOW WIGS (DELUXE), 2004/2005, photogravure, plasticine, aluminum powder, and glitter, 13 x 10" / STARGLOW-PERÜCKEN, Photogravüre, Knetmasse, Aluminiumstaub und Glimmer, 33 x 25,4 cm. (PHOTOS: D. JAMES DEE / TWO PALMS PRESS, NEW YORK)

ELLEN GALLAGHER, MR. TERRIFIC (DeLuxe), 2004/2005, photogravure and plasticine, 13 x 10 1/8" / Photogravüre und Knetmasse, 33 x 25,7 cm.

Im Chaos und den Qualen der Mittelpassage, den Barracken, dem Eingepferchtsein, den «Eingewöhnungs»-Stationen in der Karibik, dem Auktionspodest, dem Gefesseltsein überhaupt, gerieten verschiedene afrikanische Stämme aneinander, doch die afrikanische Kultur ging nicht zugrunde, Sprache, Bildsprache und Musik erhielten eine neue Gestalt und Zusammensetzung: Die schwarzamerikanische Kultur nahm ihren Anfang.

BLING BLING (2001) heisst ein anderes von Ellen Gallaghers Werken; der Ausdruck wurde von der Rap-Familie Cash Money Millionaires aus New Orleans geprägt, die einen ihrer Songs so nannte, «Bling Bling», was so viel bedeutet wie Diamanten, glitzernde Juwelen, aufwändiger Stil. *Bling bling.*

Verstreute Lichtpunkte vor pechschwarzem Grund. Bin ich unter Wasser, ist das Pechschwarze der Ozean, die Flecken, helle Krillwolken, Planktonteilchen, die der Meeresströmung folgen und von Walen verzehrt werden, die wiederum von Walfängern gefangen werden?

Oder schaue ich vom Deck eines Sklavenschiffes zum Nachthimmel empor? Oder aus dem Mastkorb eines Walfangschiffes?

Ich steige wieder tief hinab, in die pechschwarzen Tiefen einer südafrikanischen Diamantmine, wo die Felsfront erbebt, während die afrikanischen Minenarbeiter am Schürfen sind und *Bling bling* abbauen.

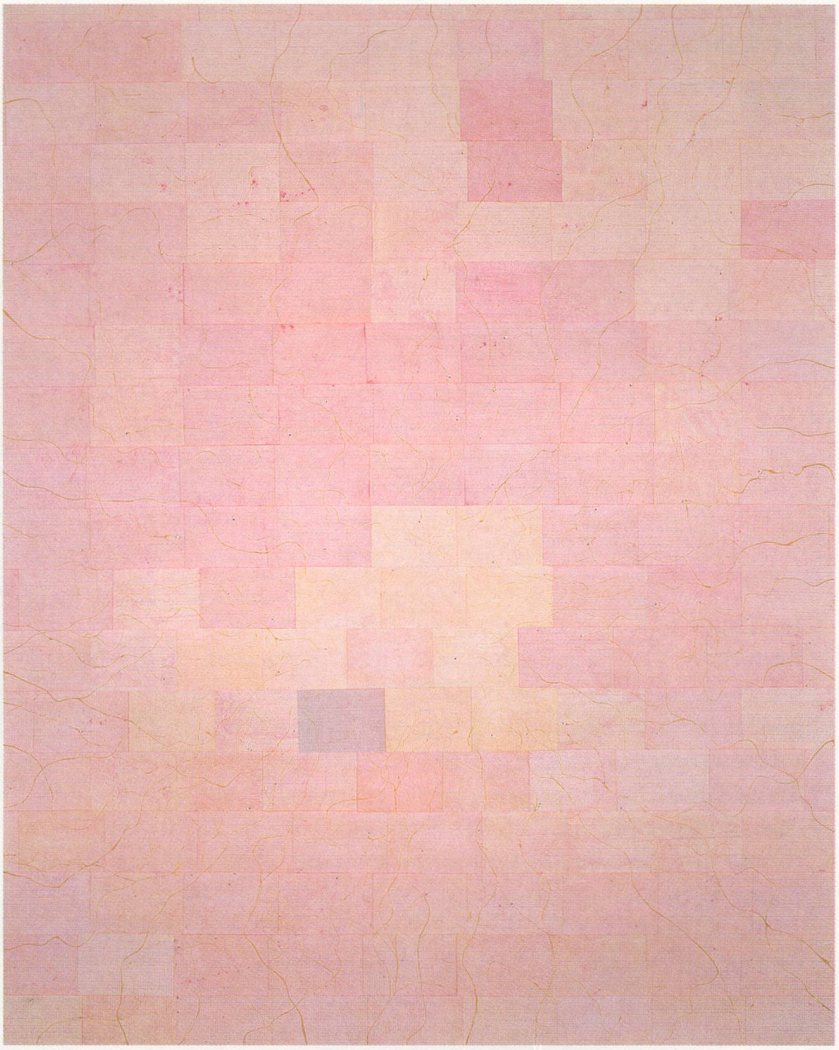
III. DANCE YOU MONSTER (Tanz, du Monster, 2000)

Während ich Gallaghers Arbeit betrachte, erinnere ich mich an eine alte Ansichtskarte. Auf deren Rückseite stand:

MILLIE CHRISTINE!
8. WELTWUNDER
DIE BERÜHMTE DAME MIT ZWEI KÖPFEN

Vorn auf der Karte war «Die berühmte Dame mit zwei Köpfen» in Farbe abgebildet, zwei am Rücken zusammengewachsene schwarze Amerikanerinnen im Abendkleid. Die Ansichtskarte befindet sich in der Sammlung des Mütter Museums am Medizinkolleg in Philadelphia, eine Institution, die sich der Konservierung «medizinischer Monstrositäten» widmet. (Auf www.roadsideamerica.com kann man alles darüber nachlesen.)

Millie und Christine McCoy wurden auch als «Nachtigall mit zwei Köpfen» gehandelt: 1851 als Sklaven geboren, waren die beiden Schwestern an



ELLEN GALLAGHER, THEY COULD STILL SERVE, 2001, oil, pigment, paper, and glue on linen, 120 x 96", detail / SIE KÖNNTEN NOCH IMMER DIENEN, Öl, Pigment, Papier und Leim auf Leinwand, 305 x 244 cm, Ausschnitt. (PHOTO: TOM POWEL)

der unteren Wirbelsäule zusammengewachsen und hatten zusammen zwei Köpfe, vier Arme und vier Beine. Im Lauf ihres Lebens wurden sie verkauft, weiterverkauft, gestohlen und auf Jahrmärkten und Freakshows präsentiert. Es wurden Ärzte beigezogen um öffentliche Untersuchungen durchzuführen und zu bestätigen, dass Millie Christine kein Schwindel war.

Die Schwestern brachten sich selbst bei, mit ihren vier Beinen seitwärts zu tanzen. Sie traten mit ihrer zweistimmigen und vierfüssigen Gesangs- und Tanznummer öffentlich auf. Nachdem sie einmal entführt worden waren, traten sie nur noch im Verborgenen auf: vor kleinen, privaten Gesellschaften. Man kann nur mutmassen, wie diese kleinen, privaten Gesellschaften zusammengesetzt waren. Sie tanzten für Königin Victoria, die ihnen diamantene Ohrringe schenkte. *Bling bling.*

IV. EXELENTO (2004)

Tu pelo es tu personalidad: Jemand sendet mir eine Ansichtskarte von Bucles, einem Friseur in Madrid. Die Worte sind quer über das Gesicht von Marilyn Monroe gedruckt. Nur ihr blondes Haar und ihre dunklen Augenbrauen sind sichtbar. Augen, Nase und Mund sind unter diesem Satz versteckt.

Der schrittweise Prozess fraktaler Gestaltung auf musikalischer Ebene: vom St.-Louis-Blues bis zu *Birth of the Cool.* Die Neukombination von Noten, das Rufen und Antworten von Instrumenten, das Unerwartete, wo einst das Erwartete, das Gewöhnliche war.

Der schrittweise Prozess fraktaler Gestaltung auf der Bildebene: etwas Gewöhnliches nehmen und

damit arbeiten, hinzufügen, verzerren, bis etwas Aussergewöhnliches entsteht. Und diesen Prozess wiederholen und wiederholen und wiederholen.

Die Einzelbilder in Ellen Gallaghers eXelento häufen ein entstelltes und wieder neu zusammengesetztes Bild auf das andere. Sie existieren als Fraktale. In vielen dieser Bilder beginnt die Künstlerin mit Anzeigen aus schwarzamerikanischen Zeitschriften wie *Jet* und *Ebony*. Anzeigen für Haarstreckmittel, Perücken, Haarteile, Pomaden, Schönheitssalons usw. – eine zeitlich und örtlich definierte, vertraute Zeitungsrealität. Darüber wurde gelbe Knetmasse gelegt, vielleicht ein Verweis auf das im Titel genannte Produkt, eXelento.

«LOOK FOR THE YELLOW CAN AT ALL FINE COSMETIC COUNTERS» (Suche nach der gelben Dose bei jeder guten Kosmetikverkaufsstelle).

Die gelbe Dose, das Blonde als Apotheose, das blaue(ste) Auge (oder Blues-Auge).

Man achte auf das X in eXelento: X steht für Malcolm, der in seiner Autobiographie das «Entkrausen» des Haars beschrieben hat – «Ich nahm die kleine Liste von Ingredienzen, die [Shorty] für mich aufgeschrieben hatte, und ging zu einem Gemüsehändler, wo ich eine Büchse *Red-Devil*-Lauge und zwei mittelgrosse weisse Kartoffeln kaufte. In einem Drugstore in der Nähe des Billardsalons verlangte ich einen grossen Topf Vaseline, ein grosses Stück Seife, einen grobzinkigen und einen feinzinkigen Kamm, einen jener Gummi-Sprühbehälter mit metallenem Sprühkopf, eine Gummischürze und ein Paar Gummihandschuhe.»[3]

Malcolm beginnt die hausgemachte Haarpaste anzurühren, sie nimmt eine bleichgelbe Farbe an, die Maurerschale, in der sie sich befindet, ist siedend heiss geworden.

«... dann fing mein Kopf Feuer.»[4] (Aber noch nicht das Feuer, das später darin lodern sollte.) In seiner Autobiographie kommt Malcolm X wiederholt auf den Prozess der Selbstverstümmelung der Schwarzen um eines absurden Zieles willen zurück.

Zu meiner eigenen Schande muss ich gestehen, dass ich, wenn ich dies sage, zuallererst von mir selber spreche – denn Sie werden keinen Schwarzen finden, der sich je die Haare sorgsamer entkräuselte, als ich es tat. Ich spreche aus persönlicher Erfahrung, wenn ich sage, dass jeder Schwarze, der sich heute entkräuselt, und jede Schwarze mit heller Perücke tausendmal besser dran wären, wenn sie dem Hirn in ihren Köpfen nur halb so viel Zeit widmen würden wie ihrem Haar.[5]

Und wie lautet die Meldung des Tages in den und um die Anzeigen von eXelento etcetera herum:

Der Händler hatte die Jet-*Stapel eng zusammengebunden und Rosalind musste mit dem Messer sorgfältig unter die Schnur fahren, damit das Titelblatt des obersten Heftes nicht beschädigt wurde. Die Schnur gab nach und der Stapel glitt auseinander. Die Gesichter von Jackie Wilson, Sugar Ray Robinson und Dorothy Dandridge schauten zu ihr empor. Auf einem Balken über einer der Titelseiten hiess es EMMETT TILL, THE STORY INSIDE. Sie richtete sich auf einem Korbstuhl auf der Veranda ein und begann ihre Rückkehr in eine Welt, die sie hinter sich gelassen hatte.*

Sie nahm die Photographien – es waren Photographien – von seiner Mutter freigegeben – er war ein Einzelkind – seine Mutter war Witwe – er stotterte – schwer – das waren einige der Details – sie nahm die Photographien in sich hinein – in sich selbst auf – und sie würde sie nie mehr loslassen (...).

Die Mutter hatte grossen Wert auf die Bilder gelegt, schrieb Jet. *Dies ist mein Sohn. Aufgedunsen durch die Schläge – durch das Wasser des Pearl River – deformiert – nicht wiederzuerkennen – monströs.*

(Michelle Cliff, «Transactions»)

(Übersetzung: Wilma Parker)

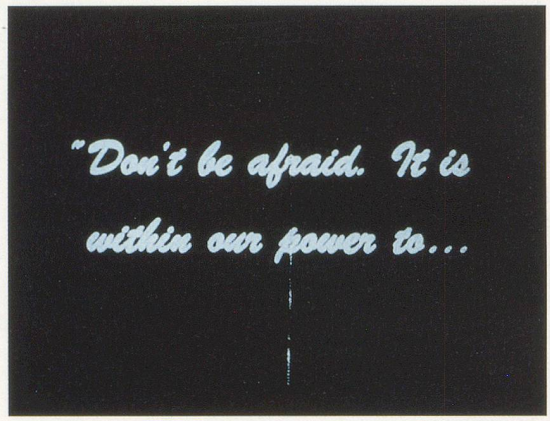
1) Hier und im Folgenden zitiert die Autorin aus einigen ihrer eigenen Werke: «In My Heart Is a Darkness», in: *Some of My Best Friends,* hg. v. Emily Bernard, Harper & Collins, New York 2004, S. 117; *Free Enterprise,* City Lights Books, San Francisco 2004, S. 210; *Into the Interior,* unveröff. Manuskript, 2002, S. 136; «Transactions», in: Cliff, *The Store of a Million Items,* Houghton Mifflin, Boston 1998, S. 17.

2) William Shakespeare, *Der Sturm,* 1. Akt, 2. Szene, zit. nach der Übers. Schlegel/Tieck.

3) Malcolm X, *The Autobiography of Malcolm X* (Grove Press, New York 1964, S. 52. Deutsch in mehreren Ausgaben erschienen, zuletzt: *Die Autobiographie,* überarb. Neuaufl., hg. und mit einem Nachwort v. Alex Haley, Atlantik Verlag, Bremen 2003. Die Zitate in diesem Text wurden direkt aus dem Engl. übersetzt.

4) Ebenda, S. 53.

5) Ebenda, S. 55.



The Racial Colorist

BEN OKRI

This was during the war. We were in a line, sitting on a wall, and I was trying to get these two people, these two men, to know one another. I was trying to get them to meet. But one of them was a racial colorist and he had a chart in one hand and a paste on his fingertips and he said to me that there was no way he could shake hands with a second class white man. I was surprised—because this chap too was white, and he would take a hug from me but he wouldn't accept a touch from another white man whom he believed was inferior to him in color purity. I tried but he refused; and the supposedly second class white man was so hurt and offended that he stormed away. I went after him, but he

BEN OKRI was born in Minna, Nigeria, and lives in London. He is the author of the Booker Prize winning novel *The Famished Road* (1991) and has published numerous books, among them two books of poems, *Mental Fight* (1999) and *An African Elegy* (1992), as well as a collection of non-fiction, *A Way of Being Free* (1997). His most recent novel is *In Arcadia,* published in 2002. He is a Fellow Commoner in Creative Arts at Trinity College, Cambridge, and a Fellow of the Royal Society of Literature.

walked so fast he disappeared. And, as I went back to the group, I became aware for the first time of the danger of my position.

I had no way of telling who was a racial colorist. I rejoined the group. The first white man, who had begun it all, had gone. He too had vanished. I stood among the rest, ill at ease. Then I noticed a white youth amongst the men. He wore little round glasses. And he was looking at me in a peculiar way. I tried to ignore him. A white girl went past, and waved hello to me. She was someone I knew. The youth with glasses consulted his color chart and then made an immediate call with a walkie-talkie to someone.

"Yes, sir. He said hello to one of ours. Yes, yes, sir."

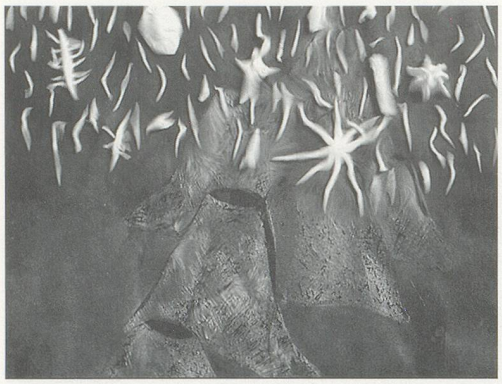
It was clear he was monitoring the contact I had with people of accepted racial purity. I became aware that he belonged to a shadowy organization. What else do they do? Do they assassinate people like me? I felt unsafe. I hurried away from the group. I went down the road. The bespectacled youth, with his chart, and his walkie-talkie, got up and came after me. I crossed the field, at a near run. He picked up speed. Where was I running to, where could I run to, where was safe for me? It grew dark. The chap kept on my tail, pursuing me. I lost him across a maze of fields. Soon it was dark. Then suddenly I could see him in the distance, with a torch in his hand. He was coming at me. He walked alongside a field. Behind him was a quaint provincial town, almost a village. A voice in me said:

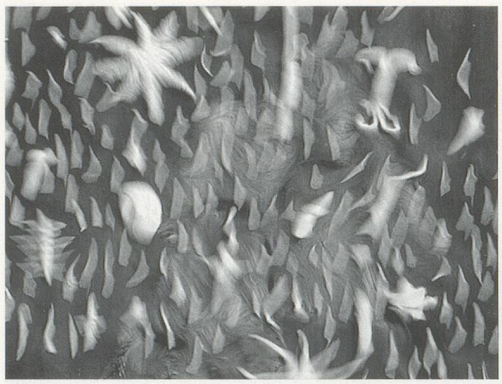
"Go towards him. Don't run away from him, go at him, menacingly, purposefully. He's more scared of you than you think."

So I stopped running away and with a mean purpose in me I made towards him, striding. As I went towards him he appeared to hesitate. I continued. He too continued towards me. When I neared him I gazed into his face. It was an ordinary face, a harmless, scared, timid face which I didn't have the heart to hurt in any way. I went past him in the dark, and he went past me. I went on towards the village, and I didn't look back, I couldn't be bothered. I didn't care anymore.

ELLEN GALLAGHER & EDGAR CLEIJNE, MONSTER (MURMUR), 2003, 16-mm film stills / MONSTER (RAUNEN), 16mm-Filmstills.

Ellen Gallagher





Der rassistische Kolorist

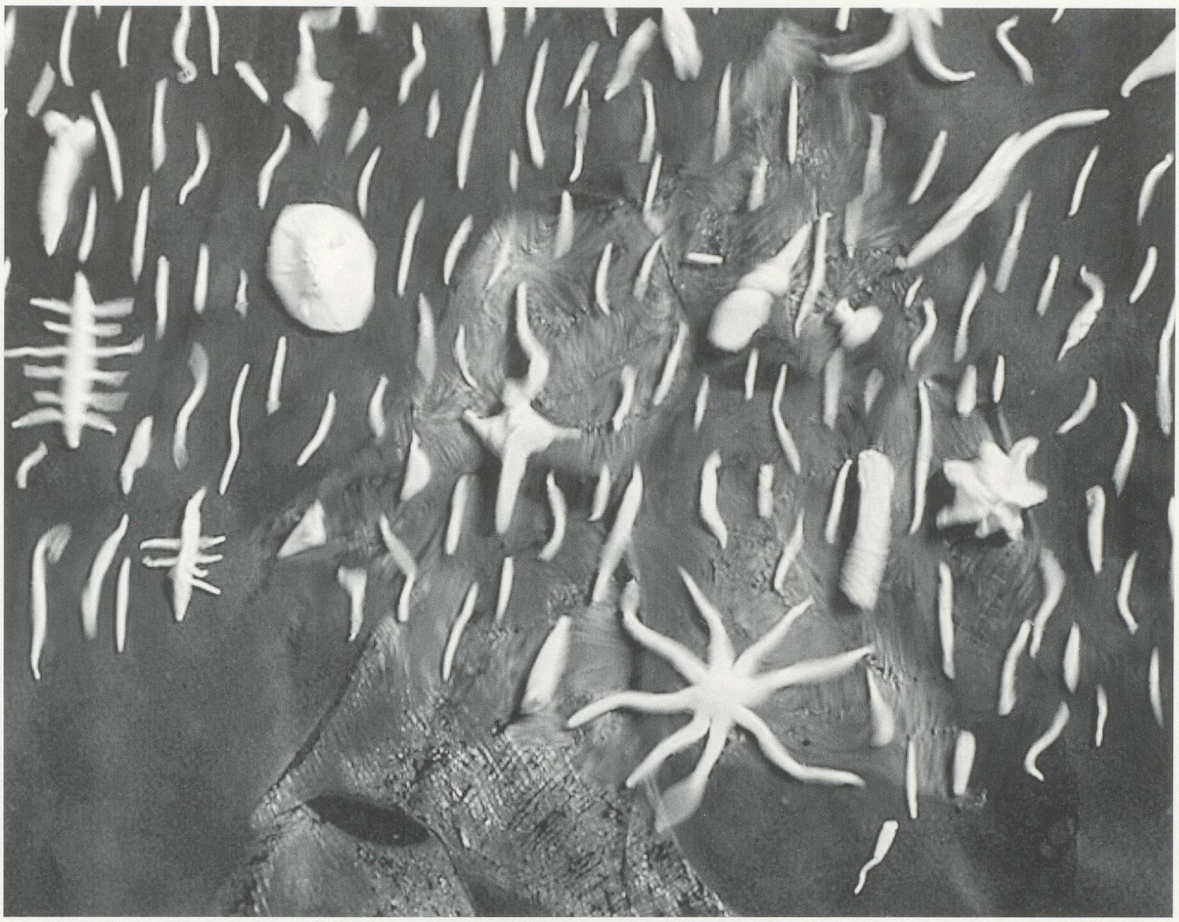
BEN OKRI

Es war während des Krieges. Wir sassen in einer Reihe auf einer Mauer und ich versuchte diese beiden Leute, diese zwei Männer, dazu zu bringen, einander kennen zu lernen. Ich wollte sie miteinander bekannt machen. Aber einer von ihnen war ein rassistischer Kolorist und hatte in der einen Hand eine Karte und Paste an den Fingerspitzen, und er sagte zu mir, dass er auf keinen Fall einem zweitklassigen Weissen die Hand geben könne. Ich war verblüfft – denn der Kerl war selber auch weiss und liess sich von mir umarmen, duldete jedoch nicht, dass ein anderer Weisser ihn berührte, weil er glaubte, dieser wäre ihm in Sachen Rassenreinheit nicht ebenbürtig. Ich versuchte es, doch er weigerte sich; und der anscheinend zweitklassige Weisse war derart verletzt und beleidigt, dass er wütend weglief. Ich ging ihm nach, aber er lief sehr schnell und verschwand. Und auf dem Weg zurück zur Gruppe wurde mir zum ersten Mal die Gefährlichkeit meiner Lage bewusst.

Ich konnte nicht wissen, wer ein rassistischer Kolorist war. Ich stiess wieder zur Gruppe. Der erste Weisse, mit dem alles angefangen hatte, war gegangen. Auch er war wie vom Erd-

---

BEN OKRI ist Schriftsteller. Er stammt aus Minna, Nigeria, und lebt in London. Mit dem Roman *Die hungrige Strasse* gewann er 1991 den Booker Preis; auf Deutsch erschienen sind u.a. der Gedichtband *Afrikanische Elegie* (1999), der Erzählband *Maskeraden* (2001) sowie *Vögel des Himmels – Wege zur Freiheit,* ein Band mit 12 Essays und einem Gedicht (2000). Er ist Fellow Commoner in Creative Arts am Trinity College in Cambridge und Fellow der Royal Society of Literature.



ELLEN GALLAGHER & EDGAR CLEIJNE, BLIZZARD OF WHITE (MURMUR), 2003, 16-mm film stills / WEISSER SCHNEESTURM (RAUNEN), 16mm-Filmstills.

boden verschwunden. Unbehaglich stand ich bei den anderen. Dann fiel mir unter den Männern ein weisser Jugendlicher auf. Er trug eine Brille mit kleinen runden Gläsern. Und er schaute mich seltsam an. Ich versuchte ihn nicht zu beachten. Ein weisses Mädchen ging vorbei und winkte mir zu. Eine Bekannte. Der Junge mit der Brille konsultierte seine Farbtabelle und rief dann sofort mit seinem Walkie-Talkie jemanden an.

«Jawohl. Er hat eine von uns gegrüsst. Ja, jawohl.»

Es war eindeutig, dass er meine Kontakte mit Leuten von anerkannter Rassenreinheit überwachte. Mir wurde klar, dass er einer zwielichtigen Vereinigung angehören musste. Was tun die sonst noch? Bringen sie Leute wie mich um? Ich fühlte mich nicht mehr sicher. Schnell ging ich weg von der Gruppe. Ich ging die Strasse hinunter. Der Brillenträger mit seiner Tabelle und seinem Walkie-Talkie erhob sich und folgte mir. Ich überquerte das Feld,

ELLEN GALLAGHER, UNTITLED (WATERY ECSTATIC SERIES), 2003, watercolor, pencil, varnish, and cut paper on paper, 27 1/2 x 40 1/2" / OHNE TITEL (SERIE: WÄSSERIG VERZÜCKT), Aquarell, Farbstift, Firnis und ausgeschnittenes Papier auf Papier, 69,8 x 102,9 cm. (PHOTO: TOM POWEL)

ELLEN GALLAGHER, UNTITLED (WATERY ECSTATIC SERIES), 2004, watercolor and cut paper on paper, 30 1/4 x 39 1/2" / OHNE TITEL (SERIE: WÄSSERIG VERZÜCKT), Aquarell und ausgeschnittenes Papier auf Papier, 77 x 100,5 cm. (PHOTO: TOM POWEL)

nun fast im Laufschritt. Er ging schneller. Wohin rannte ich eigentlich, wohin konnte ich fliehen, wo war ich sicher? Es wurde dunkel. Der Kerl blieb mir auf den Fersen, verfolgte mich. Ich durchquerte ein Labyrinth von Feldern und verlor ihn aus den Augen. Plötzlich sah ich ihn, weit weg, mit einer Fackel in der Hand. Er kam auf mich zu. Er ging am Rand eines Feldes entlang. Hinter ihm lag ein hübsches Provinzstädtchen, beinah ein Dorf. Eine innere Stimme sagte mir:

«Geh zu ihm hin. Lauf nicht vor ihm weg, geh auf ihn zu, drohend, zielgerichtet. Er hat mehr Angst vor dir, als du glaubst.»

Also hörte ich auf wegzulaufen und bewegte mich mit bösem Vorsatz und festen Schritten auf ihn zu. Als ich näher kam, schien er zu zögern. Ich ging weiter. Auch er kam weiter auf mich zu. Als ich ganz nahe war, schaute ich ihm ins Gesicht. Es war ein ganz gewöhnliches Gesicht, ein harmloses, ängstliches, schüchternes Gesicht, dem ich überhaupt nichts hätte antun können. Ich ging im Dunkeln an ihm vorbei und er ging an mir vorbei. Ich ging weiter auf das Dorf zu und schaute nicht mehr zurück, mich konnte man nicht belästigen. Es machte mir nichts mehr aus.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

The History Lesson

FLESH IS A TEXTURE AS MUCH AS A COLOR

THYRZA NICHOLS GOODEVE

...one feels not a tooth-gritting, dogma-driven politics, but the verve and exuberance of mind that accompanies creative indignation.

– Adrienne Rich[1)]

Properly practiced creativity can make one ad do the work of ten.

– William Bernbach[2)]

When one enters the Dictionary.com website to find a definition of the word "creative," one reads, "the ability or power to create: Human beings are creative animals." The word creative is also "characterized by originality and expressiveness; imaginative: creative writing." This is hardly earth-shattering news for an art audience. But as the definition continues, the visual artist is oddly excluded: "One who displays productive originality: the creatives in the advertising department."

THYRZA NICHOLS GOODEVE is a writer living in Brooklyn, New York. Her essay "Ellen Gallagher: A Painter in Three Acts" appears in *Ellen Gallagher,* published by Anthony d'Offay Gallery, 2001.

This wouldn't surprise Ellen Gallagher, since she has been talking back to the "creatives" in the advertising departments of black popular magazines from the thirties through to the seventies for several years. Talking back and reconstituting, she has certainly given these creatives a run for their money, working with creativity in its most basic and literal form. Hers is not the creativity of genius, bred of the nothing of Yahweh, but of the indignant child of a first principle called Chaos (by the pre-Socratics). In this model, in the beginning was not nothing but Chaos.[3)] In fact, for Gallagher, in the beginning is the already made, or ready-made, of minstrelsy and the shamrock. Her major motif has long been tiny bits of popping eyeballs, hotdog lips, hair flips, and four-leaf clovers. She carves part-creatures (at times from rubber but often in paper, paint, and plasticine) and situates them in a world where Bert Williams, Agnes Martin, and surrealism procreate with the doodle, visual jazz, and the sensibility of Langston Hughes. This is art that takes a lot of work; hours of hand labor go into Gallagher's intricately detailed and layered prints and canvases. And when they are finished, they insist that you be there to feel them as skins—tattooed and scarred by new possibilities, not tired, craggy

ELLEN GALLAGHER, AFRYLIC, 2004, 3 of 396 'pages', plasticine, ink, and paper on canvas, over-all measurements 96 x 192" / 3 von 396 «Seiten», Knetmasse, Tusche und Papier auf Leinwand, Masse der ganzen Bildtafel: 244 x 488 cm. (PHOTO: TOM POWEL)

stereotypes. In other words, for Gallagher, reproduction doesn't work. Everything is hand-made.

And yet, DeLuxe (2004–2005), like her 2004 exhibition "eXelento," is predicated on reproduction. Her matter—first principle—is: chaos as advertising—specifically magazine advertising, directed at the black culture of the "Negro self-improvement" movement of the fifties and sixties.

As is well documented, popular culture and advertising are the handmaidens of racism. Ethnic stereotypes and ethnic notions of the nineteenth and twentieth century continue to riddle the African American unconscious like perpetually returning bullet wounds that never go away. Marlon Riggs' 1987 documentary film essay *Ethnic Notions* explores the deep rewiring of the unconscious wrought by such images as the happy Coon, Step 'n' Fetchit, and the ever-smiling Mammy. Working within popular culture, Spike Lee's feature film *Bamboozled* (2000) is merciless in its criticism of those who draw on the stereotypes of old for identity and profit, but he is equally contrite about the simplicity of thinking you can just walk away. Why is this so difficult? Because the African American identity and unconscious has had to be i n v e n t e d apart from its past, as much as it has had to be rediscovered. As Alain Locke put it in his introduction to the 1925 anthology, *The New Negro*: "The Old Negro, we must remember, was a creature of moral debate and historical controversy. He has been a stock figure perpetuated as an historical fiction... the Negro has been more a formula than a human being..."[4)]

When African American culture entered into modernism, there was no "Old Negro" to rediscover or reclaim, only historical fictions produced in the vacuum of violence and dehumanization that defined African (and Caribbean) identity in America under slavery. Black modernism sought to create a

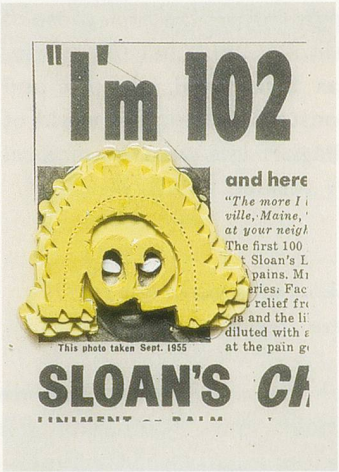
"new negro" at the very moment minstrelsy was moving from the aura-drenched halls of vaudeville to the increasingly simulacrum-bound imagery of cinema.[5] Within this context of the intensification of mass and image-defined culture, where people of color are forced to "claim an identity they taught me to despise,"[6] is the very creation of "self"—an act of radical creativity, not sentimental recollection. Alain Locke's anthology hails a modernism of the flesh and mind, as much as a modernism of the palette and the pen, where "Desire destroys, consumes my mortal fears / Transforming me into the shape of flame."[7] Where, as Charles S. Johnson says:

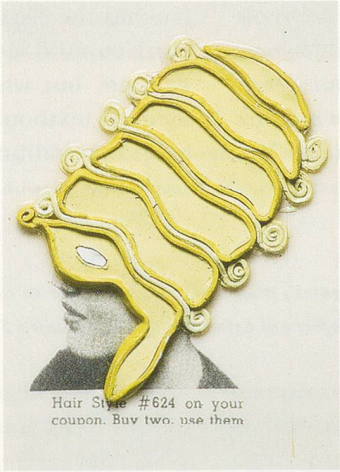
New emotions accompany these new objectives. Where there is ferment and unrest, there is change. Old traditions are being shaken and rooted up by the percussion of new ideas. In this year of our Lord, 1925, extending across the entire country are seventeen cities in violent agitation over Negro residence areas, where once there was acquiescence, silent or ineffectually grumbling, there are now in evidence new convictions which more often prompt to resistance.[8]

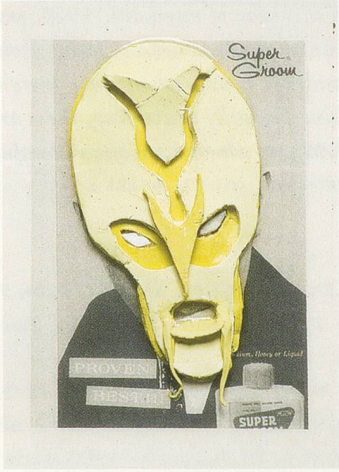
And here is where Gallagher's work cuts across the categorizations of art and cultural history. Her voracious biting, gulping, digesting, and expulsing of the ready-made political unconscious, splices historically constructed streams of modernisms into a "Combine" (to use Rauschenberg's term). For simplicity's sake, we will call them American black modernism (often reduced to the Harlem Renaissance) and Anglo-European modernism, which bifurcates across Freud's dream work, the Surrealists' objective chance, the radical juxtaposition of Viktor Sklovskij's *ostranie* ("making strange"), Cubism's appropriated primitivism, Futurism, and Dada. DeLuxe, is a teeming gene pool of these histories and critical strategies.

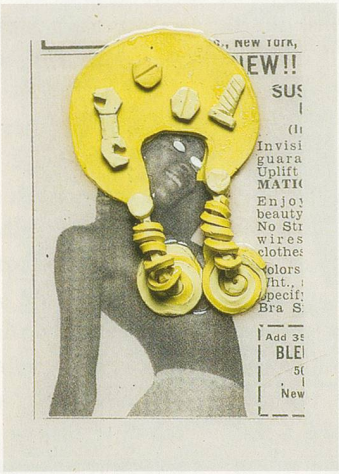
Gallagher—the daughter of a Cape Verdian father and a white Irish mother from Rhode Island—cross-hatches the "isms" of high modernism with those of black cultural modernism. DeLuxe is her *Une semaine de bonté,* but where Max Ernst used scientific and medical textbooks to construct a haunting world of hybrid melodrama, Gallagher lays over the medical

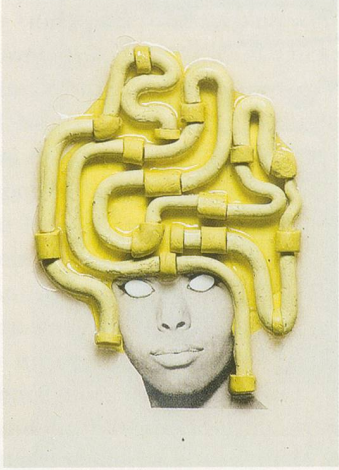
ELLEN GALLAGHER, AFRYLIC, 2004, 3 of 396 'pages', plasticine, ink, and paper on canvas, over-all measurements 96 x 192" / 3 von 396 «Seiten», Knetmasse, Tusche und Papier auf Leinwand, ganze Bildtafel: 244 x 488 cm. (PHOTO: TOM POWEL)











ELLEN GALLAGHER, details from AFRYLIC and EXELENTO, 2004. The works each consist of a panel with a grid of 396 'pages'; here you see 7 'pages' from EXELENTO, and 2 from AFRYLIC (middle row: middle and right image) / Ausschnitte aus AFRYLIC und EXELENTO. Beide Werke bestehen je aus einer Bildtafel mit einem Raster von 396 «Seiten»; hier sind 7 solche «Seiten» aus EXELENTO und 2 aus AFRYLIC abgebildet (mittlere Reihe: mittleres und rechtes Bild). (PHOTO: TOM POWEL)

report from the Tuskegee Study (THE MAN WHO KEPT HARLEM COOL, 2004–2005), putting a simple sketch of a face under a massive swirling plasticine Afro. (According to Gallagher, the Afro "becomes this important way of taking up space in the city."[9]) There are layers to this image, both materially and historically, such as its reference to the celebrated NYPD officer and professor, Lloyd Sealy.

This brings us to Gallagher's methods, that, for the most part, you can't see. When viewed in art magazines or on the pages of catalogues, DeLuxe looks like great collage, touched by the mad whimsy of Play-doh. Which it is; but this is only the beginning. As mentioned, Gallagher is a hardworking, hand laborer (she spent time, in her youth, in Alaska working in canneries). The production of a simple, flat, engaging image is never her sole purpose. This is why she works in print, as well as in painting and in drawing. Process, layers, materials—physicality is everything to her. Flesh is a texture as much as a color. DeLuxe is collage (paper), photomontage (digital), photogravure (the process of printing from an intaglio plate, etched according to a photographic image); it is mounted, built-up and -upon by: abrasion, aquatint, burnishing, drypoint, embossing, etching, laser cutting, stenciling, tattoo-machine engraving (yes, for skin)—adding blue varnish, crystals, cut paper, toy eyeballs, white spaces, glitter, gold leaf, pomade... and this is not even the half of it. And yet, in tandem with this virtuoso exploration of material and technique, DeLuxe is, in some ways, a book—a disemboweled book that carries its past life in pages that have been cut out, splayed onto a grid, and hung on a wall for display.[10] One does not look at DeLuxe so much as r e a d it. And what you read are textures as much as information.

Ultimately, DeLuxe is a vast history lesson—a history of modernism(s), of black popular culture, of fashion and race in mid-century America, of advertising, of racial tensions lost in a history of popular culture that must be pointed to, felt, and pulled apart. Imagine a class of young children sitting before it with their teacher pointing at Peg Leg and saying, do you know who this is? And why is Moby Dick here? And look at all these wigs, why do you think they are that color, those shapes? What is a "Freedom Wig"? And look at Lustre Cream—what kind of a face is that? And who was Lloyd Sealy? And why does the artist incorporate the phrase "externally caused" in an ad claiming to give advice for bad skin? And the children will stand up and move closer to see the glitter, the gold, the plastic ice cube and cut paper mingled with black nurses and black celebrities, and, as "Each new painting is becoming its own universe," they will question and wonder. [11]

Coda

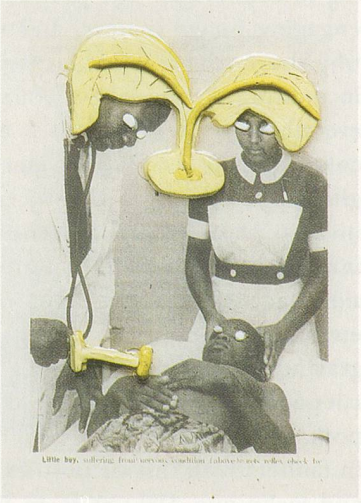
Many of McKay's published sonnets betray the terms of his search for an ideal racial self.[12] The day I go to see DeLuxe at the Whitney Museum of American Art, a guard who has watched me taking notes on the work approaches me and says, "Come here. You must see this." He takes me to the wall where Gallagher's painting hangs, accompanied by a long list of multiple techniques. "These are the things that she uses in the piece. I don't know what 'spitbite' is, do you?" I don't. We talk. He likes the piece. He tells me he is from Jamaica, which is evident from his speech. And then he asks, "Do you know who Claude McKay was?" I answer, yes, although I am actually misremembering, mixing Claude McKay with Claude Brown, whose novel *Manchild in a Promised Land* was influential in my early life. "He was my uncle," the guard says, and I look down and see the name "Claude McKay" on his Whitney Museum identification badge. "And you're named after him!" "Yes, I am." He smiles one of those wide, warm, full-of-pride smiles. "And I am a poet too." He takes my name and address and says he will send me a book of his poems.

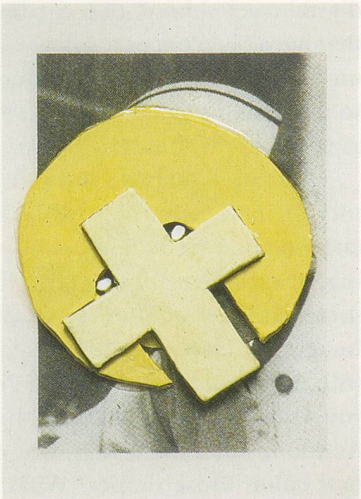
When I return home I am embarrassed by the fact that I don't really have a clear idea who Claude McKay is. I am even more amazed when I check the contents of Locke's anthology to find his poem "Baptism" a few pages away from "Jazzonia" by Langston Hughes. I turn to Google and surf websites and read his biography, and discover that he was a scion of the Harlem Renaissance—a one-time editor of *The Liberator,* whose most famous sonnet "If We Must Die" (1919) was written in response to an epidemic of lynchings and mass white assaults on black neighborhoods traveling across post-World-War-I America. The poem was a call to fight back, an act of creative

indignation, which was a source of great inspiration to the black community. A perfect coda: for here is this guard who becomes a guide to Gallagher's work—a quiet legacy of the Harlem Renaissance—making sure I see the detail in her work. Gallagher's creativity draws us together. DeLuxe has not only made "one ad do the work of ten" but, via an encounter of two—a white female writer and a black poet guard discussing her work—transformed a simple moment of synchronicity, across art and life, into a history lesson.[13)]

1) Adrienne Rich, Preface to *Manifesto: Three Classic Essays on How to Change the World* (New York: Ocean Press, 2005), p. 2. (The three essays are by Karl Marx, Rosa Luxemburg, and Che Guevara.)
2) William Bernbach (1911–1982), US advertising executive, copywriter who pioneered the subtle, low-pressure advertising that became a hallmark of the agency which he founded, Doyle Dane Bernbach, Inc. The quote can be found on several Internet sites.
3) I have spoken elsewhere of the appearance of creation myths in Gallagher's generation (for example: Matthew Barney, Matthew Ritchie). See, "The Myth is A Muscle" in *Art Becomes You. Parody, Pastiche and the Politics of Art. Materiality in a Post-material Paradigm,* edited by Henry Rogers (London: ARTicle Press, 2005).
4) Alain Locke, "The New Negro" in *The New Negro,* edited by Alain Locke (New York: Atheneum Press, 1986), p. 3.
5) It is no minor coincidence that cinema's two celebrated rites of passage, one into narrative, and the other into sound coincide with spectacular examples of racism. Did narrative cinema have to be invented through a tale featuring the Ku Klux Klan? Did the human voice first have to be heard in cinema as the sound of "Mammy" sung by a Jew in blackface on bended knee?
6) The title of a collection of essays by Michelle Cliff: *Claiming An Identity They Taught Me to Despise* (New York: Norton, 1980).
7) Claude McKay, "Baptism" in *The New Negro,* edited by Alain Locke (New York: Antheneum Press, 1986), p. 133.
8) Charles S. Johnson, "The New Frontage on American Life" in ibid, p. 296.
9) Ellen Gallagher, "1000 Words," *Artforum,* April 2004, p. 128.
10) For her show "eXelento" at Gagosian Gallery (September 2004), Gallagher published *eXelento,* a compendium of the Gallagher-made characters from that mammoth piece and POMP-BANG (2003). eXelento like DeLuxe takes its name from the company names of the products advertised. There is as well the company "Humania."
11) Ellen Gallagher, "1000 Words," *Artforum,* April 2004, p. 128.
12) Marcellous Blount: http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/mckay/mustdie.htm
13) The wig is a major motif and source of information in her work. In "1000 Words" she notes that in the thirties wigs were called "transformations."

ELLEN GALLAGHER, eXelento, 2004, plasticine, ink, and paper on canvas, over-all measurements 96 x 192", details / Knetmasse, Tusche und Papier auf Leinwand, ganze Bildtafel: 244 x 488 cm, Ausschnitte. (PHOTO: TOM POWEL)





Die Geschichtslektion

FLEISCH IST NICHT NUR EINE FARBE, SONDERN AUCH EINE TEXTUR

THYRZA NICHOLS GOODEVE

... man spürt keine zähneknirschende, dogmatisch bestimmte Politik, sondern den geistigen Elan und Überschwang einer kreativen Empörung.

– Adrienne Rich[1)]

Wird Kreativität richtig angewandt, kann eine Anzeige die Wirkung von zehn entfalten.

– William Bernbach[2)]

Sucht man die Website Dictionary.com auf, um eine Definition des englischen Wortes *creative* zu finden, so liest man da (sinngemäss übersetzt): «die Fähigkeit oder Kraft zu schaffen: Menschen sind kreative Tiere.» Das Wort *creative* bezeichnet auch «Originalität und Ausdrucksfähigkeit; phantasievolles: kreatives Schreiben.» Das wird für ein Kunst gewohntes Publikum nicht gerade weltbewegend neu sein. Doch im Fortgang der Definition bleibt der bildende Künstler seltsamerweise aussen vor: «Leute, die produktive Originalität an den Tag legen: die Kreativen in der Werbeabteilung».

Dies ist für Ellen Gallagher natürlich keine Überraschung, denn sie übt seit Jahren Kritik an den «Kreativen» in den Werbeabteilungen der populären Zeitschriften für Schwarze der 50er und 60er Jahre. Mit ihrer Kritik und Richtigstellung hat sie diesen Kreativen gewiss nichts geschenkt, wobei sie selbst Kreativität in ihrer ursprünglichsten und buchstäblichsten Form einsetzte. Gallaghers Kreativität ist nicht die eines Genies, die aus Jahwes Nichts hervorgeht, sondern die eines zornigen Kindes des (vorsokratischen) Urprinzips namens Chaos. Nach diesem Modell war am Anfang nicht nichts, sondern das Chaos.[3)] Tatsächlich stand für Gallagher am Anfang das «bereits Geschaffene» (das Readymade) der gesungenen Balladen und des Kleeblattes. Lange Zeit waren ihre wichtigsten Motive winzige Partikel, die Glupschaugen, Hotdog-Lippen, Haarknoten und vierblättrige Kleeblätter darstellen. Sie schnitzelt Teilwesen (manchmal aus Gummi, aber öfter aus Papier, Farbe und Knetmasse) und versetzt sie in eine Welt, in der Bert Williams, Agnes Martin und der Surrea-

THYRZA NICHOLS GOODEVE schreibt und lebt in Brooklyn, New York. Ihr Essay «Ellen Gallagher: A Painter in Three Acts» erschien im Katalog *Ellen Gallagher,* Anthony d'Offay Gallery, London, 2001.

ELLEN GALLAGHER, THE MAN WHO KEPT HARLEM COOL (DeLuxe), 2004/2005, photogravure, aquatint, chine collé, and plasticine, 13 x 10" / Photogravüre, Aquatinta, Chine collé und Knetmasse, 33 x 25,4 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE / TWO PALMS PRESS, NEW YORK)

lismus sich zu Doodle-Zeichnungen, visuellem Jazz und der Sensibilität eines Langston Hughes gesellen. Es ist eine Kunst, die sehr arbeitsintensiv ist; in den verzwickten Details der mehrschichtigen Drucke und Arbeiten auf Leinwand stecken viele Stunden Handarbeit. Und wenn sie fertig sind, verlangen sie unbedingt, dass man vor Ort ist und ihren Hautcharakter spürt: übersät mit den Tätowierungen und Narben neuer Möglichkeiten, nicht mit schlaffen, schroffen Stereotypen. Mit anderen Worten, Reproduktion ist nichts für Gallagher. Alles ist von Hand gefertigt.

Und doch beruht DeLuxe (2004–2005), wie die Ausstellung «eXelento», 2004, auf Reproduktion. Ihr Stoff oder Grundprinzip ist das Chaos in Gestalt der Werbung – insbesondere der Zeitschriftenwerbung, die sich an die schwarze Kultur der so genannten «Selbstverbesserung der Neger» seit den 30er bis in die 70er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts richtete.

Wie zahlreiche Dokumente belegen, sind Populärkultur und Werbung eifrige Handlanger des Rassismus. Ethnische Stereotype und Vorstellungen aus dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert belasten das Unbewusste der Schwarzamerikaner noch immer wie ewig wiederkehrende Schusswunden, die nie verheilen. Marlon Riggs' dokumentarischer Filmessay *Ethnic Notions* (1987) untersucht die Wiederbelebung dieser Verletzungen in der Tiefe des Unbewussten durch Bilder des «fröhlichen Negers», des *Step 'n' Fetchit*[4)] und der ewig lächelnden schwarzen Mammy. Spike Lees innerhalb der Populärkultur angesiedelter Spielfilm *Bamboozled* (2000) ist erbarmungslos in seiner Kritik derer, die ihre Identität und ihren Profit aus diesen alten Stereotypen beziehen, aber der simplen Haltung, man könne sich einfach davonmachen, steht er nicht minder zähneknirschend gegenüber. Warum ist dies so schwer? Weil die schwarzen Amerikaner ihre Identität und ihr kollektives Unbewusstes unabhängig von ihrer Vergangenheit erfinden, aber genauso auch wieder entdecken mussten. Wie Alain Locke in seiner Einleitung zu der 1925 erschienenen Anthologie, *The New Negro*, schrieb:

Der «alte Neger», das dürfen wir nicht vergessen, war ein Resultat moralischer Auseinandersetzung und historischer Kontroversen. Er war eine feste Grösse, die als geschichtliche Fiktion am Leben erhalten wurde… der Neger war eher eine Formel als ein menschliches Wesen…[5)]

Als die schwarzamerikanische Kultur in die Moderne eintrat, gab es keinen «alten Neger» mehr, den man wieder entdecken oder auf den man sich zurückbesinnen konnte, sondern nur noch geschichtliche Fiktionen, erzeugt in dem Vakuum von Gewalt und Entmenschlichung, das in Amerika die Identität der aus Afrika und der Karibik stammenden Menschen zur Zeit der Sklaverei bestimmte. Die Schwarze Moderne wollte einen «neuen Neger» erschaffen, genau zu dem Zeitpunkt, als das Minstrelvarieté aus den atmosphärisch allzu belasteten Theatersälen des Vaudeville auszog und zu der noch stärker dem Bild verhafteten Sprache des Kinos hinüberwechselte.[6)] Im Kontext dieser immer stärker vom Bild bestimmten Massenkultur, in der Leute mit dunkler Hautfarbe gezwungen sind eine Identität zu behaupten, die man sie zu verachten gelehrt hat,[7)] ist schon die Erschaffung eines «Selbst» ein Akt radikaler Kreativität und nicht etwa sentimentale Rückschau. Alain Lockes Anthologie feiert neben der Moderne von Pa-

ELLEN GALLAGHER, FREE NURSES (DeLuxe), 2004/2005, photogravure, aquatint, collage, laser cutting, and cut paper, 13 x 10" / Photogravüre, Aquatinta, Collage, Laserschnitt und ausgeschnittenes Papier, 33 x 25,4 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE / TWO PALMS PRESS, NEW YORK)

ELLEN GALLAGHER, AMERICAN BEAUTY (DELUXE), 2004/2005, photogravure, aquatint, spitbite, and plasticine, 13 x 10" / Photogravüre, Aquatinta, Pinselätzung und Knetmasse, 33 x 25,4 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE / TWO PALMS PRESS, NEW YORK)

ELLEN GALLAGHER, NEGRO A DAY (DELUXE), 2004/2005, photogravure, aquatint, laser cutting, and gouache, 13 x 10" / Photogravüre, Aquatinta, Laserschnitt und Gouache, 33 x 25,4 cm. (PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, NEW YORK)

lette und Feder auch eine Moderne des Fleisches und des Geistes, in der «das Begehren meine sterblichen Ängste zerstört, aufzehrt / und mich in die Flammengestalt verwandelt».[8] Oder wie Charles S. Johnson sagt:

Mit den neuen Zielen sind neue Gefühle verbunden. Wo es gärt und unruhig ist, da findet Veränderung statt. Alte Traditionen werden erschüttert und entwurzelt dank der Stosskraft neuer Ideen. In diesem Jahr unseres Herrn, 1925, finden über das ganze Land verteilt in siebzehn Städten gewaltsame Auseinandersetzungen um die Wohngebiete der Schwarzen statt; wo man einst einwilligte, obwohl man im Stillen oder erfolglos murrte, da werden nun neue Überzeugungen offen kundgetan und führen immer häufiger zum Widerstand.[9]

Genau hier macht Gallaghers Werk den Schnitt mitten durch alle Kategorisierungen der Kunst und Kulturgeschichte. Ihr gieriges Abbeissen, Schlucken, Verdauen und Ausstossen des bereits bestehenden (engl.: *ready-made*) politischen Unbewussten verbindet die verschiedenen historisch bedingten Strömungen der Moderne zu einem kombinierten Werk (im Sinne von Rauschenbergs *Combine Painting*). Der Einfachheit halber seien hier nur Folgende genannt: die schwarzamerikanische Moderne (welche oft auf die Harlem Renaissance reduziert wird) und die anglo-europäische Moderne, innerhalb der sich wiederum unterscheiden lassen: Freuds *Traumdeutung*, der objektive Zufall der Surrealisten, der radikale Gegensatz von Viktor Sklovskijs *ostranie* (Verfremden), der vom Kubismus aufgegriffene Primitivismus und schliesslich Futurismus und Dadaismus. DeLuxe ist gleichsam ein Genpool, der nur so wimmelt von diesen Traditionen und kritischen Strategien.

Ellen Gallagher, Tochter eines kapverdischen Vaters und einer weissen irischen Mutter aus Rhode Island, überkreuzt die Ismen aus der Blütezeit der Moderne mit jenen der Moderne der schwarzen Kultur. DeLuxe ist Gallaghers *Une semaine de bonté* (Max Ernsts Collagen-Roman von 1934), doch wo Max Ernst naturwissenschaftliche und medizinische Bücher verwendete, um eine beunruhigende Welt von hybrider Melodramatik zu erzeugen, legt sie über den medizinischen Bericht aus der Tuskegee-Studie[10] nur die einfache Skizze eines Gesichts unter einer mächtigen krausen Afrofrisur aus Plastilin (THE MAN WHO KEPT HARLEM COOL / Der Mann, der Harlem cool hielt, 2004–2005). Laut Gallagher wird der Afro «zu dieser wichtigen Möglichkeit, in der Stadt Platz in Anspruch zu nehmen».[11] In diesem Bild gibt es mehrere Schichten, sowohl materiell wie historisch, darunter auch eine Anspielung auf den legendären Offizier und Professor des New York Police Departement, Lloyd Sealy.

Das bringt uns auf Gallaghers Arbeitsmethoden, die meistens unsichtbar bleiben. In Kunstzeitschriften oder auf Katalogseiten wirkt DeLuxe wie eine grossartige Collage, die eine etwas schräge Knetgummi-Anwandlung erdulden musste. Das trifft zwar zu, aber es ist nur der Anfang. Wie bereits erwähnt, ist Gallagher eine fleissige und ausdauernde Handarbeiterin (in ihrer Jugend war sie eine Zeit lang in Alaska und arbeitete in diversen Konservenfabriken). Die Herstellung eines einfachen zweidimensionalen attraktiven Bildes ist bei ihr nie alleiniges Ziel. Deshalb arbeitet sie ebenso mit Drucktechniken wie malender und zeichnender Weise. Prozesse, Schichten, Materialien, stoffliche Sinnlichkeit bedeuten ihr mehr als alles andere. Fleisch ist nicht nur eine Farbe, sondern auch eine Textur. DeLuxe ist sowohl Collage (Papier), Photomontage (digital) und Photogravüre (Photo-Tiefdruck-Prozess); es ist montiert und aufgebaut mit Hilfe von Abrasion, Aquatinta, Feilen, Kaltnadel, Prägung, Radierung, Laserschnitt, Schablonen, Tätowiernadeln (ja, für Hauttätowierungen) sowie Blaulack, Glasperlen, Zeitungsausschnitten, Puppenaugen, weiss abgedeckten Elementen, Glitter, Blattgold, Pomade..., und das ist bei weitem noch nicht alles. Dennoch ist DeLuxe, neben all dieser experimentellen Virtuosität im Umgang mit Materialien und Techniken, ein Buch, ein ausgeweidetes Buch, dessen früheres Leben noch in den Seiten steckt, die ausgeschnitten, auf ein Raster gespannt und zur Präsentation an die Wand gehängt wurden.[12] Man schaut sich DeLuxe weniger an, als dass man es l i e s t. Und was man da zu lesen bekommt, sind nicht nur Informationen, sondern vor allem auch Texturen.

Im Grunde ist DeLuxe eine gewaltige Geschichtslektion: über die Geschichte der Moderne(n), der Schwarzen Populärkultur, der Moden und Rassen um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts in Ame-

rika, der Werbung und der Rassenkonflikte, die in die Entwicklung der populären Kultur eingegangen oder in ihr untergegangen sind und auf die man hinweisen muss, die gespürt und zerpflückt werden müssen. Stellt euch eine Schulklasse vor, kleine Kinder, die vor diesem Werk sitzen, während ihre Lehrerin auf Peg Leg zeigt und fragt: «Wisst ihr, wer das ist? Und warum ist hier Moby Dick? Und schaut mal, all diese Perücken, warum, glaubt ihr, haben sie diese Farbe und diese Form? Was ist eine ‹Freiheitsperücke›? Und schaut euch Lustre Cream an – was für ein Gesicht ist das? Und wer war Lloyd Sealy? Und warum verwendet die Künstlerin den Ausdruck ‹von aussen verursacht› in einer Anzeige, die ein Mittel gegen unreine Haut zu empfehlen scheint?» Die Kinder werden aufstehen und näher herangehen, um den Glitter, das Gold, den Plastik-Eiswürfel und die Zeitungsausschnitte mit den schwarzen Krankenschwestern und Berühmtheiten anzuschauen; sie werden Fragen stellen und staunen, denn: «Jedes Bild wird zu einem eigenen Universum.»[13)]

Coda

Viele der Sonette, die McKay veröffentlicht hat, zeugen von den Umständen seiner Suche nach dem idealen, durch seine Rasse geprägten Selbst.[14)] Am Tag, als ich mir DeLuxe im Whitney Museum in New York ansehen will, kommt ein Museumswärter, der bemerkt hat, dass ich mir Notizen mache, auf mich zu und sagt: «Kommen Sie. Das müssen Sie sehen.» Er führt mich zu der Wand, an der Gallaghers Bild hängt, begleitet von einer langen Liste verschiedenster Techniken. «Das sind die Dinge, die sie für die Arbeit verwendet hat. Ich weiss nicht, was ‹Pinselätzung› ist, Sie vielleicht?» Ich auch nicht. Wir reden miteinander. Das Bild gefällt ihm. Er erzählt, er stamme aus Jamaika, was mir sein Akzent schon verraten hat. Dann fragt er: «Wissen Sie, wer Claude McKay war?» Ich sage ja, obwohl ich ihn tatsächlich mit Claude Brown verwechsle, dessen Roman *Manchild in a Promised Land* mich in meiner Jugend tief beeindruckt hatte. «Er war mein Onkel», sagt der Wärter. Ich schaue auf sein Namensschild und lese den Namen «Claude McKay». «Und Sie sind nach ihm benannt!» – «Ja, genau.» Er zeigt mir dieses weite, herzliche, stolze Lächeln. «Und ich bin auch ein Dichter.» Er schreibt sich meinen Namen und meine Adresse auf und sagt, er werde mir ein Buch mit seinen Gedichten zuschicken.

Auf dem Heimweg ist es mir peinlich, dass ich nicht wirklich weiss, wer Claude McKay ist. Ich bin ziemlich verblüfft, als ich im Inhaltsverzeichnis von Lockes Anthologie sein Gedicht «Baptism» nur wenige Seiten von Langston Hughes «Jazzonia» entfernt finde. Ich nehme Google zu Hilfe und surfe durchs Netz, ich lese seine Biographie und entdecke, dass er ein Abkömmling der Harlem Renaissance war – ein ehemaliger Redaktor von *The Liberator,* dessen berühmtestes Sonett, «If We Must Die» (Wenn wir sterben müssen, 1919), als Reaktion auf eine sich nach dem Ersten Weltkrieg über ganz Amerika verbreitende Lynchjustiz-Welle und zunehmende Übergriffe weisser Horden auf die Wohnviertel der Schwarzen entstanden war. Das Gedicht war ein Aufruf, sich zur Wehr zu setzen, ein Akt kreativer Empörung, der für die Gemeinschaft der Schwarzen zur Quelle der Inspiration wurde. Ist das nicht ein perfekter Schluss? Da ist dieser Museumswärter, der zum Führer zu Gallaghers Werk wird – quasi ein stilles Vermächtnis der Harlem Renaissance – und sich vergewissert, dass ich alle Einzelheiten ihrer Arbeit beachte. Gallaghers Kreativität bringt uns zusammen. DeLuxe hat nicht nur «eine Anzeige die Wirkung von zehn entfalten» lassen, sondern über die Begegnung von zweien – einer weissen Schreiberin und eines schwarzen Dichters und Wärters, die über ihr Werk reden – einen einfachen Moment der Synchronität von Kunst und Leben in eine Geschichtslektion verwandelt.[15)]

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Adrienne Rich in ihrem Vorwort zu *Manifesto: Three Essays on How to Change the World,* Ocean Press, Melbourne/New York 2005. (Die Essays sind von Karl Marx, Rosa Luxemburg und Che Guevara.)

2) William Bernbach (1911–1982), amerikanischer Werbefachmann und Texter, Pionier der subtilen, leisen Werbung, die zum Markenzeichen der von ihm gegründeten Agentur Doyle Dane Bernbach Inc. wurde. Das Zitat ist mehrfach im Internet zu finden.

3) Ich habe andernorts über das Auftauchen von Schöpfungsmythen in der Generation, der auch Ellen Gallagher angehört, gesprochen (etwa bei Matthew Barney oder Matthew Ritchie). Vgl. dazu «The Myth is a Muscle», in: *Art Becomes You. Parody,*

Pastiche, and the Politics of Art. Materiality in a Post-material Paradigm, hrsg. v. Henry Rogers, ARTicle Press, London 2005.
4) Von der Sklavenzeit in den Südstaaten geprägte und in den Minstrelshows noch lange danach aufrechterhaltene stereotype Bilder des «Negers». *Step 'n' Fetchit:* Klassische Varieténummer (wörtlich: Komm rein und hol's dir).
5) Alain Locke, «The New Negro», Aufsatz im gleichnamigen, vom Autor herausgegebenen Band, *The New Negro,* Atheneum Press, New York 1986, S. 3.
6) Es ist kein unbedeutender Zufall, dass zwei berühmte Entwicklungsschritte des Kinos, der erste zum Erzählkino, der zweite zum Tonfilm, mit zwei eklatanten Beispielen von Rassismus zusammenfallen. Musste das Erzählkino mit einer Ku-Klux-Klan-Geschichte beginnen? Musste die erste menschliche Stimme im Film jene eines schwarz geschminkten Juden sein, der kniend «Mammy» sang?
7) So auch der Titel einer Essaysammlung von Michelle Cliff: *Claiming an Identity They Taught Me to Despise,* Norton, New York 1980.
8) Claude McKay, «Baptism», in: *The New Negro,* vgl. Anm. 5, S. 133.
9) Charles S. Johnson, «The New Frontage on American Life», in: ebenda, S. 296.
10) Eine Studie über unbehandelte Syphilis bei schwarzen Männern: Seit den 30er Jahren hatten sich 399 Männer beim U.S. Public Health Service zur kostenlosen Behandlung angemeldet. Tatsächlich wurde eine Studie über die Auswirkungen von Syphilis auf den menschlichen Körper durchgeführt. Die Männer erfuhren nie, dass sie Syphilis hatten, man sagte ihnen, sie hätten «schlechtes Blut», und die Behandlung wurde ihnen noch jahrelang verweigert, obwohl man seit 1947 mit Penicillin ein wirksames Mittel zur Verfügung hatte. Als die Studie 1972 bekannt wurde, waren 28 Männer an Syphilis gestorben, 100 weitere waren an damit verbundenen Komplikationen gestorben, mindestens 40 Ehefrauen waren angesteckt worden, 19 Kinder hatten sich bei der Geburt angesteckt.
11) Ellen Gallagher, «1000 Words», *Artforum,* April 2004, S. 128.
12) Zur Ausstellung «eXelento» in der Gagosian Gallery im September 2004 veröffentlichte Ellen Gallagher das Buch *eXelento,* ein eigentliches Kompendium der Figuren in ihrem gleichnamigen Mammutwerk. Wie DeLuxe hat auch eXelento seinen Titel vom Markennamen der angepriesenen Produkte. Es gibt auch eine Firma Humania.
13) Ellen Gallagher, «1000 Words», *Artforum,* April 2004, S. 128.
14) Marcellous Blount:
www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/mckay/mustdie.htm
15) Die Perücke ist ein zentrales Motiv und eine wichtige Informationsquelle ihrer Arbeit. In «1000 Words» weist sie darauf hin, dass Perücken in den 30er Jahren auch *transformations* (Verwandlungen) genannt wurden.

ELLEN GALLAGHER, UNTITLED (WATERY ECSTATIC SERIES), 2004, watercolor and cut paper, 16 x 19¾" / OHNE TITEL (SERIE: WÄSSERIG VERZÜCKT), Aquarell und ausgeschnittenes Papier, 41 x 50 cm. (PHOTO: TOM POWEL)

Edition for Parkett

ELLEN GALLAGHER
RUBY DEE, 2005
Two-plate photogravure with aquatint and unique hand-shaped plasticine elements (in three colors) on multilayered laminated paper, framed.
Image size 6 x 4 x $\frac{1}{8}$", with frame $9\frac{1}{4}$ x $7\frac{1}{4}$ x $1\frac{1}{4}$".
Produced by Two Palms Press, New York.
Edition of 30/XV, signed and numbered.

Photogravüre, Aquatinta und Knetmasse (dreifarbig, handgeformt), auf mehrschichtigem, laminiertem Papier, gerahmt.
Bildformat: 15,2 x 10,2 x 0,3 cm, mit Rahmen 23,5 x 18,4 x 3,8 cm.
Hergestellt bei Two Palms Press, New York.
Auflage: 30/XV, signiert und nummeriert.

20c
HOW FLEEING CUBAN
REFUGEES TAKE JOBS
FROM FLA. NEGROES
Actress Talks
About Art Of
Being Feminine

ANRI SALA, GHOST GAMES, 2002, 9 min. 15 sec. color film and sound, stills / GEISTERSPIELE, 9 Min. 15 Sek. Farbfilm mit Ton.
ANRI
SALA

MARK GODFREY

Missing presences

ON ANRI SALA'S PHOTOGRAPHY

In 1992, when he was only eighteen, Anri Sala took to the streets of his hometown Tirana, camera in hand, to record an explosion of newspapers. Prior to this time, as he would later recall, the media in Albania had been strictly controlled: "The only TV program we had started at 18.00 and ended at 22.00, mainly airing the same news program and fiction film... Everything was so unreal that I remember the only realistic thing was the weather forecast."[1] After the first free elections in 1991, however, the information industry rolled into action, and Sala's street photographs showed vendors hawking countless different publications. Clearly there had been no time for anyone to manufacture plastic or metal racks, let alone establish chains of newsagents. Newspapers were displayed in the simplest way possible, spread across trestle tables, steps, upturned cardboard boxes, or simply laid on the pavement, held down by stones as if they were fabrics in a market.

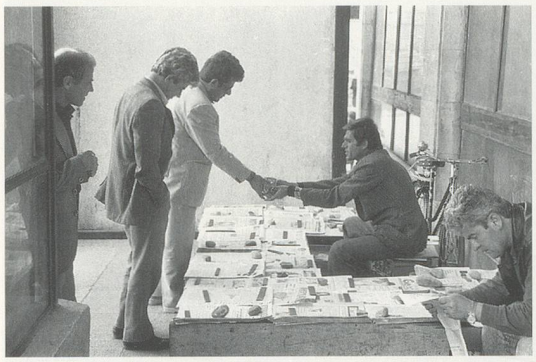
Sala would often take photographs of the same stall, moments apart, showing different customers selecting their papers. Sometimes he would take successive shots as he moved around a stall, capturing its image from every necessary angle. He took over eighty photographs of the news sellers, rolls and rolls of camera film for stacks and stacks of newspapers. His photographs would seem to fulfill a documentary function, as if he had set out to record a moment in history as comprehensively as possible.

ANRI SALA, A THOUSAND WINDOWS— THE WORLD OF THE INSANE, 2003, images from the artist's book / TAUSEND FENSTER – DIE WELT DER WAHNSINNIGEN, Bilder aus dem Künstlerbuch.

MARK GODFREY is an art historian who teaches at the Slade School of Fine Art, University College, London.

To document and "celebrate" the very existence of news was good news, and this freedom of information much welcomed. Just look at the way the customers are "selecting"—not just grabbing a particular paper out of habit, but poring over what's on offer and gradually making their choices.

In 2003, some eleven years after they were taken, Sala gathered the photographs together in an artist's book, *A Thousand Windows—The World of the Insane* (2003), titled after two of the newspapers that were being sold. (The other titles were listed at the back of Sala's book and include *The Democratic Renaissance, The Fatherland, The Republic,* and *Sickle and Hammer.*) When you page through the book, the photographs soon become extremely repetitive, and through repetition their narrative facility slips away. You begin to attend to other features in the images—for instance, to the absence of women from most of the shots. As you go on and on, any celebratory mood is quickly deflated. The number of images begins to feel excessive, too much information producing a paucity of meaning. Or rather, the meaning of the whole enterprise flips one hundred and eighty degrees. The phenomenon of new newspapers no longer seems to be heralded, but represented with extreme scepticism. The deadening repetition of Sala's photographs mimes the deadening effect of too much media. The book tacitly acknowledges that these stalls merely initiate the commodification of information, and silently recognizes that the plethora of publications stands in the way of meaningful future knowledge. Newspapers seemed initially to offer "a thousand windows" onto a new world, but their proliferation engenders "a world of the insane."



Given what Sala has said about his training in a painting department at art school, it seems unlikely that these photographs were conceived as art when they were taken. But retrospectively they must have seemed the ideal material for an artist's book. Perhaps it was Sala's increasing awareness of the history of photo-conceptualism that enabled him to register the interest of these eleven-year-old shots. If they were amateurish, so too were those that Ed Ruscha had used for his photo books, similarly interspersed with blank facing pages. If Sala's project was a parody of photojournalism, so too were certain works by artists such as Robert Smithson and Douglas Huebler.[2] If Sala suggested the amnestic effect of too much information, so too had Gerhard Richter in his deployment of news images in *Atlas* (work in progress since 1962).[3] But these precedents could be irrelevant, for maybe it was Sala's own work that returned him to the 1992 photographs. After all, in 2003, videos like TIME AFTER TIME (2003) and MIXED BEHAVIOUR (2003) continued according to a dynamic that was central to the photo project. Both

ANRI SALA, UNTITLED, 2002, color photograph, 43 1/4 x 61 3/4" / OHNE TITEL, Farbphotographie, 110 x 157 cm.

bear witness to a desire to record a changing moment in history, but in both, repetitive structures (formed by focusing and editing) cut against the documentary impulse by fragmenting linear time.[4)]

A couple of years before he published *A Thousand Windows,* Sala had retrieved another old photograph and declared it a work. Titled THE GIFT (2000), the work appears to be an enlargement of an old photograph taken of Sala as a child of about eight. The boy fills the foreground beaming with pleasure, his arms stretched out before the camera as if he were about to receive a present. Two other figures are in the background: a grandmother oblivious to the event, and Sala's older sister, clapping at what she watches. But unlike her, we cannot know what the excitement is all about, because the action is behind the camera, the focus of the scene missing. The photograph appears scratched and spotted, and the texture heightens its strangeness, for we cannot tell whether these are marks of excessive handling over the years, or the scratches accumulated while it was ignored at the bottom of some drawer or storage box. While in *A Thousand Windows* photography is deployed in a series, so that the more images there are, the less they tell, here, a single image becomes more enigmatic the more you look at it. You become ever more conscious that what's important lies outside the frame, and that the photograph won't let you know what it is.

One way to resolve the narrative, however, would be to suppose that the camera itself was "the gift" and that in taking the shot a parent was showing a child

how the present worked. The instant captured in the image would therefore mark the very origin of Sala's involvement with photographic media. The publication of the image as the frontispiece of Sala's catalogue for his Paris exhibition "Entre Chien et Loup" would seem to endorse this supposition, as would a comment he made in 2001 where he referred to photography as "a gift." ("Now that I'm also working with photography, it feels as if I could have that gift back again, I mean this possibility of negotiating meanings all through one image.")[5] This solution would also explain why THE GIFT became important only retrospectively, not so much because of what the image showed at the time, but because of the activity it could later be seen to have initiated. Sala has spoken of some places as "condensations of time, like time-clouds"[6] but this "photograph" is also a kind of time-cloud, and one which only rained years after it was taken. In this way, THE GIFT is like the reel of film that Sala found of his mother speaking at a Communist rally that initiated the work INTERVISTA (1998) for which he became well known.

When INTERVISTA began to gain recognition in the circuits of the art world in the late nineties, photography itself no longer seemed crucial to Sala's project—and yet his oeuvre is scattered with pictures. For the most part, they work like THE GIFT: singular, compressed, and enigmatic. It's not the information they contain, but the lack of it that makes them perplexing. Take for example 31–131° (2002), which shows a site where something seems to have taken place, something that has left a trace in the flatten-

ANRI SALA, HOUSE WITH HORIZON, 2002, color photograph, 43 1/4 x 61 3/4" / HAUS MIT HORIZONT, Farbphotographie, 110 x 157 cm.

ANRI SALA, LANDSCAPE WITH UNDERGROUND, 2002, color photograph, 43 1/4 x 61 3/4" / LANDSCHAFT MIT UNTERGRUND, Farbphotographie, 110 x 157 cm.

ing of a clearing. The title indicates exactly where this site is (South Japan), but its precision only serves to underscore the absence of information in the image itself. It seems a belated photograph, one that has failed to record what "has been." LANDSCAPE WITH UNDERGROUND (2002), meanwhile, appears to picture a site were something might happen. Shot on a calm, sunny day, it shows a field pierced by an opening that, we assume from the title, is a tunnel entrance. But this photograph seems to have come too soon—nothing is emerging from below.

Sala has commented that what interests him about photography is "the relation between the *cadre* and *hors cadre*"[7]—what is inside and outside the frame. While a video camera can move around to show the fullness of a scene, a camera necessarily compresses a scene into its view. In 31–131° and LANDSCAPE WITH UNDERGROUND, what is missing is not so much a

visual piece of information beyond the frame of the image, but an event beyond the time of its exposure. However, it is the controlled elimination of surrounding information that powers the poetry of WE HAVE OTHER CONCERNS (2001). The image pictures two young men on the beach, both with a ball at their feet, a pretty mundane sight at first. Between them, right at the center of the photograph, are two children, closer to the shore, playing together. Once you notice them, your eyes return to the outer parts of the image and you begin to realize what's odd: unlike the younger pair, the men face away from each other, not passing a ball back and forth, as one would expect. Probably, both were simply involved in different games, playing with people behind the camera, but the way Sala frames the image means that they are joined only by repetition, both seeming utterly private, both appearing to have "other concerns" than the game. Sala has commented that the title could be thought about in two ways: either it suggests that these men want to travel to a place outside the frame, namely to Italy, across the sea from this Albanian beach, a place directly in front of the camera but way beyond its view; or the title emphasizes their absent-minded contentedness in Albania. Though fellow Europeans might presume they are desperate to leave their country, they have other concerns.

HOUSE WITH HORIZON (2002) is another image characterized by doubling. A half-finished, yet already ruined house made up of two identical sections is photographed at an oblique angle. Each section only contains a single room and has a large opening at the front, a space where you assume a door and window were planned. Oddly, there is no interconnecting door, but odder still, the outer side walls of both halves are ruptured, yet in such a way that the force managed not to penetrate the inside walls. Far from disturbing the symmetry of the structure, the holes emphasize it. If we wonder first what caused its destruction, what becomes more puzzling, eventually, is how the structure was supposed to function had it not been damaged. Nothing that might have been in Sala's peripheral vision when he made the image, would necessarily answer these questions. We do not miss what is physically exterior to the shot, yet the absence of information is palpable. Sala has spoken of how throughout his work "the missing thing becomes so obvious that it becomes like a presence,"[8] and this observation could characterize the operation of an even more haunting photograph from 2002, this one taken in São Paulo. UNTITLED (2002), like HOUSE WITH HORIZON, simply records a situation Sala chanced upon. Four pairs of jeans and a coat are seen billowing in front of the exterior vent of a building, the hot air drying them out. What's "missing" here are the owners of the clothes who have discovered this ingenious way around laundromat costs. The photograph manages to represent homelessness without recourse to the "expressionist liberalism of the find-a-bum school of concerned photography" that Allan Sekula once criticized,[9] and it does so in a way that is as resourceful and economical as the activity it captures. The image comes to represent both the tendency to blank out from sight the people we see daily on the street, and the possible consequence of such blindness, for by evoking other photographs of bloated bodies in devastated war zones, it causes us to think about so many needless deaths.

The inflated empty volumes in UNTITLED recall Gabriel Orozco's photograph TWO TRASH CANS UP (1998), but where Orozco's photograph shows a sculptural situation he set up, Sala just came by his scene. Set-up photographs are rare for Sala, but the exception is NO BARRAGÁN NO CRY (2002), which shows a white horse stuck on top of a metal cylinder on an otherwise empty rooftop. This was a carefully planned image, and Sala designed the cylinder especially to prevent any discomfort to the animal during the shoot. Sala made the photograph on top of a building in Guadalajara during a show of his work in the artist's space OPA which occupied one of its top floors, but the set-up was inspired by an earlier event during this trip to Mexico. Before he traveled, Sala had consulted a website showing simulated views around the Barragán House at Calle Ramírez in Mexico City because he planned to visit the building. Barragán was famously fascinated by horses and the image on the website that struck Sala showed an equine sculpture on a plinth against a pink wall. But when Sala arrived at Calle Ramírez, the sculpture was missing. It transpired that the horse had disappeared

during the house's restoration. Few visitors would have noticed this, yet for Sala it was a dramatic absence. Looking at his rooftop photograph in the light of all this, we could suppose that Sala was staging a bizarre return of the missing animal, as if the plinth in Mexico City had fired the horse into the stratosphere so that it landed hundreds of miles away, transforming from wood to flesh en route. Sala told Hans-Ulrich Obrist that a photograph can be a "compression of a story,"[10] and this is certainly the case here, yet the photograph is no less bizarre if we do not know the narrative just recounted. It doesn't conform to any kind of image to which we are accustomed: it's neither an image of a building, nor of the view from a roof; nor is it a typical shot of a horse which would tend to show the animal in motion (Barragán's wooden horse was mid-gallop). Benjamin Buchloh wrote that "hardly an image could proclaim the final loss of the natural more tragically, more comically"[11] than Orozco's photograph PERRO EN TLAPAN (1992), which shows a dog gazing out from a kind of concrete plinth. Sala's photograph could also proclaim this loss, so removed is the horse from its environment, but its obvious set-up quality produces more questions than answers. The more we look at the photograph, the greater its enigma—like the animal suspended in its center.

In 2004, Sala returned to making photographs in series, taking eight images of moths in a room in Dakar, Senegal. The creatures line the junction of two right-angled walls and the ceiling, marking out the straight lines of the architecture and breaking them up at once. Even in day time (when the photographs were taken), the insects go to these joints and corners, presumably because they are the safest places in the room, but the camera has searched them out, repetitively disturbing their peace. The background is bleached out by the flash, but the moths remain like a residue of the night, irregular stains against the white ground. When Europeans first took photographs in such places and brought images of the "dark continent" back home, they hoped photography would illuminate the worlds they saw and to which they returned. Sala's images present a darker view of illumination. Photography here hunts out its subjects, chasing them into corners. Yet photography remains imprecise and fumbling—nothing much can be told about the moths, no details on their wings, no delicate tentacles. All the camera sees are black marks against the whiteness.

1) Massimiliano Gioni and Michele Robecchi, "Anri Sala: Unfinished Histories," *Flash Art*, July–September 2001, p. 107.
2) Jeff Wall, "'Marks of Indifference': Aspects of Photography In, Or As, Conceptual Art" in Ann Goldstein and Anne Rorimer (eds.), *Reconsidering the Object of Art 1965–1975* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1995).
3) Benjamin Buchloh, "Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive," *October* 88, Spring 1999, pp. 117–145.
4) I discuss these works in my article "Anri Sala," *Art Monthly*, July–August 2004, pp. 18–20.
5) Massimiliano Gioni and Michele Robecchi, op. cit., p. 107.
6) Gerald Matt, "An Interview with Anri Sala," *Anri Sala* (Vienna: Kunsthalle, 2003), p. 52.
7) Ibid., p. 75.
8) Conversation with the author at Tate Modern, November 2004.
9) Allan Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)" in *Dismal Science: Photo Works 1972–1996* (Normal: University Galleries, Illinois State University, 1999), p. 126.
10) Hans Ulrich Obrist, *Interviews*, vol. 1 (Milan: Charta, 2003), p. 831.
11) Benjamin Buchloh, "Cosmic Reification: Gabriel Orozco's Photographs" in *Gabriel Orozco* (London: Serpentine Gallery, 2004), p. 88.

ANRI SALA, NO BARRAGÁN NO CRY, 2002, color photograph, 24 3/4 x 30 3/4 x 1 1/8" / Farbphotographie, 63 x 78 x 3 cm.

MARK GODFREY

Abwesend präsent

ÜBER DIE PHOTOGRAPHIE ANRI SALAS

Im Jahr 1992 zog es den erst achtzehnjährigen Anri Sala hinaus auf die Strassen seiner Heimatstadt Tirana, um mit der Kamera in der Hand die explosionsartige Entwicklung des Zeitungswesens zu dokumentieren. Bis zu diesem Zeitpunkt hatten die Medien in Albanien, wie er sich später erinnern sollte, einer strengen Kontrolle unterlegen: «Das damals einzige Fernsehprogramm begann um 18 Uhr und endete um 22 Uhr. Es zeigte eigentlich immer dieselbe Nachrichtensendung und denselben Spielfilm… Alles war dermassen unwirklich – das einzig Realistische, dessen ich mich entsinne, war die Wettervorhersage.»[1] Nach den ersten freien Wahlen, 1991, setzte sich jedoch die Informationsmaschinerie in Bewegung und Salas Strassenphotos zeigten Verkäufer, die unzählige Blätter feilboten. Offensichtlich hatte niemand Zeit gehabt, Ständer aus Plastik oder Metall herzustellen, geschweige denn ein Netz von Zeitungshändlern aufzubauen. Die Zeitungen wurden auf denkbar einfache Art und Weise ausgelegt, auf Stelltischen, Treppenstufen und umgedrehten Kartons ausgebreitet, oder einfach aufs Pflaster gelegt und mit Steinen beschwert wie Stoffe auf einem Markt.

MARK GODFREY ist Kunsthistoriker und lehrt an der Slade School of Fine Art, University College, London.

Sala machte oft in kurzen zeitlichen Abständen Aufnahmen desselben Verkaufsstandes, auf denen verschiedene Kunden beim Aussuchen ihrer Zeitung zu sehen sind. Manchmal photographierte er auch in schneller Folge, während er um einen Stand herumging, und fing so dessen Bild aus jedem wichtigen Blickwinkel ein. Er machte mehr als achtzig Aufnahmen von den Zeitungsverkäufern, verbrauchte eine Rolle Film nach der anderen für die nicht enden wollenden Zeitungsstapel. Seine Photos schienen eine dokumentarische Funktion zu erfüllen, als hätte er sich vorgenommen, einen bestimmten Augenblick der Zeitgeschichte möglichst umfassend festzuhalten; als gälte es, zu dokumentieren und zu feiern, da das

On the left / Links:
ANRI SALA, THE GIFT, 2000, black-and-white photograph on baryte paper, 19 11/16 x 23 5/8" / Schwarzweissphotographie auf Baryt-Papier, 50 x 60 cm.

ANRI SALA, WE HAVE OTHER CONCERNS, 2001, color photograph mounted on aluminum, 31 1/2 x 47 1/4" / WIR SIND MIT ANDEREN DINGEN BESCHÄFTIGT, Farbphotographie auf Aluminium aufgezogen, 80 x 120 cm.

schiere Vorhandensein von Nachrichten eine gute Nachricht war und diese Informationsfreiheit begeistert begrüsst wurde. Man achte bloss darauf, wie die Kunden ihre Zeitung aussuchen: Sie greifen nicht einfach gewohnheitsmässig nach einem Blatt, sondern studieren das Angebot und entscheiden sich erst nach reiflicher Überlegung.

Im Jahr 2003, rund elf Jahre, nachdem sie entstanden waren, fasste Sala die Photos zu einem Künstlerbuch zusammen, mit dem Titel *A Thousand Windows – The World of the Insane*, so benannt nach zwei der zum Kauf angebotenen Blätter. (Eine Auflistung der übrigen Zeitungstitel, darunter *Die Demokratische Renaissance, Das Vaterland, Die Republik* sowie *Sichel und Hammer*, fand sich auf der Rückseite des Bandes.) Beim Durchblättern wirken die Aufnahmen bald extrem repetitiv, und durch die Wiederholung verflüchtigt sich das narrativ Eingängige der Bilder. Man beginnt anderen Besonderheiten Beachtung zu schenken, etwa der Tatsache, dass auf den meisten Bildern keine Frauen vorkommen. Blättert man weiter, so weicht alsbald jede Festtagsstimmung. Die schiere Zahl der Bilder wirkt allmählich exzessiv; zu viel Information bringt zu wenig Sinn hervor. Oder besser gesagt: Der Sinn des ganzen Unterfangens dreht sich um 180 Grad. Das Phänomen der neuen Zeitungen wird hier, so scheint es, nicht mehr freudig begrüsst, sondern mit äusserster Skepsis dargestellt.

Die abstumpfende Wiederholung in Salas Photographien widerspiegelt die abstumpfende Wirkung der Medienflut. Der Photoband räumt stillschweigend ein, dass diese Zeitungsstände lediglich die Degradierung der Information zur Ware einläuten und dass die Fülle von Publikationen einer sinnvollen Informiertheit in Zukunft tatsächlich im Wege stehen wird. Die Zeitungen schienen zunächst Tausend Fenster auf eine neue Welt zu öffnen, doch ihre Flut erzeugt eine Welt der Wahnsinnigen.

In Anbetracht dessen, was Sala über sein Malstudium an der Kunstakademie gesagt hat, scheint es eher unwahrscheinlich, dass diese Photos zum Zeitpunkt ihrer Aufnahme als Kunst gedacht waren. Im Rückblick müssen sie ihm jedoch als idealer Stoff für ein Künstlerbuch erschienen sein. Vielleicht war es seine zunehmende Vertrautheit mit der Geschichte der konzeptuellen Photokunst, die es Sala ermöglichte, die Bedeutung dieser elf Jahre alten Aufnahmen zu erfassen. Waren es auch Amateurphotos, so gilt dasselbe für die Aufnahmen, die Ed Ruscha für seine Photobüchlein verwendet hat, in denen ebenfalls die jeweils den Photos gegenüberliegenden Seiten leer gelassen sind. Falls Sala eine Parodie der Photoreportage im Sinn hatte, so gilt dasselbe für gewisse Arbeiten eines Robert Smithson oder Douglas Huebler.[2] Und wenn er auf den Gedächtnisschwund anspielte, den ein Zuviel an Information bewirkt, so hatte Gerhard Richter mit seiner Verwendung von Nachrichtenbildern in *Atlas* dies auch getan.[3] Es ist aber auch denkbar, dass diese Vorläufer überhaupt keine Rolle spielten, denn möglicherweise war es die eigene Arbeit, die Sala auf die Photos aus dem Jahr 1992 zurückkommen liess. Immerhin sind die Videoarbeiten TIME AFTER TIME (Ein ums andere Mal) und MIXED BEHAVIOUR (Gemischtes Verhalten), beide aus dem Jahr 2003, noch derselben Dynamik verpflichtet, die das Photoprojekt bestimmt hatte. Beide zeugen von einem Bedürfnis, einen Wendepunkt in der Geschichte festzuhalten, doch bei beiden konterkarieren die (durch Einstellung und Schnitt) erzeugten repetitiven Strukturen den dokumentarischen Impuls, indem sie den linearen zeitlichen Ablauf aufbrechen.[4]

Einige Jahre vor der Veröffentlichung des Photobandes *A Thousand Windows* hatte Sala ein anderes altes Photo wieder entdeckt und zum Kunstwerk erklärt. Die Arbeit mit dem Titel THE GIFT (Das Geschenk, 2000) wirkt wie die Vergrösserung eines alten Photos, das Sala im Alter von etwa acht Jahren zeigt. Der freudestrahlende Junge nimmt den ganzen Vordergrund ein und breitet vor der Kamera die Arme aus, als wolle er gleich ein Geschenk entgegennehmen. Im Hintergrund sind zwei weitere Personen zu sehen, eine Grossmutter, die vom Geschehen nichts mitbekommt, und Salas ältere Schwester, die beklatscht, was sie sieht. Im Unterschied zu ihr wissen wir jedoch nicht, was der Anlass für die Aufregung ist, weil sich alles hinter der Kamera abspielt, das Zentrum des Geschehens also gar nicht im Bild ist. Das Photo wirkt zerkratzt und fleckig, und dieser Zustand lässt es noch merkwürdiger erscheinen, wissen wir doch nicht, ob es sich um Spuren eines allzu häufigen Zur-Hand-Nehmens im Lauf der Jahre handelt, oder aber um Kratzer, die entstanden sind, während das Photo zuunterst in einer Schublade oder einer Schachtel vergessen war. Tritt in *A Thousand Windows* die Photographie in einer Serie auf, in welcher die Bilder immer weniger aussagen, je zahlreicher sie werden, so wird dagegen hier das Einzelbild immer rätselhafter, je länger man es anschaut. Allmählich begreift man, dass das, worauf es ankommt, ausserhalb des Bildausschnitts angesiedelt ist, und dass das Photo nicht verraten will, was es ist.

Ein möglicher Schlüssel zur Erklärung des Handlungszusammenhangs wäre allerdings die Annahme, dass die Kamera selbst «das Geschenk» war und dass ein Elternteil dem Kind mit der Aufnahme zeigen wollte, wie das Geschenk funktioniert. Der festgehaltene Augenblick würde in diesem Fall den eigentlichen Beginn von Salas Beschäftigung mit dem Medium Photographie markieren. Die Tatsache, dass das Bild auf dem Frontispiz des Katalogs zu Salas Ausstellung «Entre Chien et Loup» in Paris abgebildet wurde, scheint ebenso für diese Annahme zu sprechen wie eine Aussage Salas aus dem Jahr 2001, im Zuge derer er die Photographie als «Geschenk» bezeichnete. («Jetzt, da ich auch photographisch arbeite, ist es, als bekäme ich diese Gabe noch einmal geschenkt, ich meine die Möglichkeit, mit einem einzigen Bild Inhalte zu vermitteln.»)[5] Dies würde auch erklären, weshalb THE GIFT erst nachträglich wichtig

wurde: nicht auf Grund dessen, was das Bild zeigte, sondern auf Grund der Tätigkeit, die es – im Rückblick – ausgelöst hatte. Sala hat von manchen Orten als «Zeitkondensaten, gleichsam Zeitwolken»[6] gesprochen; auch diese Photographie bildet eine Art Zeitwolke, und zwar eine, aus der es erst Jahre nach ihrer Aufnahme zu regnen begann. In diesem Sinn gleicht THE GIFT der von Sala aufgestöberten Filmrolle mit Aufnahmen seiner Mutter während der Ansprache vor einer kommunistischen Versammlung; diese bildete den Ausgangspunkt der Arbeit INTERVISTA (1998), durch die Sala einem breiteren Kreis bekannt wurde.

Gegen Ende der 90er Jahre, als INTERVISTA in der Kunstszene allmählich Anerkennung fand, war die Photographie als solche für Salas Arbeit nicht mehr zentral, dennoch ist sein Schaffen gespickt mit Bildern. Meist funktionieren sie ähnlich wie THE GIFT; sie sind etwas Besonderes, weisen eine extreme Verdichtung auf und wirken rätselhaft. Es ist nicht die in ihnen enthaltene Information, die Verwirrung auslöst, sondern der Mangel an Information. Nehmen wir zum Beispiel die Arbeit 31–131° (2002). Sie zeigt einen Ort, an dem etwas stattgefunden haben muss, irgendetwas, das in einer Lichtung eine Spur, einen Abdruck hinterlassen hat. Der Titel gibt zwar genau an, wo sich dieser Ort befindet, nämlich in Südjapan, doch diese Genauigkeit unterstreicht nur den Mangel an Information im Bild selbst. Es wirkt, als sei das Photo zu spät geknipst worden, als sei versäumt worden, festzuhalten, was «gewesen ist». Das Photo LANDSCAPE WITH UNDERGROUND (Landschaft mit Untergrund, 2002) wiederum scheint einen Ort zu zeigen, an dem etwas stattfinden könnte. Aufgenommen an einem ruhigen, sonnigen Tag zeigt es ein Feld, in dem sich eine Öffnung auftut; dabei handelt es sich wohl, wie der Titel nahe legt, um einen Tunneleingang. Dieses Photo scheint jedoch zu früh gemacht worden zu sein: Es kommt nichts von unten herauf.

Nach eigener Aussage interessiert Sala an der Photographie «das Verhältnis zwischen *cadre* und *hors cadre*»[7]: dem, was sich innerhalb, und dem, was sich ausserhalb des Bildausschnitts befindet. Während eine Videokamera beweglich ist und den gesamten Schauplatz erfassen kann, wird dieser von der Photokamera zwangsläufig im Rahmen ihres Blickwinkels zusammengedrängt. Was bei 31–131° und LANDSCAPE WITH UNDERGROUND fehlt, ist weniger eine visuelle Information, die sich ausserhalb des Bildausschnitts befände, als vielmehr ein Ereignis, das nicht in den Belichtungszeitraum fiel. Wie dem auch sei, WE HAVE OTHER CONCERNS (Wir sind mit anderen Dingen beschäftigt, 2001) verdankt seine poetische Ausstrahlung exakt dieser gezielten Ausklammerung ergänzender Informationen. Das Bild zeigt zwei junge Männer am Strand, jeweils mit einem Ball zu ihren Füssen – ein ganz alltäglicher Anblick, wie es zunächst scheint. Genau in der Bildmitte zwischen den beiden Männern, aber etwas näher am Wasser, spielen zwei Kinder miteinander. Hat man sie einmal bemerkt, wandert der Blick wieder zurück gegen die Bildränder, und es geht einem allmählich auf, was an dem Bild merkwürdig ist: Im Unterschied zu den beiden Kindern stehen die beiden Männer voneinander abgewandt, ohne sich, wie zu erwarten wäre, gegenseitig den Ball zuzuspielen. Vermutlich waren beide einfach an einem je anderen Spiel mit Mitspielern ausserhalb des Bildausschnitts beteiligt. Der von Sala gewählte Ausschnitt bewirkt jedoch, dass das Verbindende zwischen den Männern lediglich in einer Wie-

ANRI SALA, 31–131°, 2002, black-and-white photograph on baryte paper, 43 5/16 x 63" / Schwarzweissphotographie auf Baryt-Papier, 110 x 160 cm.

derholung besteht, sind doch beide scheinbar ganz für sich und «mit ganz anderen Dingen beschäftigt» als dem Spiel. Laut Sala kann der Titel auf zweierlei Art verstanden werden: entweder als Hinweis auf die Sehnsucht der Männer, an einen Ort zu gelangen, der ebenfalls, aber auf andere Weise ausserhalb des vorgegebenen Rahmens liegt, nämlich an das diesem albanischen Strand gegenüberliegende Ufer, nach Italien, das zwar im Blickwinkel der Kamera, aber ausserhalb ihrer Sichtweite liegt; oder aber als Hinweis auf ihre gedankenverlorene Zufriedenheit in Albanien. Auch wenn andere Europäer ihnen unterstellen, dass sie ihre Heimat lieber heute als morgen verlassen wollen, sind sie mit ganz anderen Dingen beschäftigt.

HOUSE WITH HORIZON (Haus mit Horizont, 2002) ist ein weiteres Bild, das sich durch eine Verdoppelung auszeichnet. Ein halb fertiges, aber bereits verfallenes Gebäude, das aus zwei identischen Hälften besteht, wurde über Eck aufgenommen. Jeder Teil weist lediglich einen einzigen Raum und an der Vorderseite eine grosse Öffnung auf, die wohl einst für Tür und Fenster gedacht war. Seltsamerweise gibt es keine Verbindungstür, noch seltsamer aber ist, dass die äusseren Seitenmauern auf beiden Seiten aufgebrochen sind, jedoch so, dass der Wucht der Einwirkung zum Trotz ein Durchbruch der Innenwände vermieden wurde. Die Öffnungen stören keineswegs die Symmetrie des Gebäudes, sondern unterstreichen diese sogar noch. Wundern wir uns zunächst, was diese Zerstörung herbeigeführt haben mag, so drängt sich alsbald die noch verwirrendere Frage auf, wie das Bauwerk überhaupt hätte funktionieren sollen, wenn es nicht beschädigt worden wäre. Was auch immer sich während der Aufnahme in Salas peripherem Blickfeld befunden haben mag, würde wohl keine Antwort auf diese Fragen liefern. Was hier fehlt, ist nichts, was physisch ausserhalb des Bildausschnitts liegt, und doch ist der Mangel an Information offenkundig. Sala hat davon gesprochen, wie in seinem Werk immer wieder «das Abwesende derart ins Auge fällt, dass es zu einer spürbaren Präsenz wird»,[8] und diese Formulierung trifft auch auf die Wirkungsweise einer vielleicht noch beklemmenderen Photographie zu, die 2002 in São Paolo entstand. UNTITLED (2002) dokumentiert wie HOUSE WITH HORIZON einfach eine Situation, auf die Sala zufällig stiess. Vier Paar Jeans und ein Mantel bauschen sich vor einem Lüftungsabzug an der Aussenseite eines Gebäudes, wo sie durch die ausströmende heisse Luft getrocknet werden. Was hier «abwesend ist», sind die Besitzer der Kleider, die diese einfallsreiche Methode zur Einsparung der Kosten für den Waschsalon erfunden haben. Dem Bild gelingt es, Obdachlosigkeit darzustellen, ohne Zuflucht zu nehmen zum «expressionistischen Liberalismus des ‹Such-dir-einen-Penner›-Zweigs der engagierten Photographie», gegen die Allan Sekula einst zu Felde gezogen war,[9] und es tut dies auf eine Weise, die genauso einfallsreich und ökonomisch ist wie die Aktivität, die es einfängt. Das Bild steht am Ende gleichzeitig für unsere Neigung, die Augen vor den Menschen zu verschliessen, die wir täglich auf der Strasse sehen, und für die mögliche Folge einer solchen Blindheit; denn indem es an andere Photos von aufgeblähten Leichen in verwüsteten Kriegsgebieten erinnert, bringt es uns dazu, über so viel sinnloses Sterben nachzudenken.

Die aufgeblähten leeren Hüllen in UNTITLED erinnern auch an Gabriel Orozcos Photo TWO TRASH CANS UP (Zwei Mülltonnen höher, 1998), doch während Orozcos Aufnahme eine eigens inszenierte skulpturale Situation zeigt, kam Sala an seinem Sujet zufällig vorbei. Inszenierte Photographien sind bei Sala die Ausnahme. Eine solche Ausnahme ist NO BARRAGÁN NO CRY (2002), ein Bild, das auf einem sonst leeren Dach eines Gebäudes ein anscheinend bäuchlings auf einem zylindrischen Metallsockel gestrandetes weisses Pferd zeigt. Dieses Bild wurde sorgfältig geplant und Sala gestaltete den Sockel eigens so, dass das Tier nicht leiden musste. Die Aufnahme entstand auf dem Dach eines Gebäudes in Guadalajara, während in einer der oberen Etagen des Gebäudes, im Kunstraum OPA, eine Ausstellung von Salas Werk stattfand. Die Inspiration zu dieser Arbeit geht auf ein Ereignis zu einem früheren Zeitpunkt seiner Mexikoreise zurück. Vor Antritt der Reise hatte Sala sich eine Website mit Trickaufnahmen des Hauses Barragán in der Calle Ramírez in Mexiko City angeschaut, weil er das Gebäude besichtigen wollte. Barragán war bekanntlich ein grosser Pferdenarr, und die Aufnahme auf der Website, die

Sala im Gedächtnis haften blieb, zeigte eine Pferdeskulptur auf einem Sockel vor einer rosafarbenen Wand. Als Sala jedoch in der Calle Ramírez eintraf, war von der Skulptur nichts zu sehen. Es stellte sich heraus, dass das Pferd während der Restaurierung des Gebäudes verschwunden war. Nur wenigen Besuchern dürfte dies aufgefallen sein, für Sala stellte es jedoch eine dramatische Absenz dar. So besehen, könnte man mutmassen, dass Sala mit der von ihm photographierten Szene auf dem Dach eine bizarre Rückkehr des fehlenden Tieres inszenieren wollte, so, als habe der Sockel in Mexiko City das hölzerne Pferd in die Stratosphäre gefeuert, es unterwegs in Fleisch und Blut verwandelt und hundertfünfzig Kilometer entfernt landen lassen. Sala erklärte gegenüber Hans Ulrich Obrist, ein Photo könne «Verdichtung einer Geschichte» sein,[10] und das ist hier ohne Frage der Fall. Doch auch wenn wir von der erwähnten Geschichte nichts wüssten, wäre das Photo nicht weniger bizarr. Es entspricht keiner gewohnten Bildgattung, ist weder eine Architekturphotographie, noch eine Aussicht von einem Dach, noch eine typische Pferdephotographie, die das Tier eher in Bewegung zeigen würde (Barragáns Holzpferd war in vollem Galopp dargestellt). Benjamin Buchloh meinte, es sei «kaum ein Bild denkbar, das auf tragischere und komischere Weise vom endgültigen Verlust der Natürlichkeit kündet» als Orozcos Photo PERRO EN TLAPAN (1992), das einen Hund zeigt, der von einer Art Betonsockel aus in die Ferne blickt.[11] Salas Photo könnte ebenso von diesem Verlust künden, so sehr ist das Pferd seiner Umgebung entrückt, doch die Offensichtlichkeit der Inszenierung wirft eher Fragen auf, als dass sie Antworten gibt. Beim Betrachten des Photos bekommt man mehr und mehr das Gefühl, selbst festzusitzen wie das in der Bildmitte festhängende Tier.

Sala machte 2004 erneut Photos in Form einer Serie, diesmal acht Aufnahmen von Nachtfaltern in einem Raum in Dakar, Senegal. Die Kreaturen säumen die Stelle, an der zwei Wände und die Decke im rechten Winkel zusammentreffen, und zeichnen dort die geraden Linien der Architektur nach, brechen sie aber zugleich auf. Selbst bei Tage (als die Photos gemacht wurden) halten sich die Insekten an diesen Naht- und Schnittstellen auf, vermutlich weil das die sichersten Stellen im Raum sind. Die Kamera hat sie jedoch aufgespürt und stört wiederholt ihre Ruhe. Der Hintergrund ist durch das Blitzlicht ausgebleicht, doch die Nachtfalter verharren wie Relikte der Nacht, unregelmässige Flecken auf weissem Grund. Als Europäer erstmals an Orten wie diesem photographierten und Bilder vom schwarzen Kontinent mit nach Hause brachten, hegten sie die Hoffnung, dass die Photographie sowohl ein Licht auf die Welt, die sie gesehen hatten, werfen würde als auch auf die Welt, in die sie zurückkehrten. Salas Aufnahmen bieten eine düsterere Auffassung des Lichtes. Hier stöbert die Photographie ihr Sujet auf und treibt es in die Ecke. Dennoch bleibt sie unpräzise und tastend – von den Nachtfaltern ist nicht viel zu erkennen, keine Details ihrer Flügel, keine feinen Fühler. Die Kamera registriert lediglich schwarze Tupfer auf Weiss.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Massimiliano Gioni und Michele Robecchi, «Anri Sala: Unfinished Histories», *Flash Art,* (Juli–September 2001), S. 107.
2) Jeff Wall, «‹Marks of Indifference›: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art», in: *Reconsidering the Object of Art 1965–1975,* hrsg. v. Ann Goldstein und Anne Rorimer, Ausstellungskatalog, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, MIT Press, Cambridge Mass. 1995.
3) Benjamin Buchloh, «Gerhard Richter's *Atlas*: The Anomic Archive», *October* 88 (Frühjahr 1999), S. 117–145.
4) Näheres zu diesen Arbeiten in meinem Beitrag «Anri Sala», *Art Monthly* (Juli–August 2004), S. 18–20.
5) Gioni und Robecchi (vgl. Anm. 1), S. 107.
6) Gerald Matt, «An Interview with Anri Sala», in: *Anri Sala,* Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien, 2003, S. 52.
7) Ebenda, S. 75.
8) Der Künstler im Gespräch mit dem Autor in der Tate Modern Gallery, London, November 2004.
9) Allan Sekula, «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)», in: *Dismal Science: Photo Works 1972–1996,* Ausstellungskatalog, University Galleries, Illinois State University, Normal (Ill.) 1999, S. 126.
10) Hans Ulrich Obrist, *Interviews,* Vol. 1, Charta, Mailand 2003, S. 831.
11) Benjamin Buchloh, «Cosmic Reification: Gabriel Orozco's Photographs», in: *Gabriel Orozco,* Ausstellungskatalog, Serpentine Gallery, London 2004, S. 88.

LYNNE COOKE & ANRI SALA

From Silence to Language and Back Again

ANRI SALA, *TIME AFTER TIME*, 2003, video transferred to DVD, sound; realized for "Point of View: an Anthology of the Moving Image" / auf DVD übertragenes Video. (BICK PRODUCTIONS: ILENE KURTZ-KRETZSCHMAR, CAROLINE BOURGEOIS; NEW MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, NEW YORK)

Lynne Cooke: I'd like to begin this dialogue with a question about silence. Silence—a loaded silence even—seems to play a crucial role in a number of your works. In INTERVISTA (1998) there's the silence of your mother vis-à-vis her political past, which you dissolved by having her speeches deciphered by someone who read her lips. Then there's the almost uncanny silence of the man who so carefully tends the fish in NOCTURNES (1999). That strange, intense relationship contains no aural communication of the kind that happens between most owners and their pets. Such a haunting silence reminds me of TIME AFTER TIME (2004) in which a horse is shown standing stoically on the edge of the highway as traffic streams by. Its steadfast presence seems to mask a kind of silent panic. Whether lost or abandoned, it's transfixed by fear.

In concert, or contrast, with these works, I think of the group of men sitting together speaking in clichés taken from movies. Their "tough guy" talk is clearly borrowed: it's not their own words. They seem to need to speak through, to rehearse or imitate the speech of others to create an identity. Finally, there is the little boy in LÀK-KAT (2004), the work you made in Senegal, who tries to imitate the correct pronunciation of a word that conveys a highly charged meaning about which he seems to be (and, given his age, should be) completely oblivious.

The strand that I'm tracing in your works has to do not only with actual silence but, more often, with not speaking or not being able to speak, or speaking via conduits or other channels. Do you recognize this as a recurring thematic?

Anri Sala: This silence is, for me, a substitute for language. It's a quiet syntax, a syntax abandoned by words that would have made sense a while ago or, maybe, will make sense again sometime in the future. A mute syntax may absorb details or signs that language cannot yet name. It often goes with situations where you sense that something is wrong, but you are unable to name it, or resolve it.

I am aware that even those few times that language is present in my work, it's there either as a "malaise" or as a promise of something which is be-

LYNNE COOKE has been curator at Dia Center for the Arts, New York, since 1996. She is also a writer and a faculty member for Curatorial Studies at Bard College, Annandale-on-Hudson.

coming but not yet settled. In INTERVISTA the malaise of my mother in front of her recovered speech was not connected to the ideological content (which neither she nor I found surprising) but rather to the syntax of her speech. Her first reaction to what she said thirty years ago was: "I cannot believe that. It doesn't make sense." What didn't make sense to her was not the message of her past ideals (since, later in the film, she says she still believes in most of them) but the syntax that linked her thoughts. That's what became interesting to me. A gap of thirty years makes not just a rupture in content but it may also bring a change of syntax. What happens when a system changes, especially in the case of totalitarian regimes which exercise great control over language, is that the syntax of the language breaks—like a pot that cannot resist the temperature changes of the liquid inside. In the case of PROMISES (2001), as you say, it seems that these men needed to rehearse to create an identity. This actually happened at a time when the streets in Albania became violent and the country was so lawless that many people (myself included) had to create an outdoor self, or identity, in order to survive, to make their public life easier and less vulnerable. When I shot PROMISES I wanted to see where my closest friends still living in Albania now stood, and to guess how I would have evolved if I had never left. It was like trying to discover the pitch of my voice in a possible but different world. In LÀK-KAT, the malaise is situated not only in the difficulties the children have with pronunciation but also in the translation/adaptation of the words into the target languages of British English, American English, French, and German (each of those languages representing countries which had different histories and practices of colonization). One possible source of salvation, for the audience and for me, from the probable malaise caused by the meaning of the words when pronounced in Wolof lies in their musicality when repeated. I'm reminded of my first experience with repetition when I was a kid. I would repeat my name—Anri, Anri, Anri—so often until it lost its meaning and came to mean something else which sounded unfamiliar to me. The choice is ours: we can deal with the meaning, or through repetition we can enjoy the musicality and forget all else.

L C: I was very struck by your account of what your mother found so difficult in the reconstruction of her speech at the rally. You describe it beautifully with the notion of a "mute syntax." I was reminded of a passage from Merleau Ponty's *The Phenomenology of Perception* about a certain dissembling of the usual modes of speech processes, about the fact that it is not merely the utility and efficiency of words, but their materiality that forms the ground upon which our subjectivity is created in relation to others. "The essence of normal language is that the intention to speak can reside only in an open experience. It makes its appearance like the boiling point of a liquid, when in the density of being, volumes of empty space are built up and move outward. 'As soon as [a person] uses language to establish a living relation with himself or with his fellows, language is no longer an instrument, no longer a means—it is a manifestation, a revelation of intimate being and of the psychic link which unites us to the world and to our fellows.'"[1] If I understand you correctly your mother seems to have sensed a certain dissembling, or irreality, in these modes of speaking that parallels the mis-registration, the mis-fit, between a concept in one language and in another that is for me at the heart of LÀK-KAT. The shift from language as an instrument to what Merleau Ponty calls "language as a manifestation, a manifestation of intimate being" seems here to connect to the making of sound as much as of sense. A young baby makes sounds partly in order to surround itself with a comforting or secure ambience, an ambience that, although self-generated, nonetheless provides a cocoon of well-being. I wonder to what extent those children try to fit the words that they are struggling to learn back into their own "sound systems," their own aural matrix, as a way of negotiating the unfamiliar—like your incantatory repetition of your name when you were a child… This in turn connects these works, for me, to MIXED BEHAVIOUR (2003) where a solitary musician plays on a rooftop in a tremendous storm…

A S: Well, the DJ filling with music a space without an audience, in order to surround himself with a comforting ambience, must have been a baby who once surrounded himself with sounds to provide a cocoon of well-being. But now as a man he is not vul-

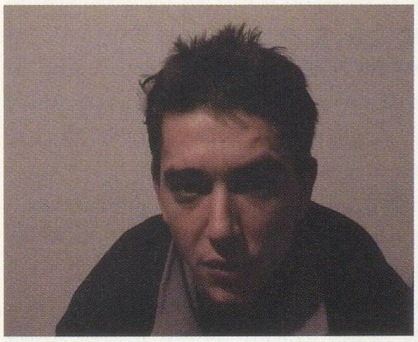
nerable in the same way; now there is also a sense of desolation. He returned to sounds as if making or playing sounds could be more remedial than making sense of fucked up situations that don't make much sense anyway. Speaking of the DJ, I speak of myself. When I asked him to play music just for us during that stormy New Year's Eve, I was thinking about shooting my film but we were also trying to negotiate that particular night in our lives. We couldn't bear the fireworks—maybe because we remembered that some years earlier a number of people had been found dead but no one had noticed the shots amidst the blasts from the fireworks.

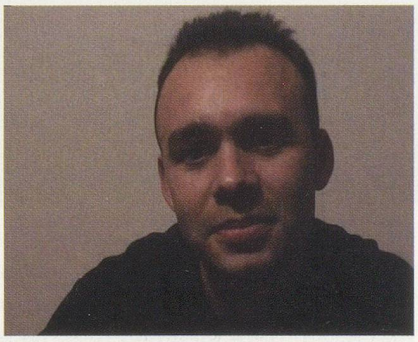
If we follow this idea of sound becoming meaning and meaning becoming sound, we can trace a line between INTERVISTA, LÀK-KAT, and NATURALMYSTIC (2002)—where the guy whispers the tomahawk sound as if it could almost become a word. Perhaps this relation keeps on changing. Sometimes the words become meaningless and sometimes the sounds become meaningful.

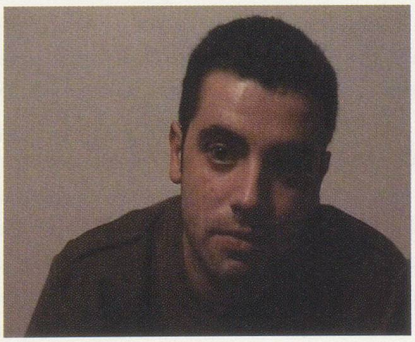
LC: I recently learned from Mark Godfrey that some of your first forays into photography arose from salvaging images you made much earlier in your life, and turning them into art works. Do you feel you have kept the same attitude to the making of an image—what is essentially a snapshot technique or style—that you had years ago? Today, it would place you in a lineage stretching from, say, Ed Ruscha or Robert Smithson onwards, a lineage that responds to the particulars of the everyday world in a direct even "dumb" fashion, a lineage that privileges the finding of the image over any technical finesse involved in its representation.

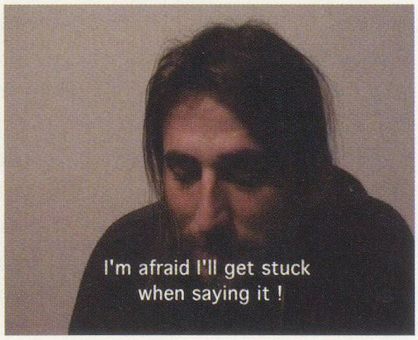
AS: I'm thrilled by the moment when, hunting for a potential image, you first frame it, and so help it leave the context in which it was born and gained its independence. "What it was" becomes "what it will be forever." The time that was before and the time that would have been after it was taken become a past continuous and future continuous that will never leave the image.

Initially, I was more interested in the making of an image than its final result. At that time things started to radically change in Albanian society. The tranquility that had accompanied my school classes and

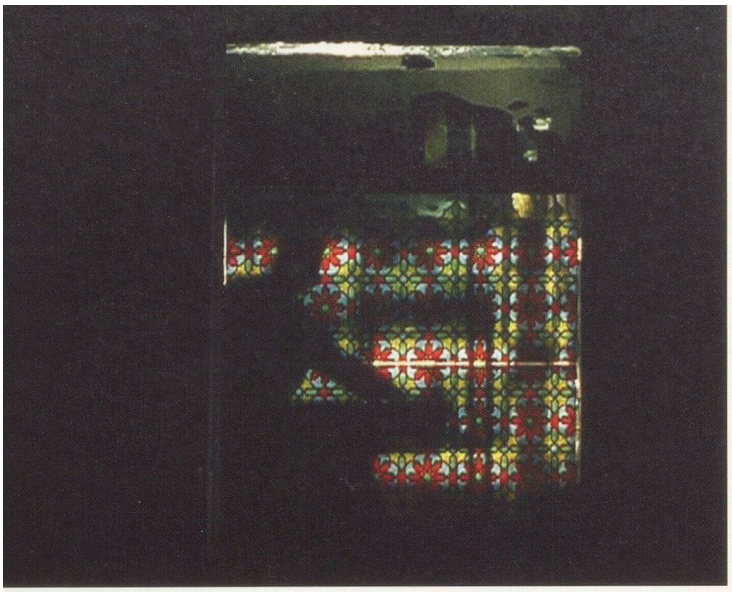


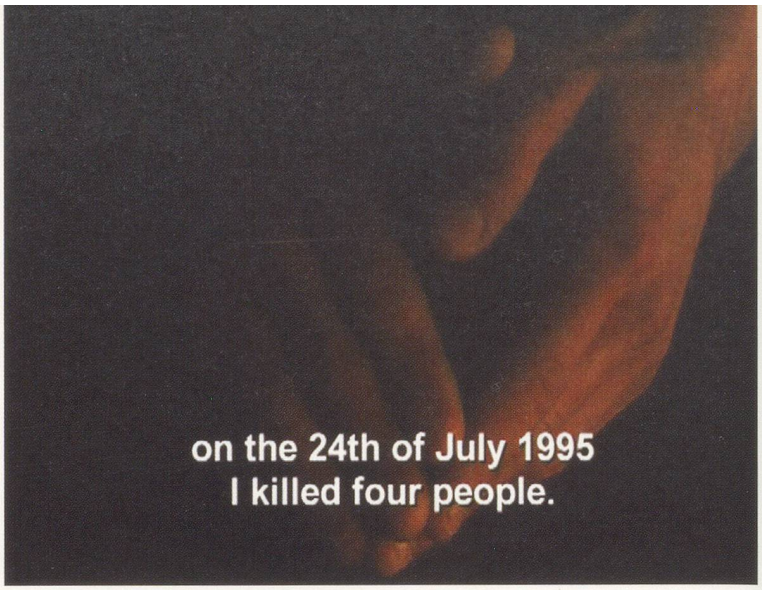


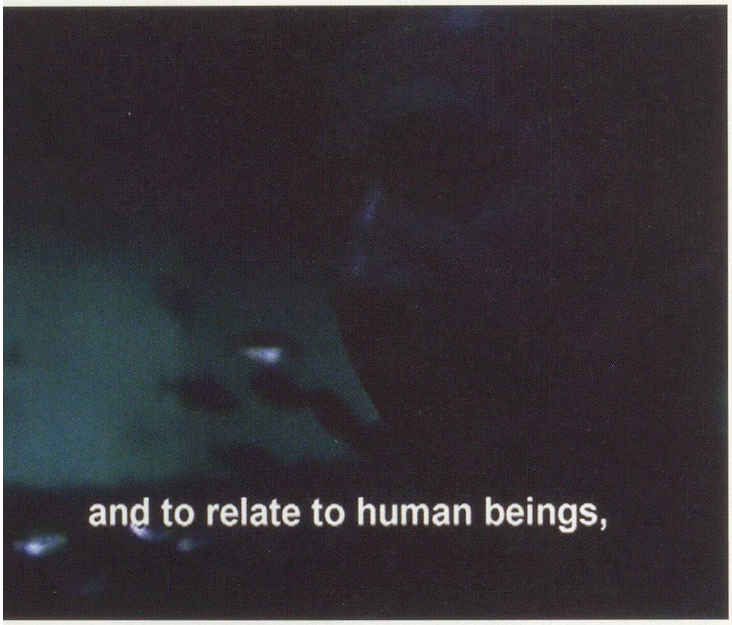




ANRI SALA, PROMISES, 2001, color film and sound / VERSPRECHEN, Farbfilm mit Ton.





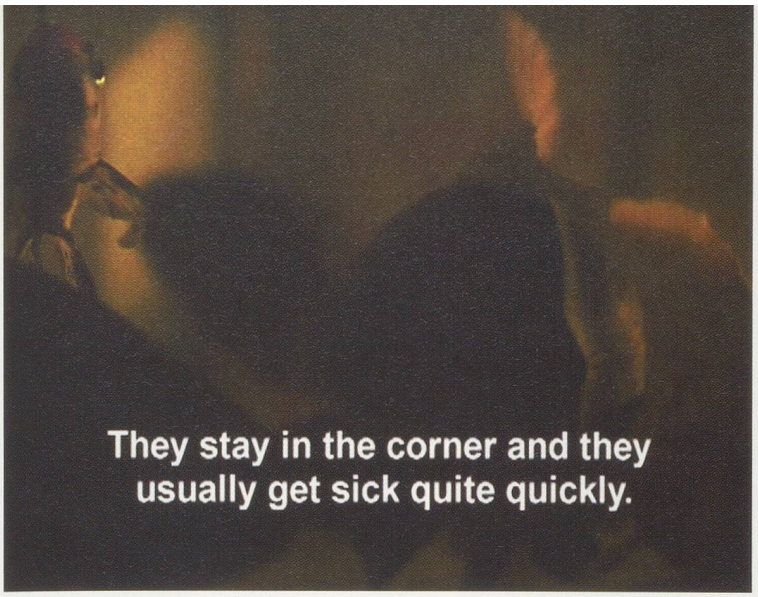


everyday life at large was shaken. I started to lose interest in painting, as many people did with other things that until then had been important to them. I realized that I was perhaps spending too much time elaborating answers rather than asking the most urgent questions. I started to get interested in something that was bigger than the image, something that prints the image rather than something that is printed in the image—something that answers to a necessity, an urgency, a drive that enables you to set up the world again through an image, even if only for one minute. Such precise moments make you feel right; they make you feel connected.

I remember when I was fourteen and had to choose between starting art studies or continuing general studies at high school (which postponed the choice of career for later).

It seemed a difficult choice. One day I went to see a close friend, an artist named Edi Rama, who at that time had just started as professor at the art academy. After a long discussion he told me that this choice had to be mine, and that he couldn't answer for me. But, he said, at the end of the day the choice wasn't about whether I would make paintings or study math later in life; the choice lay somewhere else. He said that if I were to go to art school then I would have my first sexual relations during the second year, while if I were to go to the high school, it would happen only a year later. This could sound banal, if you don't know that at that time everyone was living almost the same life, with the same small events happening at the same time. So such a 'small' difference would have a deeper significance. It revealed a truth that was more decisive for me than the choice of wanting to be surrounded by colors or numbers the rest of my life. It didn't offer me an answer, but it affected my attitude towards questioning things ever since.

LC: The second part of my question concerns whether your approach to photography parallels that



ANRI SALA, NOCTURNES, 1999, 11 min. 28 sec. 16-mm film transferred to video / 11 Min. 28 Sek. auf Video übertragener 16mm-Film.

you now employ with video, even though time necessarily operates differently in each medium. Do you feel that the video camera works for you as a temporal extension of the still camera? Is this why you so often choose a static shot, one that allows the passage of time to be more easily registered because the frame is fixed? Things change within the frame, people walk in and out, the sun rises, etcetera, but it remains constant. I realize that there are some works in your oeuvre, such as the piece with ghost crabs, in which a sequence of shots sets up a quasi narrative but they seem largely the exception. Mostly, relations to time take precedence over questions of space: they become a means to engage ideas of history and memory.

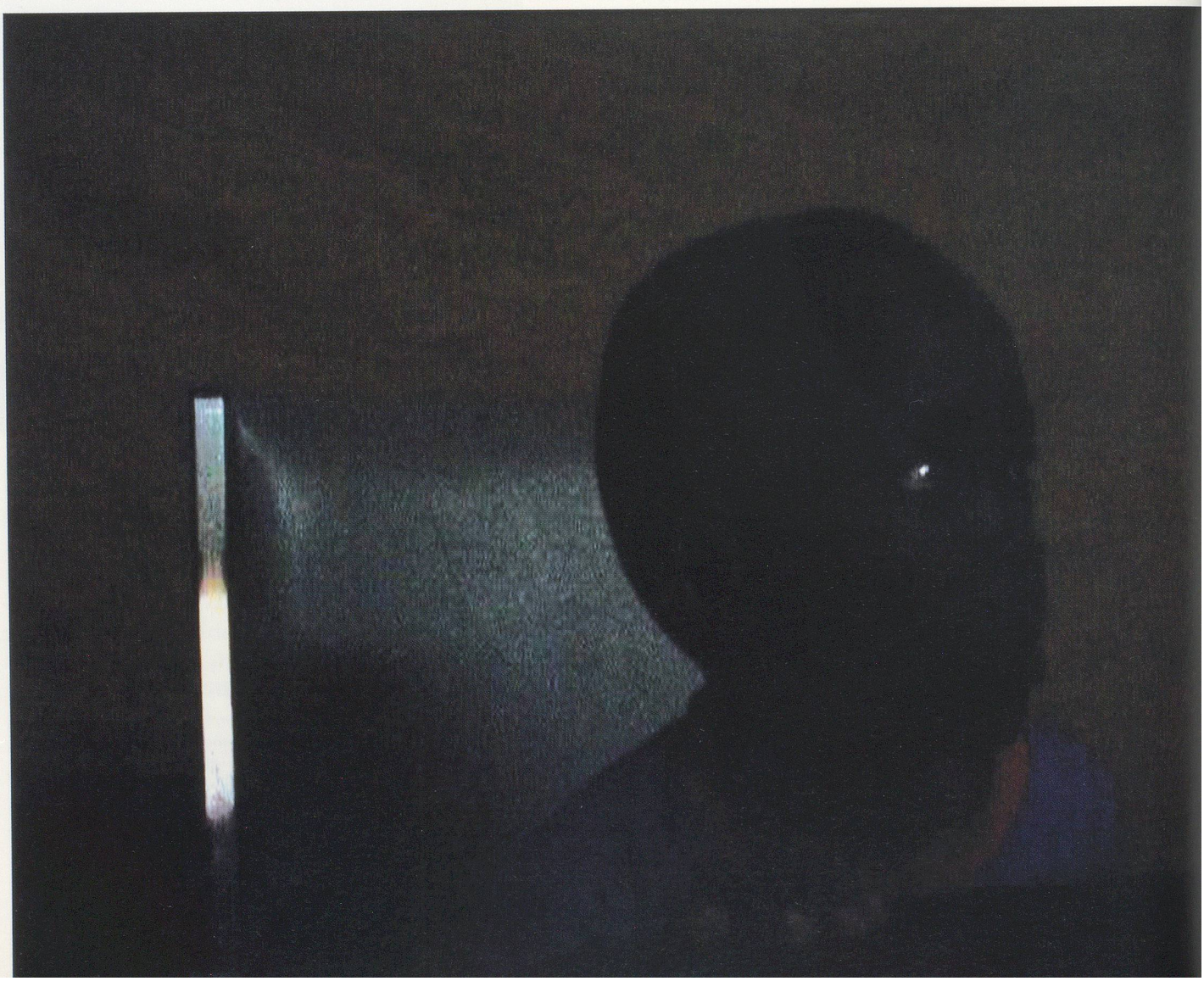
AS: There's a similar approach to these media in terms of attitude, of being curious and letting my unconscious play a role. Through my work I'm interested in approaching those dark areas where culture meets nature, the rule meets the unconstrained, the rational meets the irrational, the wish to control meets the loss of control, or the never intended. Given the role time plays in video, there is always a danger of saying too much, of erring on the side of "making sense." It's a fascinating but far from easy task. It's like time-coding a darkness where there are no codes and time is not yet known.

I try to move on without needing to know—wanting not to know. I want to deal with what I don't know yet, and try to evacuate what I'm starting to know too well. I'm interested in what haunts versus what makes sense in the world. We often struggle to evacuate what haunts us by trying to make sense of everything, by controlling our environment, giving everything efficiency, a role, a function, a normality, and isolating whatever is dark and makes us feel insecure, whatever is uneasy to name. This might explain why language plays such an important role, why it takes precedence over the visual and the aural. Language names, neutralizes, and makes safe. My interest in language is not based in a relation of trust but rather of wariness. I don't trust the narrative of language, especially when syntax plays a bigger role than the words themselves.

1) Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (London/New York: Routledge 1962), p. 196. The "quote within the quote" is from Kurt Goldstein, "L'analyse de l'aphasie et l'essence du langage" in *J. Psychol.* vol. 30 (1933), pp. 430–496.

Vom Schweigen zur Sprache und wieder zurück

LYNNE COOKE & ANRI SALA



ANRI SALA, LÀK-KAT, 2004, video and sound / Video mit Ton.

Lynne Cooke: Ich möchte dieses Gespräch gerne mit einer Frage über das Schweigen eröffnen. Das Schweigen – selbst das bedeutungsschwangere Schweigen – scheint in einigen deiner Arbeiten eine Schlüsselrolle zu spielen. In INTERVISTA (Interview, 1998) ist es das Schweigen deiner Mutter über ihre politische Vergangenheit, das du aufgelöst hast, indem du ihre auf Film festgehaltenen Reden von jemand hast entziffern lassen, der Lippen lesen konnte. Dann ist da auch das fast unheimliche Schweigen des Mannes in NOCTURNE (1999), der sich so rührend um seine Fische kümmert. In dieser merkwürdigen, intensiven Beziehung findet keine hörbare Kommunikation statt, wie das sonst oft zwischen Mensch und Haustier der Fall ist. Dieses beängstigende Schweigen wiederum erinnert mich an TIME AFTER TIME (Ein ums andere Mal, 2004), in welchem man ein Pferd nachts stoisch am Rand einer Schnellstrasse stehen sieht, während der Verkehr vorbeiströmt. Hinter seinem standhaften Ausharren scheint sich eine Art stumme Panik zu verbergen. Ob es sich verlaufen hat oder hier ausgesetzt wurde: Es ist vor Angst erstarrt.

Eine Übereinstimmung mit diesen Arbeiten – oder auch einen Kontrast dazu – sehe ich bei PROMISES (Versprechen, 2001) in der Gruppe von Männern, die beisammensitzen und in Klischees reden, die aus der Welt des Kinos stammen. Ihr «Harte-Männer»-Gerede ist eindeutig geklaut: Das sind nicht ihre eigenen Worte. Es scheint, dass sie die Sprechweise anderer einüben oder nachahmen müssen, um sich mit ihrer Hilfe eine Identität zu verschaffen. Schliesslich ist da noch der kleine Junge in LÀK-KAT (2004), der Arbeit, die du in Senegal gemacht hast: Er versucht die richtige Aussprache eines Wortes nachzuahmen, das eine ziemlich deftige Bedeutung hat, von welcher er jedoch keine Ahnung zu haben scheint (und angesichts seines Alters auch nicht haben sollte).

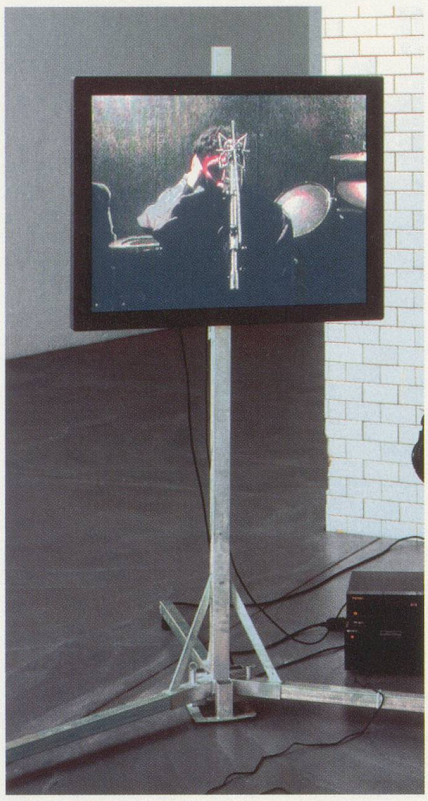
Der Faden, den ich in deinen Arbeiten verfolge, hat nicht nur mit Schweigen im eigentlichen Sinn zu tun, sondern häufiger noch mit einem Nicht-Sprechen oder einer Unfähigkeit zu sprechen, oder aber mit einem Sprechen über Sprachrohre oder andere Kanäle. Siehst du das selbst als wiederkehrendes Thema in deinem Werk?

LYNNE COOKE ist seit 1996 Kuratorin am Dia Center for the Arts in New York. Sie schreibt über Kunst und lehrt am Bard College, Annandale-on-Hudson.

Anri Sala: Dieses Schweigen ist für mich ein Sprachersatz. Es ist eine lautlose Syntax, eine Syntax, der die Worte abhanden gekommen sind, die vor kurzer Zeit noch einen Sinn ergeben hätten oder, wer weiss, irgendwann in der Zukunft wieder einen Sinn haben werden. Eine stumme Syntax kann Einzelheiten oder Zeichen in sich aufnehmen, für die es noch keine Wörter gibt. Häufig kommt sie in Situationen vor, bei denen man spürt, dass etwas nicht stimmt, jedoch nicht zu sagen vermag, was es ist, geschweige denn, es auflösen kann.

Ich bin mir darüber im Klaren, dass Sprache selbst in den seltenen Fällen, in denen sie in meiner Arbeit tatsächlich vorkommt, entweder in Gestalt eines «Unbehagens» auftritt oder als etwas, was im Entstehen begriffen, aber noch nicht abgeschlossen ist. In INTERVISTA hatte das Unbehagen meiner Mutter angesichts ihrer wieder aufgestöberten und rekonstruierten Ansprache nichts mit deren ideologischem Inhalt zu tun (der weder sie noch mich überraschte), sondern vielmehr mit der Syntax ihrer Rede. Ihre erste Reaktion auf das, was sie vor dreissig Jahren gesagt hatte, war: «Das kann ich nicht glauben. Es macht überhaupt keinen Sinn.» Was für sie keinen Sinn machte, war nicht etwa die Botschaft ihrer früheren Ideale (denn später im Film sagt sie, dass sie an die meisten nach wie vor glaubt), sondern die logische Syntax, welche die einzelnen Gedanken miteinander verband. Das war es, was mir interessant erschien. Ein Sprung von dreissig Jahren bedeutet nicht nur einen inhaltlichen Bruch, sondern kann auch eine Veränderung der Syntax mit sich bringen. Wenn sich ein System verändert, besonders, wenn es sich um totalitäre Systeme handelt, die auch die Sprache streng kontrollieren, so zerbricht die Syntax der Sprache – wie ein Krug, der den schnellen Temperaturwechsel der Flüssigkeit in seinem Innern nicht aushält. Wie du sagst, wirkt es im Fall von PRO-

ANRI SALA, NOW I SEE, 2004, 9 min. 35-mm color film in Dolby SR-D / JETZT SEHE ICHS, 9 Min. 35mm-Farbfilm in Dolby SR-D.



ANRI SALA, NATURAL MYSTIC (TOMAHAWK #2), 2002, 2 min. 8 sec. color video and sound, installation view, Hauser & Wirth, Zürich / NATURMYSTIKER, 2 Min. 8 Sek. Farbvideo mit Ton.

MISES so, als ob diese Männer eine Identität erst einüben müssten. Dies ist tatsächlich der Fall gewesen, als die Gewalt in den Strassen von Albanien um sich griff und eine Gesetzlosigkeit herrschte, dass viele Leute (einschliesslich meiner selbst) sich ein spezielles Ich oder eine Identität für die Aussenwelt zulegen mussten, um überleben zu können, um sich das Leben in der Öffentlichkeit zu erleichtern und weniger verletzbar zu sein. Als ich PROMISES drehte, wollte ich sehen, wo meine nächsten, noch immer in Albanien lebenden Freunde jetzt standen, und versuchte herauszufinden, wie ich mich wohl entwickelt hätte, wenn ich nicht weggegangen wäre. Es war, als wollte ich erforschen, wie meine Stimme in einer möglichen, aber anderen Welt klingen würde. In LÀK-KAT liegt das Unbehagen nicht nur in den Schwierigkeiten, die die Kinder mit der Aussprache haben, sondern auch in der Übersetzung und Einpassung der Wörter in die Zielsprachen Britisch Englisch, Amerikanisch, Französisch und Deutsch (da jede dieser Sprachen für ein Land stand, das eine eigene Geschichte und ein eigenes Kolonialverhalten hatte). Für das Publikum und mich liegt ein möglicher Ausweg aus dem Unbehagen, das die Bedeutung der in Wolof ausgesprochenen Wörter wahrscheinlich auslösen würde, in der Musikalität, welche die Wörter entwickeln, wenn sie wiederholt ausgesprochen werden. Das erinnert mich an mein erstes Wiederholungserlebnis, als ich noch ein Kind war. Ich wiederholte meinen Namen – Anri, Anri, Anri – so lange, bis er seine Bedeutung verlor und etwas anderes zu bedeuten beziehungsweise fremd zu klingen begann. Die Entscheidung liegt bei uns: Wir können uns mit der Bedeutung befassen oder mittels Wiederholung die Musikalität der Wörter geniessen und alles andere vergessen.

L C: Was du darüber erzählt hast, w a s deine Mutter an der Rekonstruktion ihrer Rede an der Versammlung befremdete, hat mich sehr beeindruckt. Du umschreibst das sehr schön mit dem Begriff der «stummen Syntax». Es erinnert mich an eine Passage aus Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* über eine gewisse «Falschheit» der üblichen Redevorgänge, über die Tatsache, dass es nicht nur der Nutzen und die Effizienz der Worte ist, die den Boden bilden, auf dem unsere Subjektivität in Beziehung auf andere entsteht, sondern ihre Materialität. «... das Wesen der normalen Sprache: die Intention des Sprechens erfordert eine offene Erfahrung, dem Sieden einer Flüssigkeit gleich tritt sie auf, wenn inmitten der Dichte des Seins offene Sphären sich bilden und nach aussen drängen. ‹Wo der Mensch sich der Sprache bedient, um in ein lebendiges Verhältnis zu sich selbst und seinen Mitmenschen zu treten, ist die Sprache nicht mehr nur Instrument, nicht mehr nur Mittel, sondern Bekundung und Offenbarung seines innersten Seins und des seelischen Bandes, das mit der Welt und unseren Mitmenschen uns verbindet.›»[1] Wenn ich dich recht verstehe, hat deine Mutter in dieser Art zu sprechen eine gewisse Falschheit oder Unwirklichkeit gespürt, die dieser leichten Verzeichnung, diesem nicht ganz Ineinanderpassen der Begriffe in verschiedenen Sprachen entspricht, das für mich den Kern von LÀK-KAT ausmacht. Die Verlagerung von der Sprache als Werkzeug zu dem,

was Merleau-Ponty (mit Goldstein) die «Sprache als Bekundung und Offenbarung des innersten Seins» nannte, scheint sich hier sowohl auf die Erzeugung von Lauten wie von Sinn zu beziehen. Ein kleines Kind gibt zum Teil auch Laute von sich, um eine beruhigende oder geborgene Atmosphäre um sich herum zu erzeugen, eine Atmosphäre die, obwohl sie selbst erzeugt ist, für das Kind eine Art Kokon der Geborgenheit darstellt. Ich frage mich, wie weit die Kinder versuchen, die Wörter, die sie zu lernen bemüht sind, in dieses eigene Lautsystem zu integrieren, um sich das nicht Vertraute anzueignen – wie du es als Kind mit der inkantierenden Wiederholung deines eigenen Namens getan hast… Das wiederum verbindet diese Arbeiten mit MIXED BEHAVIOUR (Gemischtes Verhalten, 2003), wo ein einsamer Musiker, während eines fürchterlichen Sturms, auf einem Dach spielt…

A S: Nun ja, der DJ, der einen Raum ohne Publikum mit Musik ausfüllt, um sich selbst mit einer tröstlichen Atmosphäre zu umgeben, muss einst solch ein Baby gewesen sein, das sich selbst mit einem Lautkokon der Geborgenheit umgeben hat. Aber jetzt, als erwachsener Mann, ist er nicht mehr auf dieselbe Weise verletzlich; jetzt kommt ein Gefühl von Trostlosigkeit hinzu. Er ist wieder zu den Lauten und Klängen zurückgekehrt, wie wenn ihm das Erzeugen oder Spielen von Tönen heilsamer vorkäme, als irgendeinen Sinn in verfahrenen Situationen zu suchen, die letztlich keinen Sinn machen. Wenn ich vom DJ rede, meine ich mich selbst. Als ich ihn bat, in jener stürmischen Silvesternacht nur für uns zu spielen, habe ich schon an meinen Film gedacht, aber es ging auch darum, jene besondere Nacht in unserem Leben zu überstehen. Wir konnten Feuerwerk nicht ausstehen – vielleicht weil wir uns daran erinnerten, dass ein paar Jahre zuvor einige Leute tot aufgefunden wurden, aber, inmitten der allgemeinen Silvesterknallerei, niemand die Schüsse gehört hatte. Wenn wir dieser Idee folgen, dass der Laut Bedeutung wird und die Bedeutung Laut, können wir eine Verbindungslinie erkennen zwischen INTERVISTA, LÀK-KAT und NATURALMYSTIC (2002); dort flüstert der Typ den Laut, den das Tomahawk erzeugt, fast wie wenn er Wort werden könnte. Vielleicht verändert sich diese Beziehung laufend. Manchmal verlieren die Wörter jede Bedeutung und manchmal gewinnen blosse Laute einen Sinn.

L C: Vor kurzem habe ich von Mark Godfrey erfahren, dass einige deiner ersten Ausflüge in die Photographie sich daraus ergeben haben, dass du auf Bilder gestossen bist, die du in deiner Jugend aufgenommen und jetzt nachträglich zu Kunstwerken gemacht hast. Glaubst du, dass deine Auffassung vom Bildermachen – im Wesentlichen eine Schnappschuss-Technik oder ein Schnappschuss-Stil – noch immer dieselbe ist wie früher? Damit würdest du heute in einer Tradition stehen, die sich, sagen wir, von Ed Ruscha oder Robert Smithson herleitet, eine Tradition, die auf die Besonderheiten der Alltagswelt reagiert, auf eine direkte, ja «dumme» Art, eine Tradition, die das «Finden» des Bildes über alle technischen Finessen seiner Darstellung stellt.

A S: Auf der Jagd nach einem potenziellen Bild finde ich den Moment spannend, in dem man es zum ersten Mal eingrenzt und ihm so dazu verhilft, seinen «ursprünglichen» Kontext zu verlassen und unabhängig zu werden. «Was es war» wird «was es für immer sein wird». Die Zeit, die davor lag, und die Zeit, die danach gekommen wäre, werden zu einer kontinuierlichen Vergangenheit und einer kontinuierlichen Zukunft, die sich niemals vom Bild lösen werden.

Zu Beginn interessierte mich die Aufnahme des Bildes mehr als das Endergebnis. Damals begann sich die albanische Gesellschaft radikal zu verändern. Die Ruhe, die meine Schulzeit und meinen Alltag begleitet hatte, wurde erschüttert. Ich begann das Interesse an der Malerei zu verlieren, wie viele Leute das Interesse an den Dingen verloren, die ihnen bis dahin wichtig gewesen waren. Mir wurde bewusst, dass ich vielleicht zu viel Zeit damit verbrachte, Antworten auszuarbeiten, statt die wirklich drängenden Fragen zu stellen. Ich begann mich für etwas zu interessieren, was grösser war als das Bild, etwas, was das Bild selbst prägt, statt etwas, was im Bild ausgeprägt ist – etwas, was auf eine Notwendigkeit, eine Dringlichkeit antwortet, ein Impetus, der einem erlaubt, die Welt in einem Bild noch einmal zu erschaffen, und wenn es nur für eine Minute ist. Diese präzisen Momente geben einem ein gutes Gefühl; ein Gefühl des Verbundenseins.

Ich kann mich daran erinnern, als ich vierzehn war und mich entscheiden musste, ob ich ein Kunststudium beginnen oder die allgemeine Ausbildung an der Mittelschule fortsetzen sollte (was die Berufswahl etwas hinausgeschoben hätte). Die Wahl fiel mir schwer. Eines Tages besuchte ich einen guten Freund, einen Künstler namens Edi Rama, der damals eben als Professor an der Kunstakademie zu arbeiten begonnen hatte. Nach einem langen Gespräch sagte er zu mir, dass ich diese Wahl selbst treffen müsse und dass er mir die Verantwortung nicht abnehmen könne. Aber, sagte er, letztlich gehe es nicht darum, ob ich Bilder malen oder später Mathematik studieren würde; es gehe um etwas anderes. Er sagte, wenn ich gleich mit der Kunstschule begänne, so würde ich im zweiten Jahr meine ersten sexuellen Erfahrungen machen, wenn ich jedoch zur Mittelschule ginge, würde dies erst ein Jahr später der Fall sein. Das mag banal klingen, wenn man nicht weiss, dass damals alle fast dasselbe Leben führten, mit denselben kleinen Ereignissen zur selben Zeit. Also hatte solch ein «kleiner» Unterschied eine tiefere Bedeutung. Darin lag eine Wahrheit, die für mich entscheidender war als die Entscheidung, ob ich für den Rest meines Lebens mit Farben oder Zahlen zu tun haben würde. Es war keine wirkliche Antwort, aber es veränderte meinen Umgang mit Fragen nachhaltig.

L C: Im zweiten Teil meiner Frage geht es darum, ob es in deinem Umgang mit der Photographie eine Parallele gibt zu deiner jetzigen Verwendung von Video, obwohl die Zeit in den beiden Medien jeweils eine andere Funktion hat. Ist die Videokamera für dich eine zeitliche Erweiterung des Photoapparates? Und wählst du deshalb so häufig eine statische Einstellung, eine die erlaubt, das Verstreichen der Zeit besser wahrzunehmen, weil der Bildausschnitt fixiert ist? Die Dinge innerhalb des Ausschnitts verändern sich, Leute treten ins Bild und verlassen es wieder, die Sonne geht auf und so weiter, aber das Bild bleibt konstant. Mir fällt auf, dass es in deinem Werk einige Arbeiten gibt, etwa jene mit den Ghost-Krabben (GHOST GAMES, 2002), in denen eine Bildsequenz mit handlungsähnlicher Struktur vorkommt, aber das scheint die grosse Ausnahme zu sein. Meistens sind zeitliche Beziehungen wichtiger als räumliche Fragen, und sie geben Anlass dazu, über Geschichte und Erinnerung zu reflektieren.

A S: Was die allgemeine Einstellung angeht, ist das Vorgehen bei beiden Medien ähnlich: Neugier und das Einbeziehen meines eigenen Unterbewusstseins. Ich bin daran interessiert, mich in meiner Arbeit jenen dunklen Regionen zu nähern, in denen Kultur und Natur aufeinander treffen, wo die Regel auf das Zwanglose, das Rationale auf das Irrationale, der Wunsch nach Kontrolle auf den Wunsch nach Kontrollverlust oder nach dem Nicht-Gewollten trifft. Angesichts der Rolle, welche die Zeit im Video spielt, besteht immer die Gefahr zu viel zu sagen, auf die Seite der «Herstellung von Sinn» abzudriften. Es ist eine faszinierende, aber alles andere als leichte Aufgabe. Es ist, als müsste man eine dunkle Zone, in der es keine Codes gibt und man noch nicht weiss, was Zeit ist, nach einem Zeitcode einteilen.

Ich versuche mich weiterzubewegen ohne wissen zu müssen – ohne wissen zu wollen. Ich will mich mit dem befassen, was ich noch nicht kenne, und versuche beiseite zu räumen, was ich allmählich zu gut kenne. Was die Welt plagt, interessiert mich mehr, als was in ihr Sinn macht. Wir geben uns oft grosse Mühe, das, was uns plagt, beiseite zu räumen, indem wir einen Sinn in allem finden wollen, indem wir unsere Umgebung kontrollieren und allem einen Nutzen, eine Rolle, eine Funktion, eine Normalität zuschreiben und andrerseits alles ausschliessen, was dunkel ist, uns verunsichert und mit dessen Benennung wir uns schwer tun. Das erklärt vielleicht, warum die Sprache eine so wichtige Rolle spielt, warum sie Vorrang hat vor dem Bild oder Ton. Die Sprache benennt, neutralisiert und gibt Sicherheit. Mein Interesse an der Sprache beruht nicht auf Vertrauen, sondern eher auf Vorsicht. Ich traue dem, was die Sprache erzählt, nicht mehr, sobald die Syntax wichtiger wird als die Worte selbst.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, § 38: Das Wunder des Ausdrucks in Sprache und Welt, De Gruyter & Co, Berlin 1966, S. 232. Merleau-Ponty zitiert hier einen Artikel von Kurt Goldstein, «L'analyse de l'aphasie et l'essence du langage», *J. Psychol.*, vol. 30 (1933), S. 430–496.

ANRI SALA, MIXED BEHAVIOUR, 2003, 8 min. 17 sec. color video and sound / GEMISCHTES VERHALTEN, 8 Min. 17 Sek. Farbvideo mit Ton.

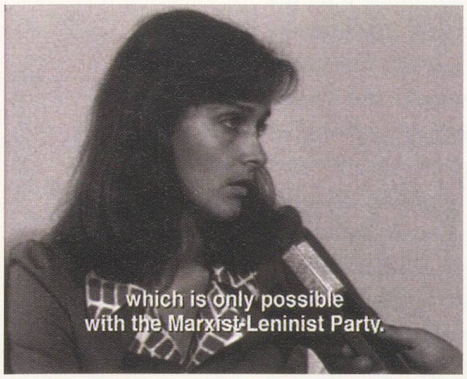
JAN VERWOERT

VON DEN RÄNDERN DER GESCHICHTE

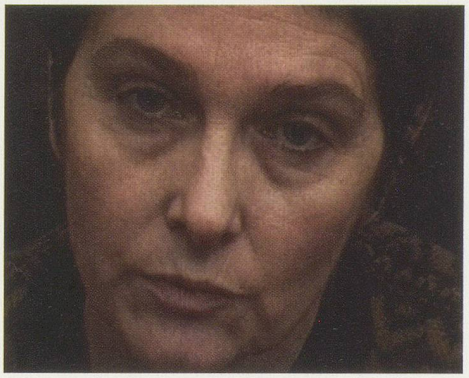
Die Geschichte von ihren Rändern her denken heisst die Grenze des Horizonts historischer Erfahrung zu ergründen. Diese Grenze ist eine Bewusstseinsschwelle, an der gegenwärtige Geschehnisse als Ereignisse erlebt werden, die potenziell einmal Geschichte sein könnten, es aktuell aber noch nicht sind. Etwas geschieht, aber was es bedeutet haben wird, ist noch nicht klar. Der Entstehungsmoment historischer Erfahrung ist so zugleich ein Zustand ahistorischen Erlebens. Dieser Zustand geht der Geschichte nicht etwa zeitlich voraus, er stellt sich vielmehr unmittelbar im Moment ihres Vollzugs ein, dann etwa, wenn im Zuge tiefgreifender politischer Umwälzungen einer Gesellschaft jeder Begriff von Geschichte abhanden kommt. Jeder spürt, dass sich alles verändert, aber niemand findet Worte, um diese Veränderung zu beschreiben. Die Ränder der Geschichte verlaufen im Zentrum des historischen Prozesses.

In seinen Videofilmen arbeitet Anri Sala an einer Beschreibung dieser Erfahrung der Latenz des Historischen. Er befragt, überdenkt und verändert dabei fortlaufend die formalen Mittel der filmischen Annäherung an seinen Gegenstand. In INTERVISTA (FINDING THE WORDS) (Interview – Das Auffinden der Worte, 1998) nutzt er die Mittel der biographischen Erzählung und dokumentarischen Darstellung, um die ungeklärte Situation des gegenwärtigen historischen Umbruchs der albanischen Gesellschaft nachzuvollziehen. In GHOST GAMES (Geisterspiele, 2002) löst er den Rahmen der Geschichtserzählung dagegen auf zugunsten der Freistellung der Aufnahme von umherirrenden Krebsen am Strand als atmosphärisches Bild. Die geisterhafte Bewegung der Tiere in einem zeit- und ortlosen Raum vergegenwärtigt hier eben den Zustand des reinen Lebens und Erlebens, der den Horizont historischer Erfahrung zugleich radikal begrenzt und – aufgrund der Bedeutungsfülle des Erlebnisses – neu eröffnet. Aus der Perspektive dieses entrückten Blicks auf einen geisterhaft fremden Gegenstand zeigt Sala in DAMMI I COLORI (Gib mir die Farben, 2003) daraufhin eine Stadt, Tirana, das Zentrum des Landes, als Ort, der in einem Zustand der historischen Latenz auf der Schwelle zwischen einer unbewältigten Vergangenheit und einer versprochenen Zukunft existiert. Die Diskussion dieser drei Videos soll im Folgenden exemplarisch wesentliche Problemstellungen von Salas Arbeit erschliessen.

JAN VERWOERT lebt in Hamburg, er ist Contributing Editor der Zeitschrift *frieze* und veröffentlicht unter anderem in *Afterall, Metropolis M, Camera Austria* und *springerin*. Er ist Gastprofessor für zeitgenössische Kunst und Theorie an der Akademie von Umeå in Schweden.



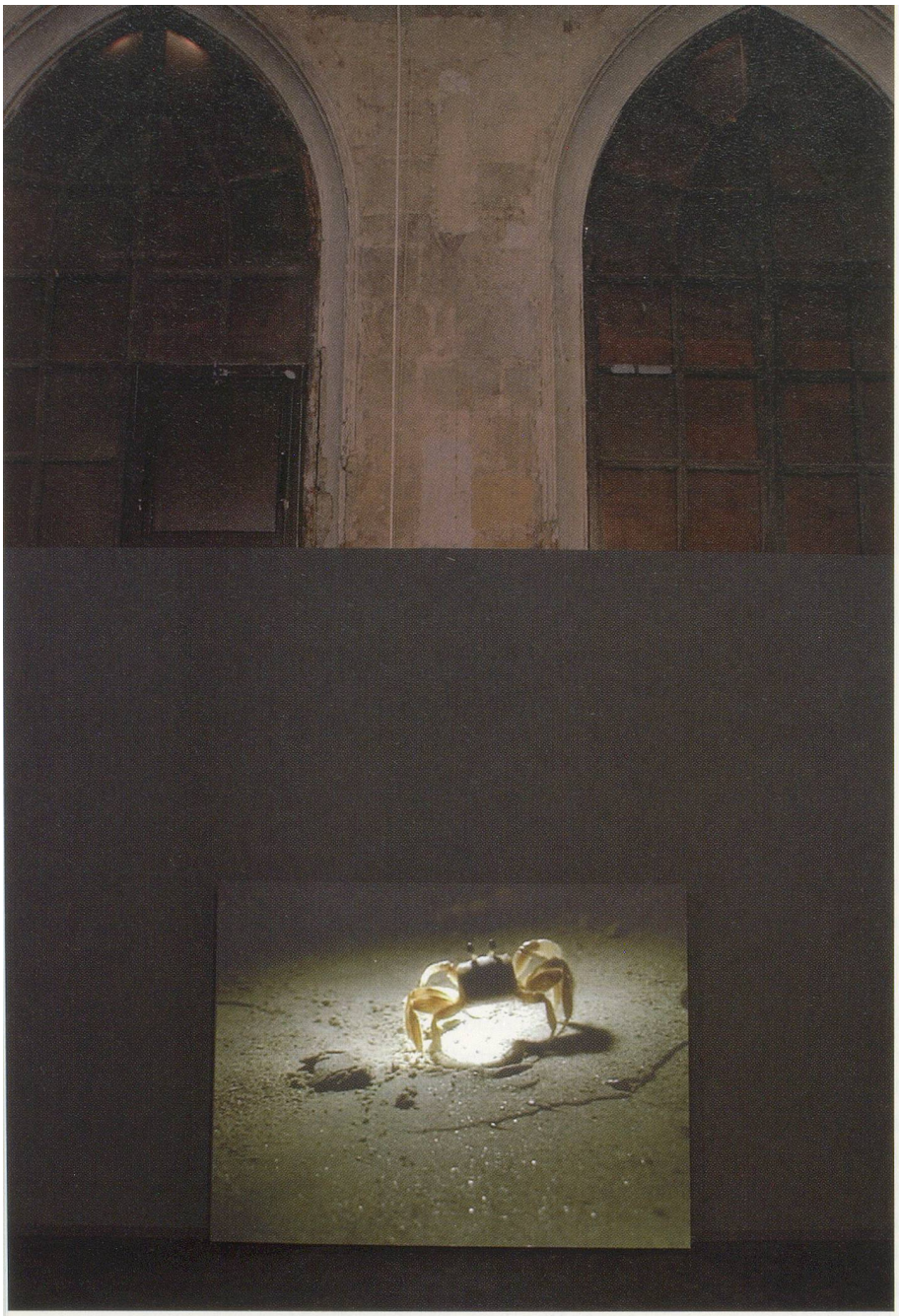
ANRI SALA, INTERVISTA—FINDING THE WORDS, 1998, 26 min. video and sound / INTERVIEW – DAS AUFFINDEN DER WORTE, 26 Min. Video mit Ton.



1. Erzählung, Biographie, Geschichte

Die Geschichte von INTERVISTA (FINDING THE WORDS) beginnt damit, dass Sala in einem Umzugskarton eine Reihe von Filmspulen findet. Einige der Aufnahmen zeigen seine Mutter, Valdete Sala, als junge Frau, wie sie als Vertreterin der Jugendbewegung der kommunistischen Partei unter Enver Hoxha im albanischen Staatsfernsehen ein Interview gibt. Der Ton des Interviews fehlt. Sala reist nach Tirana und versucht im Gespräch mit Mitgliedern des damaligen Fernsehteams und zwei ehemaligen Parteigenossen etwas über den Inhalt und politischen Kontext des Interviews zu erfahren. Aber erst mit Hilfe einer gehörlosen Lippenleserin gelingt die Rekonstruktion der Rede. Konfrontiert mit deren Wortlaut, reagiert die Mutter verunsichert. Ihre damaligen Worte ergeben für sie keinen Sinn mehr. Die Begriffe sind ihr fremd und im wortwörtlichen Sinne unverständlich geworden. Sie distanziert sich von ihrer damaligen Sprache, bekennt sich aber weiterhin zu ihren Idealen. Sie sind Teil ihres Lebens.

INTERVISTA vermittelt so eine intensive Vorstellung davon, wie der geschichtliche Wandel die Sprache, in der eine Gesellschaft zuvor ihr historisches Selbstverständnis formulierte, entwertet. Um diesen geschichtlich bedeutsamen Moment des Sprachverlusts überhaupt beschreiben zu können, erzählt Sala selbst eine Geschichte. Er nutzt die Form einer einfachen biographischen Erzählung vom Verlust und Fund der Worte als Vehikel zur Erschliessung eines überpersönlichen gesellschaftlichen wie geschichtlichen Zusammenhangs.[1)] Diese Öffnung erhält die Erzählung des Films gerade dadurch, dass sie keine konventionelle kathartische Auflösung erfährt. Exemplarisch wirkt Valdete Salas Biographie ja eben deshalb, weil sie ein Gefühl



ANRI SALA, GHOST GAMES, 2002, 9 min. 15 sec. color film and sound / GEISTERSPIELE, 9 Min. 15 Sek. Farbfilm mit Ton.

für den unauflöslichen Widerspruch von Identifikation und Distanznahme vermittelt, der potenziell das gespaltene Verhältnis einer ganzen Generation zur Geschichte des albanischen Staatssozialismus wiedergibt. Die Filmerzählung schildert ein wirkliches als ein mögliches Leben. Dieses Leben erscheint dabei als Grenze des Horizonts historischer Erfahrung. Valdete Sala ist gerade deshalb Zeitzeugin, weil sie die Geschichte überlebt. Die Geschichte des Regimes ist zu Ende. Ihr Leben geht weiter. INTERVISTA vermittelt so ein Gefühl für die Komplexität des Verhältnisses von Biographie und Historie: Die Geschichte holt das Leben immer wieder ein, vereinnahmt es jedoch nie gänzlich, weil das Leben die Geschichte immer wieder überdauert.

Die visuelle Textur von INTERVISTA ist dabei durch eine Vielzahl von Exkursen und Aussetzern bestimmt: Während der Autofahrten zu Drehorten streut Sala unkommentiert Bilder aus Tiranas Stadtraum ein. Zuweilen schwenkt er im Verlauf eines Interviews die Kamera unvermittelt weg von der interviewten Person, um den Blick durch das Fenster gleiten und auf der Fassade des gegenüberliegenden Gebäudes ruhen zu lassen. Diese Bilder haben keine Funktion für den Fortgang der Erzählung. Sie geben ihr eine gewisse Dichte, indem sie ein Gefühl für Ort und Zeit vermitteln. Zugleich verweisen sie jedoch auch auf das, was jenseits der Erzählung liegt, insofern sie einen Eindruck davon geben, was bleibt, wenn der Film endet: die stumme Besonderheit von Orten. Der Film erzählt von der Stadt, aber die Stadt weiss nichts von dem Film. Diese Bilder markieren die Grenzen der Narration, indem sie auf eine Realität hindeuten, die ihrer Interpretation durch die Geschichte gleichgültig gegenübersteht.

2. Freigestellte Bilder, ortloser Raum, verräumlichte Zeit

Auf die methodische Freistellung eben solcher Bilder stummer Realität konzentriert sich das Video GHOST GAMES (2002).[2] Die Bilder des Videos sind gespenstisch: An einem nächtlichen Strand huschen zahllose Krabben, getrieben von den Lichtkegeln mehrerer Taschenlampen, in grotesk ziellosen Bewegungen durch den Sand. Das Geschehen scheint an einem Ort jenseits von Raum und Zeit stattzufinden. Dass es sich um ein Spiel handelt, bei dem es darum geht, mithilfe des Lichts der Taschenlampen eine Krabbe zwischen den Beinen des Gegenspielers hindurchzujagen, erschliesst sich erst allmählich aus den gelegentlichen «Goal»-Rufen der ansonsten schweigend agierenden Spieler, von denen man nie mehr sieht als die Füsse. Der latent sadistische Charakter des Spiels vermittelt dabei ein bedrohliches Gefühl, denn das stupide Gefangensein im berechenbaren Reiz-Reaktions-Schema macht die Tiere im wahrsten Sinne des Wortes zum Spielball menschlicher Willkür.

Der konzeptuelle Ansatz von GHOST GAMES ist die gezielte Reduktion der Erzählung auf das Spiel. Sala sagt dazu: «In GHOST GAMES ist die nächtliche Szene mit den Krabben am Strand eindeutig mehr Spiel als Geschichte. Beim Spielen entstehen Spielfelder und Aktionen, Beziehungen und Szenarien, aber keine Geschichten (...).»[3] Diese Reduktion der Erzählung auf das Spiel verändert die Wahrnehmung der Videobilder entscheidend. Der Erfahrungshorizont der Geschehnisse ist der einer verräumlichten Zeit: Alles, was es zu sehen gibt, geschieht auf einem Stück Strand irgendwo im Nirgendwo. Die Zeit an diesem Ort ist nicht die lineare Zeit der Erzählung, Handlung und Geschichte, sondern die zirkuläre Zeit der ständigen Wiederholung von Spielzügen, welche die immer gleichen Reaktionsmuster der Tiere abrufen. Die Einstellung der Wahrnehmung auf eine verräumlichte Zeit der offenen Dauer bewirkt eine Freistellung der Bilder: Der Blick geht in ein leeres Schauen über. Man schaut auf Körper im Raum, die im freien Spiel, aber doch getrieben von Notwendigkeit (die Krabben können nicht anders) umeinander kreisen.

Die Suspendierung der Erzählung löst die Bilder aus ihrer Einbindung in gängige Deutungsmuster. Zugleich verdichten sich die Bilder der Videos in der Anschauung jedoch zu einem einzigen eindringlichen Vorstellungsbild: gejagte Krabben am Strand. Dieses Bild kann man als Metapher verstehen: Die unkoordinierten, zwanghaften Bewegungen der flüchtenden Krabben vermitteln ein Gefühl für die Verengung des Horizonts auf den Erhalt des nackten Lebens in einem Zustand existenzieller Bedrängnis, den ein Mensch angesichts von Gewalt, Krieg oder einer schwerwiegenden gesellschaftlichen Krise erfahren würde. Entscheidend ist aber, dass diese metaphorische Deutung zwar nahe liegt, aber de facto nicht in die Videobilder eingeschrieben ist. Zu sehen sind Tiere, die sich den Gesetzen ihrer eigenen – und nicht der menschlichen – Natur entsprechend verhalten. Die Krabben wissen nichts vom Menschen. Sie reagieren nur auf Licht. Sie sind uns ebenso fremd wie wir ihnen. Und gerade diese Fremdheit des Tieres stellt das Video ja unter Beweis. Die Fremdheit des Tieres markiert erneut eine Grenze, welche die Konturen der menschlichen historischen Erfahrung, von der Schwelle des nicht mehr menschlichen aus betrachtet, in Erscheinung treten lässt.

3. Geisterhafte Stadt, zukünftige Gegenwart und kommende Gesellschaft

Die Atmosphäre, die DAMMI I COLORI (2003) vermittelt, ist nicht weniger gespenstisch als die von GHOST GAMES, mit dem Unterschied jedoch, dass dieser Eindruck des Geisterhaften von einer nicht näher benannten Stadt ausgeht. Das Video zeigt Bilder von einer nächtlichen Autofahrt. In fliessender Bewegung ziehen Häuserzeilen an der Kamera vorbei. Im grellen Licht eines im Fahrzeug installierten Scheinwerfers erstrahlen die Fassaden der Häuser. Sie sind in leuchtenden Farben mit abstrakt geometrischen Mustern bemalt. Bei den Gebäuden handelt es sich meist um ansonsten schmucklose Bauten, funktionale Mietskasernen älteren Datums. Die Bemalung lässt ihren Bauzustand kaum erahnen. Vor den Gebäuden sieht man unbefestigte Gehwege und Schutthalden. Der Eindruck, den die Bilder vermitteln, ist zutiefst widersprüchlich. Die unwirklich hell leuchtenden Farbmuster auf den Fassaden lassen es so erscheinen, als seien die kühnsten Träume der modernistischen Architektur-Avantgarden Wirklichkeit geworden. Das Fehlen von Gehwegen und Strassenbeleuchtung erzeugt dagegen eher die Atmosphäre einer Krise mit ungeklärtem Ausgang.

Die Bilder werden begleitet von einem überwiegend aus dem Off gesprochenen Kommentar. Der Sprecher erzählt von den anfänglichen Zweifeln der Bevölkerung gegenüber der Fassadenbemalung und der anschliessenden breiten Unterstützung. Er betont die grosse Bedeutung der durch die Farben erzeugten Veränderung der allgemeinen Stimmung zum Positiven, auch hinsichtlich der Realisierung der anstehenden Modernisierungsmassnahmen. Dass es sich bei der Stadt um Tirana und beim Sprecher um den Bürgermeister Edi Rama handelt, ist eine Information, die das Video aus guten Gründen zurückhält. DAMMI I COLORI zeigt und kommentiert die spezifische Realität einer Stadt, tut dies aber gerade nicht im konventionellen Stil einer (vorgeblich) informativen Reportage. Die Pointe des Videos ist vielmehr zuallererst ein Staunen angesichts der Unwirklichkeit der dargestellten Realität. (In diesem Sinne zitiert Sala Liam Gillick im Vorspann des Films mit den Worten: «Anri, sag mir die Wahrheit. Sag mir, dass diese Stadt nicht existiert.») In dem Masse, wie der Charakter der Stadt dadurch bestimmt ist, dass ihr aktuelles Erscheinungsbild eine potenzielle Zukunft vorwegnimmt, wirkt die Stadt wie ein ort- und zeitloses, in die Gegenwart zurückprojiziertes Abbild einer zukünftigen Realität. Was DAMMI I COLORI somit

dokumentiert, ist nicht eine faktische Wirklichkeit, sondern die Existenz eines Versprechens: das noch unrealisierte Potenzial einer kommenden Gesellschaft.

Was hier wiederkehrt, ist das aus INTERVISTA und GHOST GAMES bekannte Gefühl der Fremdheit einer Wirklichkeit, die von ihrem Betrachter nichts weiss – in Gestalt einer Stadt, die sich trotz ihrer grellen Ausleuchtung der Betrachtung verschliesst. Es ist eine Stadt, die in einer der Vergangenheit abgerungenen und in der Gegenwart vorweggenommenen Zukunft zu existieren scheint und somit als stummer Zeuge der Geschichte zugleich auch jenseits der historischen Zeit, in einem Zustand leerer Dauer fortbesteht. Eine Erfahrungsdimension, die Salas Videos so aus der dokumentarischen Darstellung herausschälen, ist das Gefühl für das zeitlose Fortdauern von Existenzen, Städten oder Instinkten mitten im Horizont des Geschichtlichen. Es ist ein Sinn dafür, dass sich gerade im Moment gesellschaftlicher Umbrüche und historischer Krisen das Gefühl einstellt, dass das Leben weitergeht. Salas Arbeiten entwickeln einen Blick für ein gerade im Moment der Suspendierung von Deutungskategorien zutage tretendes Leben.[4] Es ist ein Leben, das in INTERVISTA in der Differenz zwischen dem Biographischen und dem überpersönlich Historischen aufscheint, in GHOST GAMES an der Schwelle zwischen der gesellschaftlich geschichtlichen Existenz des Menschen und der nicht mehr menschlichen, ort- und zeitlosen Existenz des Tiers spürbar wird, und in INTERVISTA und DAMMI I COLORI im Spannungsfeld einer Gegenwart Gestalt gewinnt, die in gleichem Masse von einer unversöhnten Vergangenheit und versprochenen Zukunft geprägt und gespalten wird. Das dokumentarische Bild deutet in Salas Arbeiten somit auf eine Schwelle der unhistorischen Existenz hin, von deren Erfahrung her sich die Dimension des historischen gesellschaftlichen Wandels erst ermessen lässt.

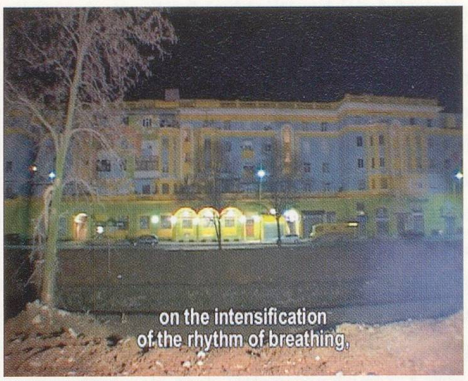
1) Catherine Russell beschreibt die hier von Sala angewandte Methode der Verwendung einer biographischen Erzählung als Mittel zur Darstellung gesellschaftlicher Zusammenhänge prägnant als «Autoethnographie»: «Die Autobiographie wird in dem Moment ethnographisch, wo Film- oder Videoautor(-inn)en ihre persönliche Geschichte auf dem Hintergrund grösserer gesellschaftlicher Gebilde und historischer Prozesse sehen. Identität ist nicht mehr ein transzendentales oder wesentliches Selbst, das sich offenbart, sondern eine ‹Inszenierung der Subjektivität› – eine Darstellung des Selbst als Performance. In der Politisierung des Persönlichen kommen Identitäten oft in verschiedenen kulturellen Diskursen zum Ausdruck, seien diese ethnisch, national, sexuell, radikal und/oder schichtspezifisch bestimmt. Das Subjekt wird ‹in der Geschichte› als ein aus dem Gleichgewicht geratenes, inkohärentes dargestellt, als ein Ort vielfältiger Spannungen und Artikulationen.» Catherine Russell, «Autoethnography: Journeys of the Self», in: Russell, *Experimental Ethnographies,* Duke University Press, Durham 1999, S. 276 (Übers. des Zitats: *Parkett*).

2) Sala erzählt, dass die Arbeit auf die Erfahrung eines nächtlichen Strandspaziergangs zurückgeht. Der Strand war von zahllosen Krabben, sogenannten *Ghost-Crabs* bevölkert, die auf das Licht von Taschenlampen instinktiv mit sofortiger Flucht reagierten.

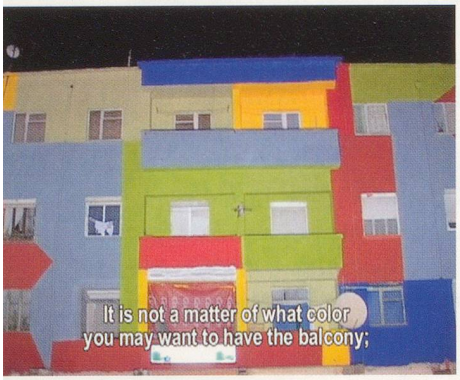
3) «... in GHOST GAMES the scene with crabs on a beach at night definitely has more to do with games than with narrative. Games create territory and action, relations and scenarios but no narratives (...)», in: «What's the difference?» (Jörg Heiser und Jan Verwoert im Gespräch mit Yael Bartana, Annika Eriksson, Anri Sala und Gitte Villesen), *frieze* 84 (Juni–August 2004), S. 72–77, Zitat S. 74.

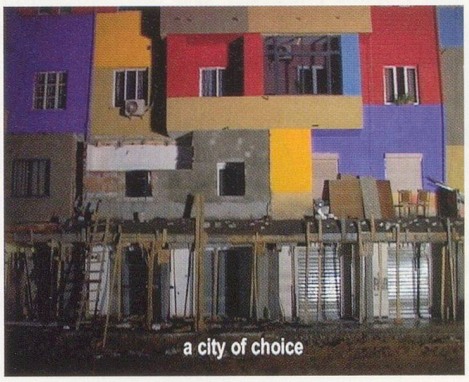
4) Im Rückgriff auf eine Passage aus Gilles Deleuze' «Die Immanenz: ein Leben...» definiert Agamben diese Schwelle eines überpersönlichen, überhistorischen und nicht mehr nur menschlichen Lebens wie folgt: «Dieses indefinite Leben hat selbst keine Augenblicke, so nahe sie auch beieinanderliegen mögen, sondern nur Zwischen-Zeiten, Zwischen-Momente. Es bricht nicht herein und folgt nicht nach, sondern bietet die Unermesslichkeit der leeren Zeit, in der man das Ereignis noch als künftiges und schon als geschehenes sieht, und zwar im Absoluten eines unmittelbaren Bewusstseins.» Giorgio Agamben, «Die absolute Immanenz», in: Agamben, *Bartleby oder die Kontingenz gefolgt von Die absolute Immanenz,* Merve Verlag, Berlin 1998, S. 111. Dies erscheint mir eine wunderschöne Beschreibung der Zeit- und Erfahrungsdimension zu sein, deren Beschreibung Salas Arbeiten anstreben. Gleichermassen erscheint mir das Bild der Geisterkrabben in GHOST GAMES den Geist der Idee vom Leben des Tieres als apokalyptischer Schwelle der menschlichen historischen Existenz zu artikulieren, die Agamben in *Das Offene – der Mensch und das Tier* (Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002) in Begriffe zu fassen versucht.

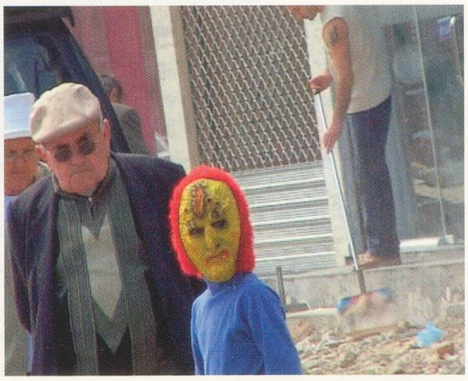
When I first showed the city footage
in Poughkeepsie,
Liam Gillick said to me,
"Anri, tell me the truth.
Tell me that this city does not exist.
Please tell me that you do not have
an artist - Mayor friend?"

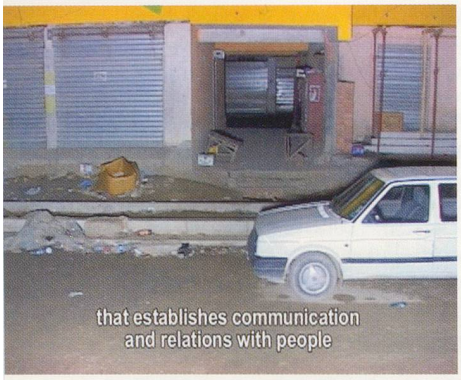


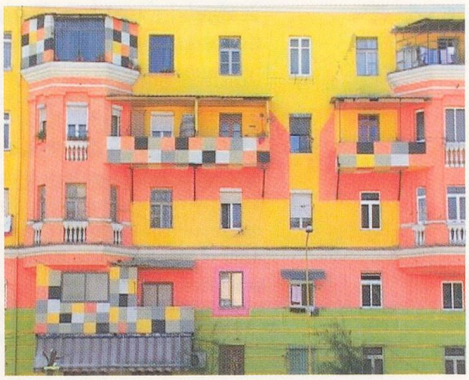
ANRI SALA, DAMMI I COLORI, 2003: GIVE ME THE COLORS, 15 min. 24 sec. video projection and sound / HER MIT DEN FARBEN, 15 Min. 24 Sek. Videoprojektion mit Ton.

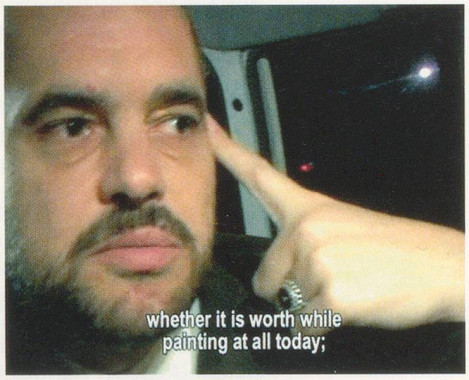












On the Margins of History

JAN VERWOERT

To approach history from its margins means to explore the horizons of historical experience. Their limits lie on the threshold of historical consciousness where present occurrences are perceived as events that could potentially, but have not yet actually, become history. Something is happening, but what it might once have meant, is not yet clear. The origin of historical consciousness is at the same time a state of ahistorical experience. This state does not precede history in time; on the contrary, it rather occurs in the process of its unraveling, for instance, when, in the course of fundamental social upheaval, all the established concepts for explaining history no longer serve. People sense that everything is changing but no one can find the words to describe the change. The margins of history thus cross the very center of the historical process.

In his videos Anri Sala works to describe this experience of historical latency. He consistently questions and reformulates the formal means of approaching his subject. In INTERVISTA (FINDING THE WORDS)(1998), he explores the capabilities of the biographical narrative and the documentary image to portray the complex situation of current historical change in Albanian society. In GHOST GAMES (2002), however, he eliminates the narrative frame in favor of atmospheric images of crabs scuttling across a beach at night. The spectral presence of these animals in placeless space and empty time visualizes a state of bare life and basic experience, which both radically delimits and opens up the horizon of historical experience due to the depth of meaning it implies. From the perspective of this remote gaze on a ghostlike phenomenon Sala then, in DAMMI I COLORI (2003), depicts a city, Tirana, the center of a country, as a place, which in a state of historic latency exists on the threshold between an unresolved past and a promised future. An analysis of these three videos in the following essay shall provide an overview of the issues that Sala addresses and explores in his work.

JAN VERWOERT lives in Hamburg, Germany. He is a contributing editor at *frieze* magazine and writes regularly for *Afterall, Metropolis M, Camera Austria, springerin,* and others. He is guest professor for Contemporary Art and Theory at the Academy of Umeå, Sweden.

1. Narrative, Biography, History

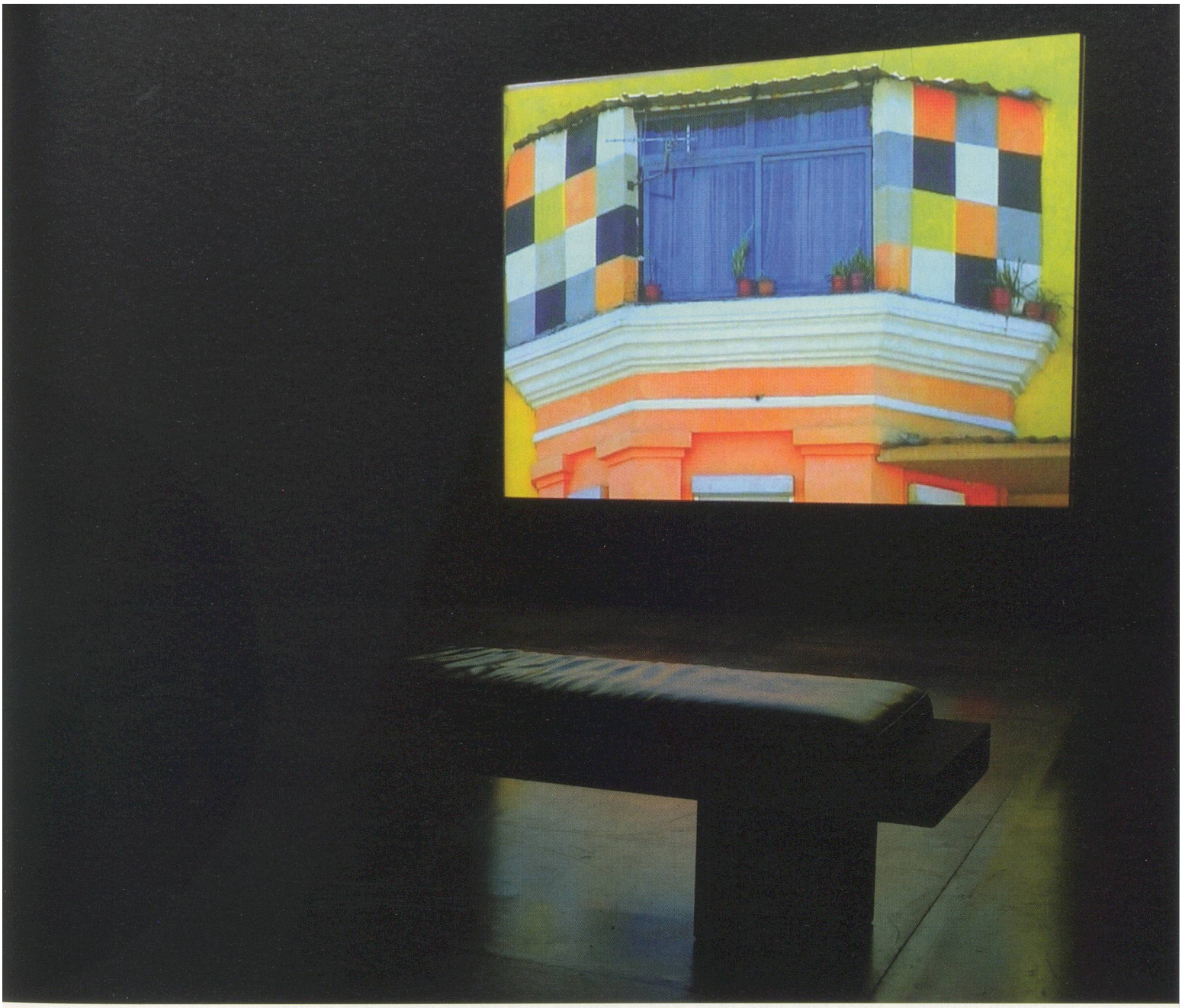
INTERVISTA (FINDING THE WORDS) is a documentary video based on a narrative structure. The video begins with the artist's discovery of film reels in a moving box. A few of the shots show his mother, Valdete Sala, as a young woman, giving an interview on Albanian state television as a representative of the Communist Party youth movement under Enver Hoxha. Since the soundtrack of the interview is missing, Sala travels to Tirana and, in conversations with former party associates and members from the crew who recorded the television program, tries to find out more about the content and political context of the interview. A reconstruction of the actual words, however, is not possible until a hearing-impaired lip-reader comes to his aid. On being confronted with her words, his mother reacts with disbelief. The words she once used do not make sense to her anymore. They have become strange and, in the most literal sense, incomprehensible to her. But even though she distances herself from the kind of language she used, she stands by the ideals she held back then. They are part of her life.

INTERVISTA thus conveys a strong sense of how the language in which a society once formulated its understanding of its own historical reality is jettisoned in the wake of historical change. To be able to describe this historically meaningful loss of a language, Sala tells a story himself. He uses the straightforward structure of biographical narrative as a vehicle for grasping a wider historical and social context.[1] The narrative is open to this more general perspective because it does not lead to conventional catharsis. The biography of Valdete Sala comes to be perceived as exemplary precisely because it communicates the insoluble contradiction between identification and distance, which potentially represents the ambivalent relationship of an entire generation to the history of Albanian state socialism. The narrative of the film portrays a real life as a possible one. At the same time this life marks the limits of historical experience. Valdete Sala is able to bear witness by very virtue of the fact that she has survived history. The history of the regime has come to an end. Her life goes on. INTERVISTA thus conveys the complex relationship of biography to history. History always catches up with life, but it never fully consumes it since life always outlasts history.

The visual texture of INTERVISTA is marked by detours and jump cuts. While driving to film locations, Sala intercuts scattered images of urban Tirana without comment. Sometimes, while interviewing, he may suddenly pan away from the person being interviewed, over to the window, for example, where the camera looks out and comes to rest on the façade of the building across the street. These images have no function; they do not further the plot. But they do provide a certain density by imparting a sense of local time and space. In addition, they refer to what lies beyond the story since they give an impression of what remains when the film ends: the silent singularity of places. The film gives an account of the city, but the city knows nothing about the film. These images mark the limits of narration by referring to a reality that remains indifferent to historical interpretation.

2. Released Images, Placeless Space, Spatialized Time

The video GHOST GAMES concentrates on methodically extracting and releasing just such pictures of mute reality.[2] The pictures of the video are ghostly: countless crabs are seen scrambling aimlessly across a sandy beach at night, driven by the beams of flashlights. The setting appears to be somewhere beyond space and time. All we hear in the silence is the



ANRI SALA, DAMMI I COLORI, 2003: GIVE ME THE COLORS, 15 min. 24 sec. video projection and sound, installation view, Galerie Chantal Crousel, Paris / HER MIT DEN FARBEN, 15 Min. 24 Sek. Videoprojektion mit Ton.

occasional cry of "goal," so that we gradually realize we are watching a game in which two players use the beam of their flashlights to force a crab to run between the legs of the opponent. Only the feet of the players are visible throughout. In addition, there is a sense of menace in the latently sadistic character of the action: animals, stupidly imprisoned in a predictable stimulus-response schema, are literally turned into game balls of human arbitrariness.

Conceptually, the narrative of GHOST GAMES is deliberately reduced to the game; it alone supplies the formal principle that determines the structure of the film. Sala himself remarks

that "in GHOST GAMES the scene with crabs on a beach at night definitely has more to do with games than with narrative. Games create territory and action, relations and scenarios but no narratives ..."[3] Sala's reductive approach radically alters our perception of the video images. We experience what is happening within a context of spatialized time: all of the action, all we ever see, takes place on a section of beach located somewhere that is nowhere. It is a place where time does not correspond to the linear time of narrative, action, and plot but to the circular time of constantly repeated moves in a game that keeps activating the same response pattern in the animals. The adjustment of perception to a spatialized time of undefined length brings about the release of the images: the gaze shifts over into empty looking. We look at bodies in space, which circle around each other in an unconstrained game, though they are still driven by necessity (the crabs have no choice).

The suspension of narrative precludes conventional patterns of interpretation. Nonetheless, when we watch the video, the pictures coalesce into a single, powerful image: hounded crabs on a beach. This image could be understood as a metaphor. The uncoordinated, compulsive movements of the fleeing crabs create the impression of perceptual horizons abruptly narrowing down to the point of preserving bare life when existentially threatened, as one might be in the face of violence, war or profound social upheaval. It is significant, however, that even though this metaphorical reading of the image is potentially possible, it is not actually inscribed in the images of the video. What you see are animals that behave in consonance with the laws of their own nature. They know nothing of human beings. They only react to light. They are as strange to us as we are to them. And it is precisely this aspect of utter strangeness that the video brings to the fore. The radical otherness of the animal again marks the margins of historical consciousness, as it sets off the contours of the quintessentially human experience of history against the experience of forms that are no longer human.

3. Spectral City, the Future in the Present, and a Society to Come

The atmosphere, communicated by DAMMI I COLORI, is no less spectral than that of GHOST GAMES, but there is one important difference: the ghostly impression emanates from an unnamed city. The video shows pictures taken while driving through the city at night. The camera captures the flowing movement of buildings passing by, caught in the bright beam of a spotlight mounted on the car. Abstract geometrical patterns are painted on them in glowing colors. Most of the buildings are otherwise unembellished: they are functional, relatively old apartment buildings. Since they have been freshly painted, it is almost impossible to judge their condition. Dirt walkways and piles of rubble are seen in front of them. The pictures make an extremely ambivalent impression. The patterns of color on the façades, almost too bright to be real, look as if the most daring dreams of a modernist architectural avant-garde had come true. But without sidewalks or streetlights, the neighborhood seems to have suffered some unidentified crisis whose outcome remains a mystery.

A running commentary accompanies the pictures; the speaker talks about the painted façades, recalling how the initial skepticism of the urban populace gradually gave way to widespread support of the project. He points out that the colorful façades contributed to changing the overall atmosphere and that people now take a more positive view of pending measures to modernize the city. The fact that the city is Tirana and the speaker is its mayor, Edi Rama, is information that the video withholds for good reason. The point is that DAMMI I

COLORI shows and comments the specific reality of a city, but dismisses the form of conventional reportage and its claim to factual information. Instead, the video provokes astonishment at being confronted with the unreality of the reality it represents. (Sala tellingly quotes Liam Gillick in the opening credits of the video: "Anri, tell me the truth. Tell me that this city does not exist.") Inasmuch as the character of the city is determined by the fact that its current appearance anticipates a potential future, it conveys the impression of representing a timeless and placeless future reality, which has been projected back into the present. Hence, DAMMI I COLORI does not document a factual reality but the existence of a promise: the unrealized potential of a society to come.

As in INTERVISTA and GHOST GAMES, this video again confronts us with the familiar feeling of an alien reality that knows nothing about its viewers—now, however, in the shape of a city that withdraws into its own shell, as it were, in spite of the bright illumination. It is a city that seems to exist in a future wrested from the past and prefigured in the present, thereby becoming a mute witness to history, which also abides beyond historical time in a condition of emptiness and duration. The documentary form of Sala's videos succeeds in extracting from experience the sensation of the timeless continuation of lives, cities, or instincts in the midst of the aggregate of history. The films seem almost buoyed by the sense that life goes on, even in times of social upheaval and historical crisis. Sala's works offer insight into the life that emerges at the very moment when hermeneutic categories are suspended.[4)] In INTERVISTA, life surfaces in the spaces between biography and supra-personal history; in GHOST GAMES, it becomes palpable on the threshold between social, historical human existence and the no longer human existence of animals beyond place and time; and in INTERVISTA and DAMMI I COLORI, it acquires form within the context of a present, both marked and ruptured by an un-reconciled past and a promised future. The documentary image, in Sala's works, points toward a threshold of non-historical existence, the experience of which is actually a precondition for measuring the extent of historical and social change.

(Translation: Jan Verwoert & Catherine Schelbert)

1) Catherine Russell aptly describes this method of using biographical narrative to reveal wider social issues: "Autobiography becomes ethnographic at the point where the film- or videomaker understands his or her personal history to be implicated in larger social formations and historical processes. Identity is no longer a transcendental or essential self that is revealed, but a 'staging of subjectivity'—a representation of the self as a performance. In the politicization of the personal, identities are frequently played out among several cultural discourses, be they ethnic, national, sexual, radical, and/or class based. The subject 'in history' is rendered destabilized and incoherent, a site of discursive pressures and articulations." See "Autoethnography: Journeys of the Self" in Catherine Russell, *Experimental Ethnographies* (Durham, NC: Duke University Press, 1999), p. 276.

2) According to Sala, a night-time walk on the beach provided the initial impetus of the video. He discovered untold crabs inhabiting the beach, which instantly fled the beam of his flashlight, and learned that they were called ghost crabs.

3) Quoted from "What's the difference?" (Jörg Heiser and Jan Verwoert in conversation with Yael Bartana, Annika Eriksson, Anri Sala, and Gitte Villesen) in *frieze*, issue 84 (June–August 2004), pp. 72–77, here p. 74.

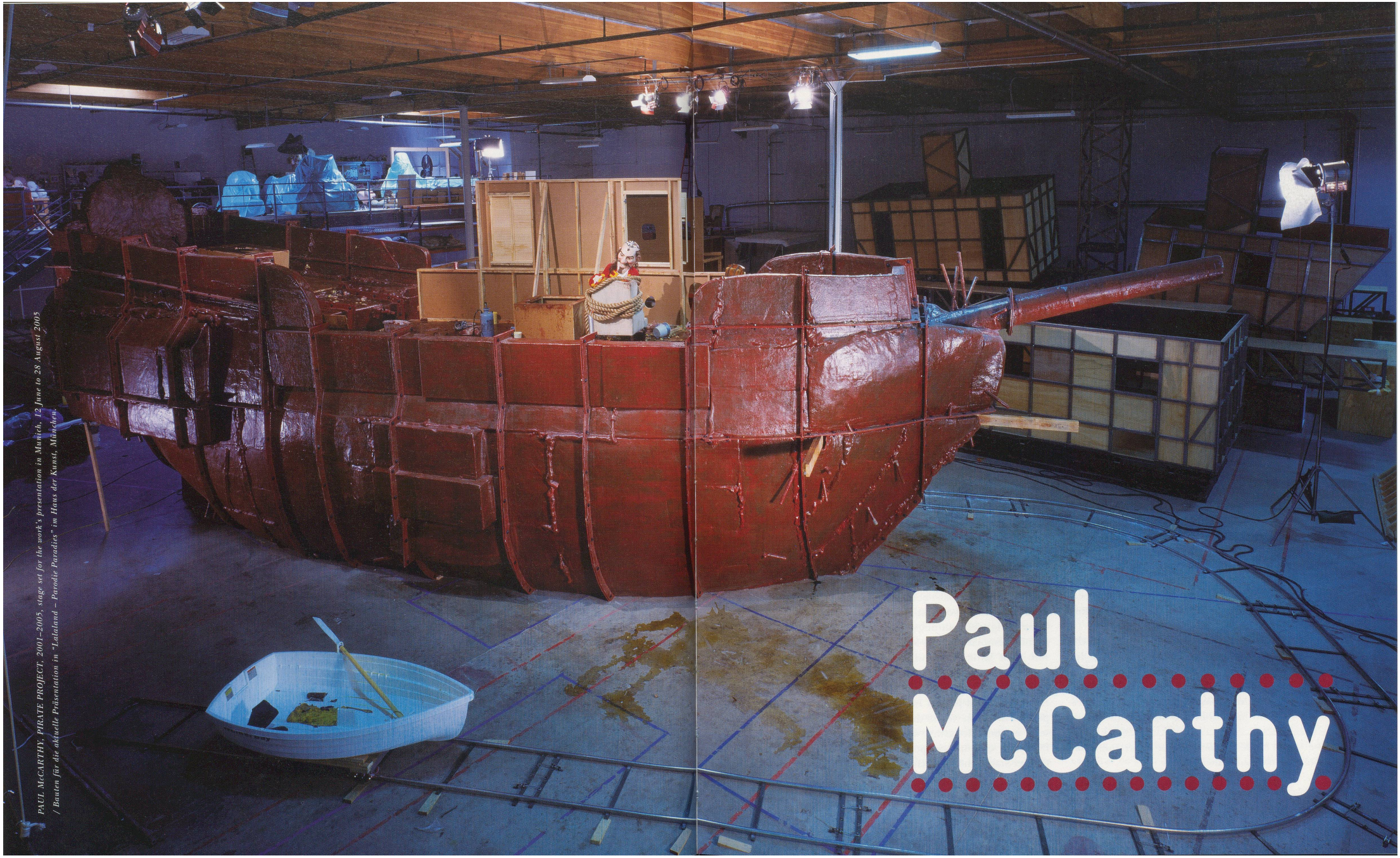
4) Giorgio Agamben bases his analysis of the threshold between supra-personal, supra-historical, and no longer human life on the following passage from Gilles Deleuze's last text, "Immanence: A Life...": "This undefined life does not itself have moments, however close to one another they might be; it has only inter-times [*entre-temps*], inter-moments [*entre-moments*]. It neither follows nor succeeds, but rather presents the immensity of empty time, where one sees the event that is to come and that has already happened in the absolute of an immediate consciousness." Quoted in Giorgio Agamben, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, transl. and edited by Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999), p. 233. This to me is a marvelous account of the dimensions of time and experience that Sala seeks to describe in his work. Similarly, the image of ghost crabs in GHOST GAMES seems to articulate the spirit of the idea of animal life as the apocalyptic threshold of historical human existence, which Agamben explores in *The Open – Man and Animal* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2004).

Edition for Parkett

ANRI SALA
AIRPORT, 2005
C-print, paper size 20 1/2 x 27 9/16", image size 16 1/2 x 23 5/8".
Edition of 60/XX, signed and numbered certificate.

C-Print, Blattformat: 52 x 70 cm, Bildformat: 42 x 60 cm.
Auflage: 60/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

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



Paul McCarthy

PAUL McCARTHY, PIRATE PROJECT, 2001–2005, stage set for the work's presentation in Munich, 12 June to 28 August 2005 / Bauten für die aktuelle Präsentation in "Lalaland – Parodie Paradies" im Haus der Kunst, München.

A Few Words for DEAD H

LANE RELYEA

In her introductory essay for the catalogue accompanying Paul McCarthy's 2000 retrospective at The New Museum in New York, Lisa Phillips labeled the artist's work "pop expressionism."[1] The phrase fits McCarthy's oeuvre surprisingly well, but only because the two terms—pop and expressionism—go together so uncomfortably. Expressionism is supposed to be about empowered subjectivity, creation, the artist as producer; pop is about product, commodities, the artwork as sales pitch. The former relies on the poetics of the private, lone individual, and how that individual achieves self-realization at the cost of social isolation and withdrawal. The latter turns instead to the public rhetoric of the marketplace, where social integration is won at the price of selling out, of self-alienation.

McCarthy gained much belated recognition in the early nineties as the art world lost enthusiasm for glossy spectacle in favor of the body, dissolution, and trauma (think Kiki Smith, Sue Williams, Cady Noland). But if there was a heyday of pop expressionism it would have to be the eighties, the era of Reagan, of recycled hero myths and untrammeled capitalism. This was when the poetics of self and the rhetoric of promotion were brought together in a crescendo of self-promotion, as a stampede of corporate-executive kitsch and grandstanding painter-geniuses overran the art galleries. Perhaps McCarthy's work exerted a subterranean influence then, the defiled pop personae and Wal-Mart props he'd been stockpiling since his seventies performances finding echoes in the Marlboro Men and New Shelton Wet/Drys of the eighties, with more pointed references cropping up in the Halloween masks Haim Steinbach would sometimes display, or, say, in the penis silhouettes, baby-bottle nipples, and other tokens of toilet humor that Meyer Vaisman affixed to his mid-eighties paintings. Pop expressionism also found exemplars in Jean-Michel Basquiat's canvases, with their Twombly scrawls routinely punctuated by copyright signs, and in Christopher Wool's action-painted billboards, with their Frankenstein mix of Franz Kline and Robert Indiana. All of these artists partake in a grim view of the publicly paraded private self, as does McCarthy, who always shoehorns his Dionysian outbursts in pop vernacular, enlisting as theater stages the discarded studio sets of canceled

LANE RELYEA is Assistant Professor of Art Theory and Practice at Northwestern University.

PAUL McCARTHY, DEAD H CRAWL, 1968/1999, wooden paneling, steel, bolts, 72 x 192"; tunnel to crawl through 24 x 24 x 192" / TOTES H AUF ALLEN VIEREN, Holzplatten, Stahl. Schrauben, 183 x 488 cm, Tunnel zum Hindurchkriechen 61 x 61 x 488 cm.

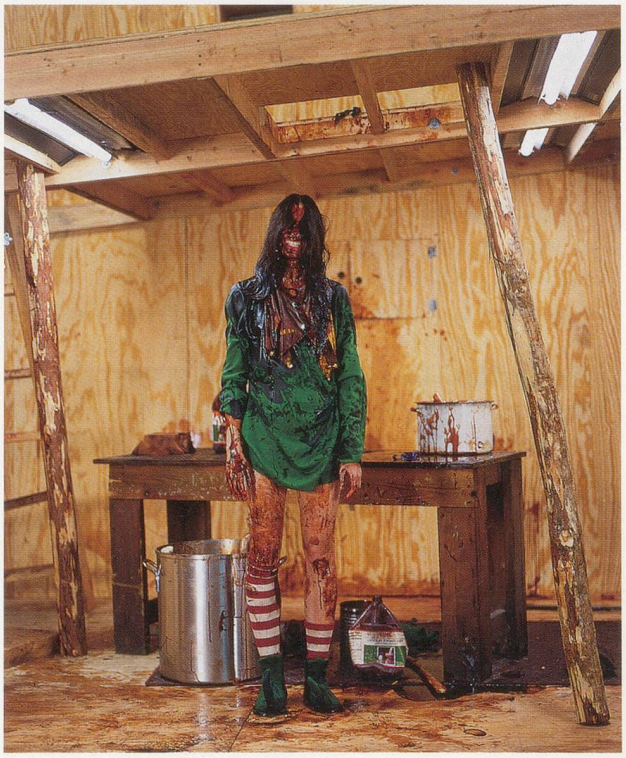
TV sitcoms, lubricating his rituals with neither bodily fluids, nor wine and wafers, but, rather, bargain-priced ketchup and mayonnaise, and who employs cultural icons like Santa Claus, Popeye, and Alfred E. Neuman as emcees. Every civilization gets the shaman it deserves.

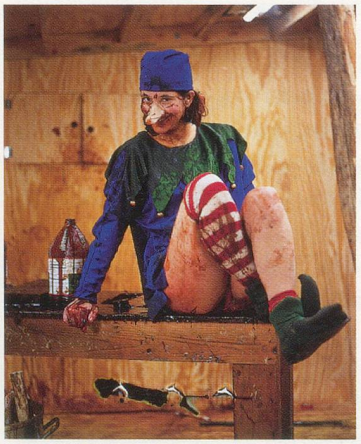
Funny, then, that McCarthy started his career working in styles neither expressionist nor pop. Rather he began with, among other things, minimalism. But the paradox is only seemingly so: there is indeed a path that leads from minimalism to pop expressionism, and McCarthy is one of the pioneers who blazed it. Take, for example, DEAD H (1968), a skinny, six-foot-long geometric sculpture configured from metal furnace ducts. The piece holds an important place in McCarthy's career: as a ventilation system spreading along the floor rather than the ceiling, it anticipates the upside-down photographs of industrial interiors that the artist made in 1970. DEAD H was re-fabricated in 1975; two decades later, in 1999, McCarthy constructed an enlarged version, DEAD H CRAWL (1999), this time sixteen feet long, just big enough for a person to wriggle into. DEAD H can thus be seen as the stringing together of several

of McCarthy's ongoing concerns: not only disorientation, enclosure, and visibility (or the lack thereof), but also—since it's both a big capital letter and a small hiding place—simultaneous display and withdrawal, declaration and secrecy.

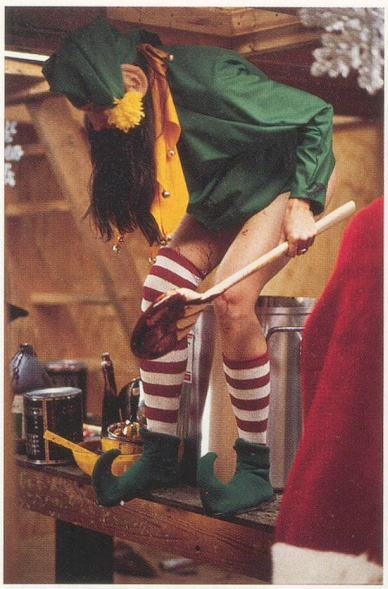
Perhaps even the original DEAD H is too peculiar to be called minimalist. For starters, its size, symmetry, and four limbs make it insistently anthropomorphic. Recognizing it as a letter from the alphabet only heightens this figurative aspect: as semioticians like to profess, letters are not things but cultural forms, communicative building blocks with which we face, hail, and welcome each other. "As soon as you recognize a thing as a face," Leo Steinberg remarked in the sixties, "it is an object no longer, but one pole in a situation of reciprocal consciousness."[2] Modernists heartily agreed: "It's that quality of connection I'd like my colors to have," exclaimed Kenneth Noland.[3] Minimalists, on the other hand, tried to defeat such reciprocity in their quest to attain an art of utter indifference, of pure objectivity. "In most of my pieces there are no front or sides," confessed Donald Judd.[4] Critics concurred: minimalism, or "literalism" as many called it back then, seemed "impenetrable," possessed by "a menacing anonymity."[5]

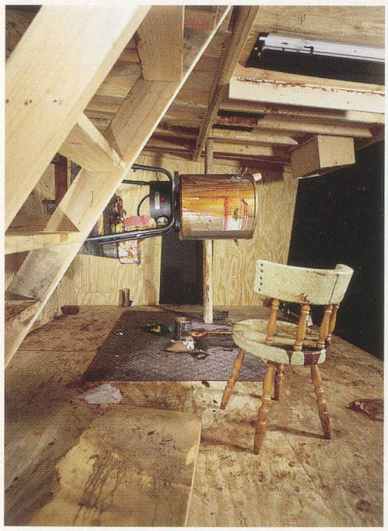
So on which side of this debate does DEAD H stand? Actually, it doesn't stand at all, but rather looks like something that fell off a billboard or retail storefront, a bit of moribund, orphaned signage. Furthermore, it's impossible to tell which way it's turned, whether it lies face up or face down. It no longer returns our gaze, and that's why it seems dead. Ambiguously situated between modernist identification and minimalist indifference, DEAD H can be said to pervert both. What should be a compelling social sign (and a sign of socialization) now appears uncanny; what we once mastered is now too big, and we, in turn, feel smaller. The work enacts a regression by rendering language material and opaque. It returns us to a crisis point in our process of socialization: we experience both too much connection and too little; language is both too near to us—an





PAUL McCARTHY, SANTA CHOCOLATE SHOP, 1997, performance, video tape and installation, Los Angeles, California; with Lisa Auerbach, Larry Butler, Jerry Quinn, and Melinda Ring; laser discs and players, three-tube video projectors, speakers, amplifiers, and mixed media.





PAUL McCARTHY, SANTA CHOCOLATE SHOP, 1997, Performance, Video und Installation, Los Angeles, Kalifornien; mit Lisa Auerbach, Larry Butler, Jerry Quinn und Melinda Ring; Laserdisks und Abspielgeräte, Dreikanal-Videoprojektoren, Lautsprecher, Verstärker und diverse Materialien.

over-enlarged letter—and too far away—language that no longer speaks or breathes, that slips away, is gone forever.

"Literalism theatricalized the body, put it endlessly on stage, made it uncanny or opaque to itself, hollowed it out, deadened its expressiveness, denied its finitude and in a sense its humanness." This is Michael Fried grumbling, in what could serve as the perfect description of DEAD H, indeed of many of McCarthy's works. "There is ... something vaguely m o n s t r o u s about the body in literalism." [6)]

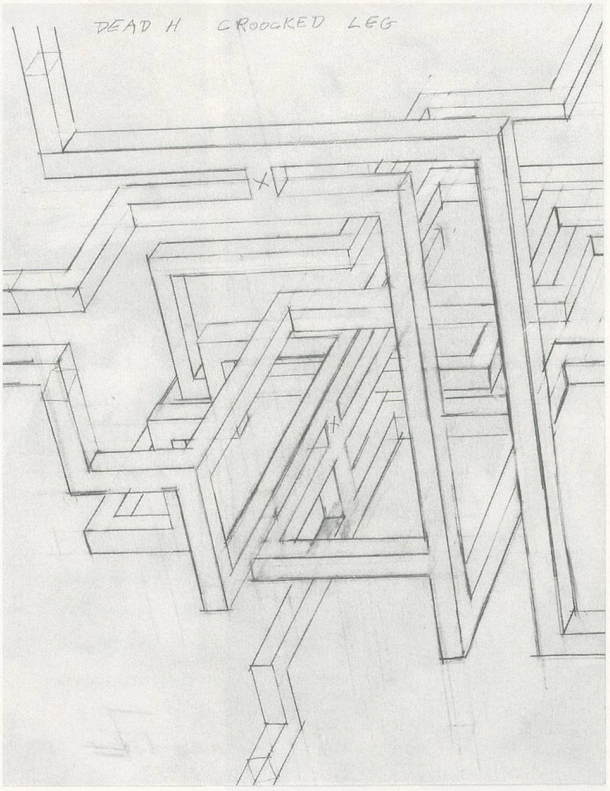
Over- and under-identification, by the way, suggest the two moments that bracket the castration complex, as the little boy narcissistically expects to see his same penis when looking at the female other, only to then draw back and dress this narcissistic wound by re-possessing the other under his now objective, dispassionate, mastering gaze.

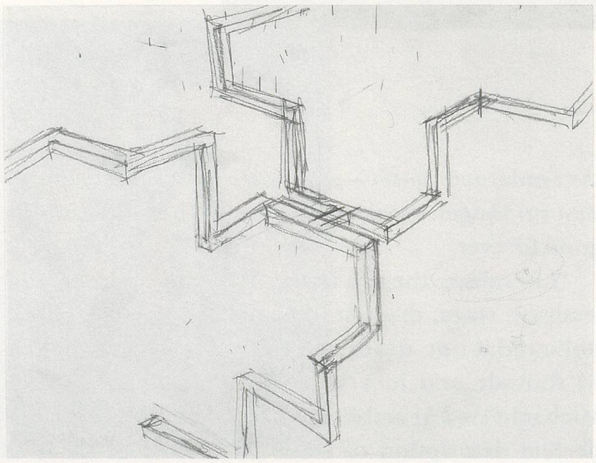
In his later performances, McCarthy again turns to embrace a public he simultaneously ignores. He faces the audience as both a subject (an artist making art) and as an object (the artist a s art). The masks he dons provide not only pop personalities that gratify the viewer's desire for identification, but also dark, private spaces in which McCarthy can hide. He is at once the exposed post-studio artist and the lonely painter in his garret. And yet, the two sides of this equation never balance out; a reconciliation between audience and artist is never made. The more convincingly McCarthy coils into himself, the more he shuts out any awareness of a surrounding social

field, including the immediate one inhabited by the viewer. The artist hides within himself—and that's what he puts on public display, what he carefully crafts for his audience to enjoy.

Much the same goes for DEAD H. It should be facing us but has turned away. Not because it's dead: we feel shunned because it has betrayed us, abandoned us, is no good to us anymore. The goal posts of DEAD H should avail themselves as a bit of language, a tool that articulates us within a communicative field, bridging us to the social world. But DEAD H refuses to do that, and that's why we want it dead. DEAD H has turned in on itself, its two posts face each other in narcissistic symmetry, it connects with itself at the groin, its identification with itself so complete as to shut us out entirely. If there's an Oedipal moment recreated here, it's the primal scene: the artwork breaking its promise to flatter and gratify us, like the two parents who once lavished us with attention, but now swing that attention sideways, toward each other, in total neglect of us. And, as so often happens when audiences confront McCarthy's work, we can only shake our heads. Enacted here is both modernist connection and minimalist indifference, but the two modes are unable to reconcile, to mend their split. The damage is done; this abstract artwork might compel fascination, but it will no longer compel our belief. We've become guarded, the promise is hollow, the wound won't heal. Just look at it, for chrissakes. DEAD H is a sculpture fucking itself in public.

PAUL McCARTHY, DEAD H CROOKED LEG, 1979, pencil drawings on paper, 11 x 8 1/2" (top), 8 1/2 x 11" (bottom) / TOTES H MIT VERWINKELTEN BEINEN, Bleistift auf Papier, 28 x 21,6 cm (oben) bzw. 21,6 x 28 cm (unten).





1) Lisa Phillips, "Paul McCarthy's Theater of the Body" in *Paul McCarthy* (New York: New Museum of Contemporary Art; and Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 2000), p. 5.
2) Leo Steinberg, "Contemporary Art and the Plight of its Public" (1962) in *The New Art*, ed. Gregory Batcock (New York: E. P. Dutton, 1973), p. 222.
3) Quoted in Philip Leider, "The Thing in Painting Is Color," *The New York Times* (August 25, 1968), sec. 2, p. 21.
4) John Coplans, *Don Judd* (Pasadena, CA: Pasadena Museum of Art, 1970), p. 36.
5) Mel Bochner, "Systemic," *Arts Magazine*, vol. 41, no. 1 (November 1966), p. 40; Lucy R. Lippard, "Reviews," *Artforum*, vol. 2, no. 9 (March 1964), p. 19.
6) Michael Fried, "An Introduction to My Art Criticism" in *Art and Objecthood* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1998), p. 42.

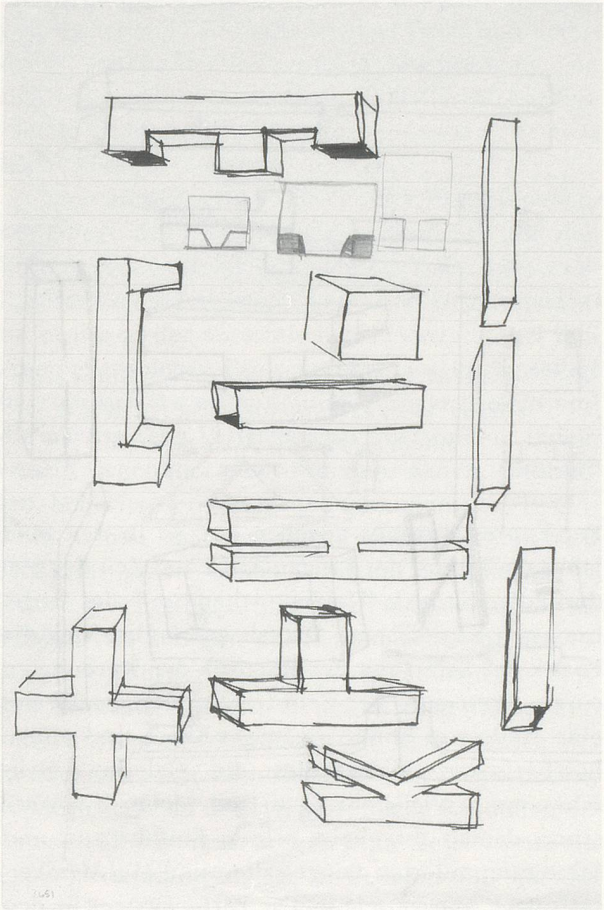
Ein paar Worte für das tote H

Paul McCarthys DEAD H

LANE RELYEA

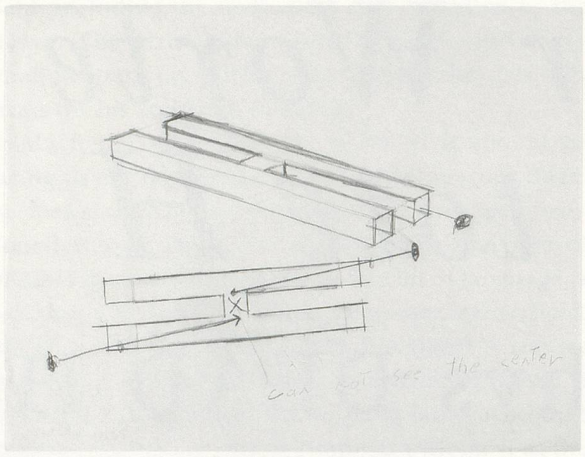
In ihrer Einleitung zum Ausstellungskatalog der Paul-McCarthy-Retrospektive im New Yorker New Museum im Jahr 2000 bezeichnete Lisa Phillips das Werk des Künstlers als «Pop-Expressionismus».[1] Das Etikett passt erstaunlich gut zu McCarthys Œuvre, aber nur, weil die beiden Bezeichnungen Pop und Expressionismus eigentlich überhaupt nicht zusammengehen. Mit Expressionismus verbindet man ein ausdrucksstarkes Subjekt und einen ebensolchen kreativen Akt, kurz: den produktiven Künstler; beim Pop hingegen geht es um das Produkt, das Konsumgut, das Kunstwerk als Verkaufsschlager. Der Expressionismus beruht auf einer Poetik des privaten, einsamen Individuums und seiner Selbstverwirklichung, die durch gesellschaftliche Isolation und Rückzug erkauft ist. Pop dagegen bedient sich der gängigen Sprache eines Marktes, auf dem der Einzelne die gesellschaftliche Integration mit Selbstentfremdung und -verrat bezahlt.

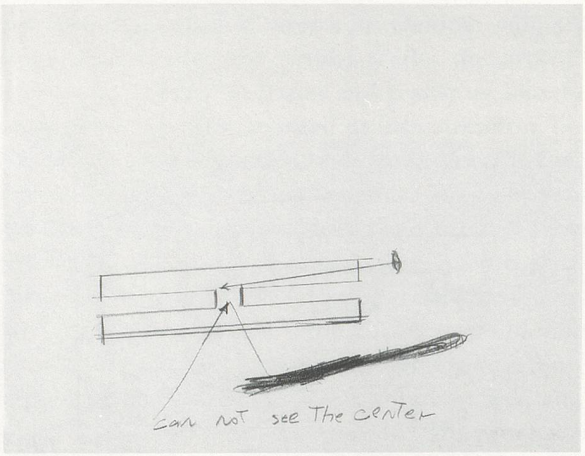
McCarthy wurde erst sehr spät Anerkennung zuteil, erst als die Kunstszene Anfang der 90er Jahre das Interesse am glanzvollen Spektakel verlor und sich vermehrt dem Körper, der Auflösung, dem Traumatischen zuwandte (man denke an Kiki Smith, Sue Williams, Cady Noland). Wenn es eine Blütezeit des



PAUL McCARTHY, drawing from DEAD H TEXT & DRAWING (VENT SCULPTURES INCLUDING DEAD H), 1968, marker on paper, 8 7/8 x 6" / Zeichnung aus TEXT UND ZEICHNUNG ZUM TOTEN H (LÜFTUNGSSKULPTUREN MIT TOTEM H), Filzstift auf Papier, 22,5 x 15,2 cm.

LANE RELYEA ist Assistenzprofessor für Kunsttheorie und Praxis an der Northwestern University in Chicago.





PAUL McCARTHY, DEAD H DRAWINGS, 1974, pencil on paper, 8 1/2 x 11" each / ZEICHNUNGEN ZUM TOTEN H, Bleistift auf Papier, je 21,6 x 28 cm.

Pop-Expressionismus gegeben hat, so in den 80er Jahren, während der Reagan-Ära, einer Zeit der wieder aufgewärmten Heldenmythen und des ungebremsten Kapitalismus. Damals verbündete sich die Poetik des Selbst mit der Rhetorik der Werbung zu einem Crescendo der Selbstvermarktung, während eine Welle von Konzernmanager-Kitsch und effekthascherischen Malergenies die Galerien überschwemmte. Vielleicht übte Paul McCarthys Werk schon damals insgeheim seinen Einfluss aus, und seine ramponierten Popgestalten und *Wal-Mart*-Versatzstücke, die er seit seinen Performances in den 70er Jahren gesammelt hatte, fanden ihren Nachhall in den *Marlboro*-Typen und *New-Shelton*-Saugreinigern der 80er Jahre. Noch deutlicher waren die Referenzen in Haim Steinbachs Halloween-Masken oder den Penis-Silhouetten, Schnullernippeln und anderen Elementen aus der Toiletten-Humorkiste, mit denen Meyer Vaisman seine Bilder Mitte der 80er Jahre versah. Beispiele für Pop-Expressionismus finden sich auch unter Jean-Michel Basquiats Leinwänden mit ihren routinemässig mit Copyright-Zeichen durchsetzten Twombly-Kritzeleien, oder auf Christopher Wools Plakattafeln im Stil der Aktionsmalerei und ihrer frankensteinschen Kreuzung aus Franz Kline und Robert Indiana. Alle diese Künstler werfen einen unbarmherzigen Blick auf die öffentlich inszenierte Privatperson, genau wie Paul McCarthy, der seine dionysischen Ausbrüche in ein gängiges Popvokabular presst und ausrangierte Studiokulissen abgesetzter Sitcoms als Theaterbühnen verwendet, nur ölt er seine Rituale nicht mit Körpersekreten, ja nicht einmal mit Wein und Oblaten, sondern mit Ketchup und Mayonnaise aus Aktionsangeboten. Dabei kürt er kulturelle Ikonen wie den Weihnachtsmann, Popeye und Alfred E. Neuman [2)] zu seinen Zeremonienmeistern. Jede Kultur hat den Schamanen, den sie verdient.

Doch seltsamerweise arbeitete McCarthy am Anfang seiner Karriere weder im Stil der Pop Art noch expressionistisch. Vielmehr setzte er sich zu Beginn unter anderem mit dem Minimalismus auseinander. Aber das ist nur scheinbar paradox: In der Tat gibt es einen Weg, der vom Minimalismus zum Pop-Expressionismus führt, und McCarthy ist einer der Pioniere, die ihn freigelegt haben. Schauen wir uns DEAD H (1968/1975) an, eine karge, knapp zwei Meter lange geometrische Plastik aus Heizlüftungselementen. Der Arbeit kommt in der Laufbahn des Künstlers eine wichtige Rolle zu: Als Belüftungssystem, das sich nicht an der Decke, sondern am Boden ausbreitet, nimmt es die auf den Kopf gestellten Photographien industrieller Innenräume vorweg, die McCarthy 1970 machte. 1975 wurde DEAD H noch einmal neu angefertigt, und zwei Jahrzehnte später schuf der Künstler eine vergrösserte Version, DEAD H CRAWL (1999). Diese war fast fünf Meter lang, gerade gross genug, dass eine Person sich hineinzwängen konnte.

In DEAD H laufen also mehrere Dinge zusammen, die McCarthy schon seit längerem beschäftigt hatten: nicht nur Orientierungsverlust, Eingeschlossensein und Sichtbarkeit (oder fehlende Sichtbarkeit), sondern auch – schliesslich handelt es sich gleichzeitig um einen riesigen Grossbuchstaben und ein winziges Versteck – ein Zeigen und Verstecken, ein Erklären und Verschweigen, die miteinander Hand in Hand gehen.

Vielleicht ist das ursprüngliche DEAD H aber auch zu seltsam, um minimalistisch genannt zu werden. Zunächst einmal verleihen ihm seine Grösse, Symmetrie und vier Extremitäten einen ausgesprochen anthropomorphen Charakter. Dass man darin einen Buchstaben des Alphabets erkennen kann, verstärkt noch diesen figurativen Aspekt: Wie Semiotiker gern unterstreichen, sind Buchstaben keine Dinge, sondern kulturelle Formen, Bausteine der Kommunikation, mit deren Hilfe wir uns begegnen, grüssen und willkommen heissen. «Sobald man ein Ding als Gesicht erkennt», bemerkte Leo Steinberg in den 60er Jahren, «ist es kein Gegenstand mehr, sondern einer der Pole in einer Situation gegenseitiger Wahrnehmung.»[3] Die Künstler der Moderne stimmten dem gerne zu: «Genau diese Art von Verbindung sollen meine Farben bewirken», begeisterte sich Kenneth Noland.[4] Die Minimalisten hingegen wollten diese Reziprozität gerade ausschalten bei ihrer Suche nach einer Kunst der absoluten Indifferenz und reinen Objektivität. «In den meisten meiner Arbeiten gibt es weder vorne noch links oder rechts», gestand Donald Judd.[5] Und Kritiker pflichteten dem bei: Der Minimalismus oder «Literalismus», wie damals viele sagten, schien «unzugänglich» und von einer «bedrohlichen Anonymität» besessen zu sein.[6]

Wo aber steht DEAD H innerhalb dieser Debatte? Von Stehen kann eigentlich keine Rede sein, denn das Werk sieht eher aus, als wäre es von einer Reklametafel oder Ladenfassade heruntergefallen, ein Stück ausgediente, verwaiste Reklameschrift. Ausserdem lässt sich unmöglich sagen, ob es mit dem Gesicht nach oben oder unten liegt. Jedenfalls erwidert es unseren Blick nicht mehr, deshalb erscheint es uns als tot. Man könnte sagen, dass DEAD H zwischen modernistischer Identifikation und minimalistischer Indifferenz oszillierend beide in Frage stellt. Was eigentlich ein gesellschaftlich eindeutiges Zeichen sein sollte (und auch ein Zeichen der Sozialisation), wird plötzlich unheimlich; was wir einst beherrschten, ist jetzt zu gross, und wir fühlen uns entsprechend klein. Die Arbeit inszeniert eine Regression, indem sie die Sprache dinghaft und undurchdringlich werden lässt. Sie führt uns an einen kritischen Punkt in unserem Sozialisierungsprozess zurück: Wir erleben gleichzeitig zu viel und zu wenig Verbundenheit; die Sprache ist uns gleichzeitig zu nah – ein übergrosser Buchstabe – und zu weit weg: eine Sprache, die nicht mehr spricht oder atmet, sondern sich entzieht und für immer entschwindet.

«Der Literalismus hat den Körper theatralisch dargestellt, ihn pausenlos auf der Bühne exponiert, er hat ihn sich selbst unheimlich oder unzugänglich gemacht, hat ihn ausgehöhlt, seinen Ausdruck stumpf werden lassen, er hat ihm seine Endlichkeit und in gewissem Sinn auch seine Menschlichkeit abgesprochen.» So schimpft Michael Fried und liefert damit ungewollt eine perfekte Beschreibung von DEAD H und vielen anderen Arbeiten McCarthys. «Im Literalismus hat der Körper immer ... etwas leicht M o n s t r ö s e s .»[7]

Über- und Unteridentifizierung erinnern, nebenbei gesagt, auch an die beiden Momente, die den Kastrationskomplex kennzeichnen. Betrachtet nämlich der kleine Junge sein weibliches Gegenüber, so tut er das in der narzisstischen Erwartung, bei ihm einen ebensolchen Penis zu sehen, wie er ihn selber hat, um sich darauf enttäuscht zurückzuziehen und die narzisstische Verletzung zu überwinden, indem er sein Gegenüber einer nunmehr kalten, gefühllosen, beherrschten Musterung unterzieht.

In seinen späteren Performances wendet sich McCarthy wieder einem Publikum zu, ignoriert es jedoch gleichzeitig. Er tritt dem Publikum sowohl als Subjekt (als Künstler, der Kunst macht) wie als Objekt (der Künstler a l s Kunst) gegenüber. Die Masken, die er sich aufsetzt, verweisen nicht nur auf Persönlichkeiten der Popkultur, die dem Wunsch des Betrachters nach Identifikation entgegenkommen, sondern auch auf dunkle, persönliche Räume, in denen sich McCarthy verstecken kann. Er ist sowohl ein exponierter Künstler, der nicht mehr nur auf das Atelier beschränkt ist, als auch einsamer Maler im

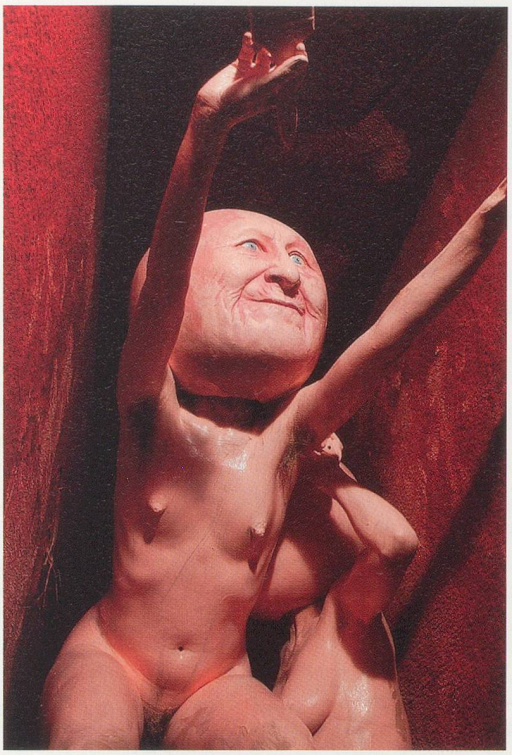
Dachkämmerchen. Und doch sind die beiden Seiten dieser Gleichung nie wirklich ausgeglichen; die Versöhnung zwischen Publikum und Künstler kommt nie zustande. Je überzeugender McCarthy sich auf sich selbst zurückzieht, desto mehr schliesst er jede Wahrnehmung des sozialen Umfeldes aus, das gilt auch für das unmittelbare Umfeld, in dem sich der Betrachter aufhält. Der Künstler verkriecht sich in sich selbst: Genau dies stellt er öffentlich aus und bereitet es sorgfältig für sein Publikum auf.

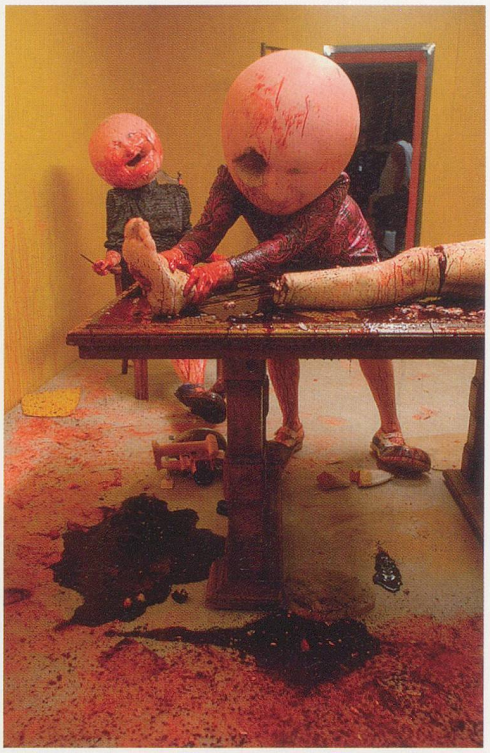
Dasselbe gilt weitgehend auch für DEAD H. Es sollte uns anblicken, hat sich jedoch abgewandt. Nicht, weil es tot ist: Wir fühlen uns vor den Kopf gestossen, weil es uns verraten und verlassen hat und zu nichts mehr zu gebrauchen ist. Die Torbögen von DEAD H sollten uns als Sprachpartikel dienen, als Werkzeug, das uns in einem kommunikativen Feld zum Ausdruck verhilft und mit der Gesellschaft verbindet. Aber DEAD H weigert sich, das zu tun, und deshalb wollen wir es lieber tot sehen. DEAD H hat sich in sich selbst zurückgezogen, seine beiden Balken sind einander in narzisstischer Symmetrie zugewandt. Und in Hüfthöhe ist es mit sich selbst verbunden; seine Identifikation mit sich selbst ist so vollkommen, dass wir nicht mehr zählen. Falls es sich dabei um einen ödipalen Konflikt handelt, ist es die Urszene: Das Kunstwerk bricht sein Versprechen, uns zu schmeicheln und zu beglücken, ähnlich wie unsere Eltern uns zuerst ihre ganze Aufmerksamkeit schenkten, um sich dann von uns abzuwenden und sich so ausschliesslich miteinander zu beschäftigen, dass wir uns vernachlässigt fühlten. Und wie das angesichts der Werke von Paul McCarthy häufig der Fall ist, können wir nur noch den Kopf schütteln. Hier kommt sowohl moderne Verbundenheit wie minimalistische Indifferenz zum Ausdruck, doch die beiden Methoden bleiben unversöhnlich, die Kluft ist nicht zu überbrücken. Der Schaden ist nicht rückgängig zu machen; das abstrakte Kunstwerk fasziniert uns vielleicht noch, aber wirklich daran glauben können wir nicht mehr. Wir sind auf der Hut, das Versprechen ist hohl, die Wunde will nicht heilen. Herrgottnochmal, schaut doch einfach mal genau hin! DEAD H ist eine Plastik, die sich in aller Öffentlichkeit selbst fickt.

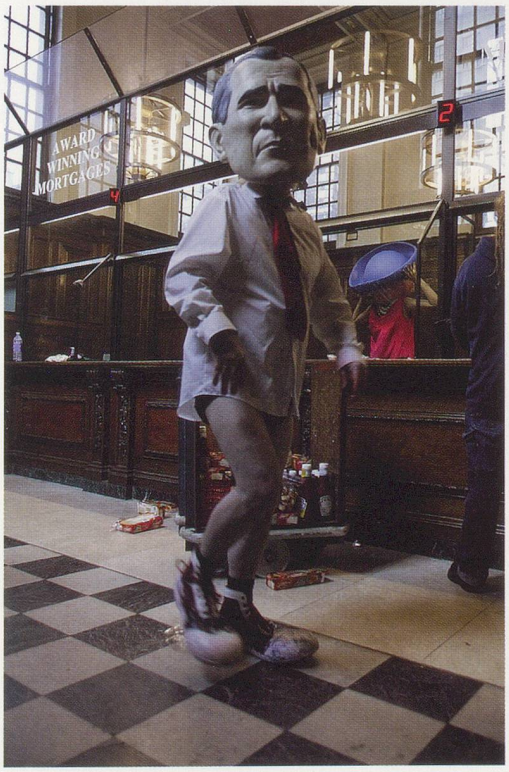
(Übersetzung: Uta Goridis/Wilma Parker)

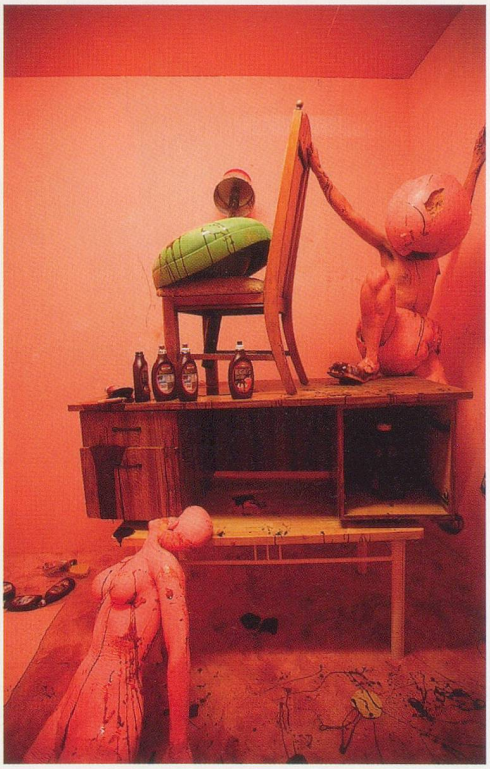
PAUL McCARTHY, PICCADILLY CIRCUS / BUNKER BASEMENT, 2003, video projection and installation, Hauser and Wirth Gallery, London / LUFTSCHUTZKELLER, Videoprojektion und Installation. (PHOTOS: ANN-MARIE ROUNKLE)

1) Lisa Phillips, «Paul McCarthy's Theater of the Body», in: *Paul McCarthy,* New Museum of Contemporary Art, New York / Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2000, S. 5. (Alle Zitate in diesem Essay wurden von der Redaktion aus dem Engl. übersetzt.)
2) Alfred E. Neuman: Protagonist der Satirezeitschrift *Mad Magazine.*
3) Leo Steinberg, «Contemporary Art and the Plight of its Public» (1962), in: *The New Art,* hg. v. Gregory Batcock, E. P. Dutton, New York 1973, S. 222.
4) Zitiert nach Philip Leider, «The Thing in Painting is Color», *New York Times,* 25. August 1968, S. 21.
5) Zitiert nach John Coplans, *Don Judd,* Pasadena Museum of Art, Pasadena 1971, S. 36.
6) Mel Bochner, «Systemic», *Arts Magazine,* vol. 41, No. 1 (November 1966), S. 40; Lucy R. Lippard, «Reviews» *Artforum,* vol. 2, No. 9 (März 1964), S. 19.
7) Michael Fried, «An Introduction to My Art Criticism», in: *Art and Objecthood,* University Press, Chicago/London, 1998, S. 42.



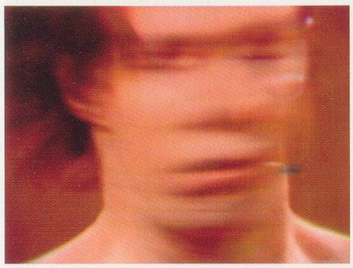


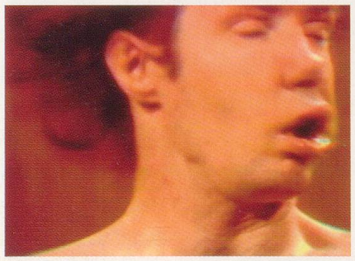

AWARD
WINNING
MORTGAGES



A Dialogue with Language Itself

JEREMY SIGLER & PAUL McCARTHY





PAUL McCARTHY, RATTLE HEAD, 1974, 3 min. 27 sec. color video / RASSELKOPF, 3 Min. 27 Sek. Farbvideo.

When I recently sat down and talked on tape with Paul McCarthy in his studio, I continuously tried to steer the conversation toward poetry. I suppose, being a poet, it was for self-centered reasons. However, I didn't anticipate that when Paul got hold of the manuscript, he'd be compelled to work back into it, to hack it apart, to call each word and every syllable into question—to essentially re-write the damn thing! It was as if the spoken words we had shared in our pleasant studio discussion a week earlier had suddenly become, as written text, suspect, inaccurate—simply wrong. It became clear that Paul regarded the first version of the transcribed interview to be an exterior facade, a mere surface, inhibiting an alternative, more primary, loaded language. He sent back an impressive document that had transformed our rather conventional conversation into a messed-up, non-grammatical procedure, a dialogue, in other words, with language itself, unearthing—in typical Paul McCarthy fashion—a language all his own. Indeed a poem, in every sense of the word.

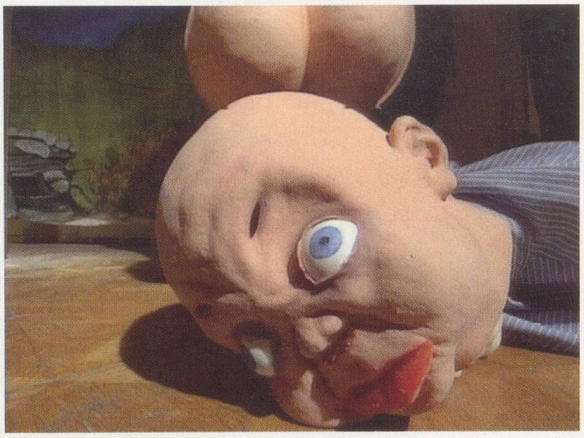
Jeremy Sigler

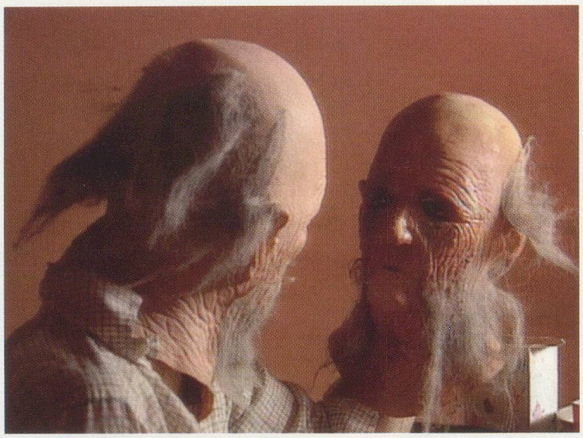
The final version of the artist's revised text follows. Please note that a facsimile of the (illuminating) original manuscript appears on pp. 120–134.

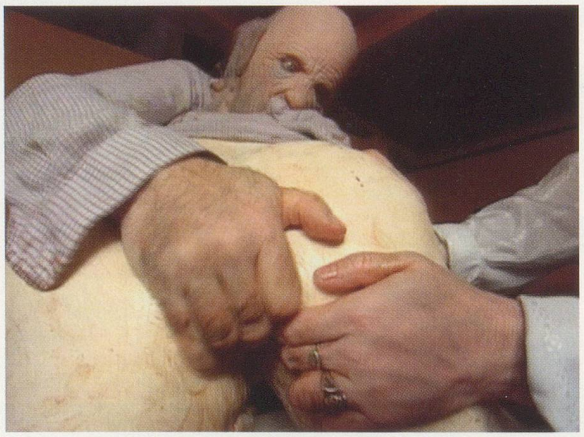
JS: And then there were ...
And then what? Did you do screen tests?
PM: I wrote these scenarios. Wenches being auctioned, "and you're frightened and you begin to cry."
JS: Did you give them lines?
PM: I realized I wasn't interested in the lines. I was interested in their body position, their faces when they were crying. It became about asking them to cry on all fours, or ... crawling while walking back and forth across the room ... like ten times, very slowly.
JS: It sounds pretty.
PM: You start with the genitals. I had auditioned this guy who I wanted to play a rich boat

JEREMY SIGLER is the author of two books of poetry, *To and To* and *Mallet Eyes*. He is *Parkett*'s assistant New York editor.

PAUL McCARTHY, PIRATE PROJECT, 2001–2005, performance scenes / Szenen aus der Performance. (PHOTOS: ANN-MARIE ROUNKLE)







PAUL McCARTHY & MIKE KELLEY, HEIDI, MIDLIFE CRISIS TRAUMA CENTER AND NEGATIVE MEDIA-ENGRAM ABREACTION RELEASE ZONE, 1992, performance / HEIDI, MIDLIFE-CRISIS-TRAUMAZENTRUM UND FREISETZUNGSZONE ZUM ABREAGIEREN NEGATIVER MEDIEN-ENGRAMME.

owner who has these servants who abuses his power. At one point I realized still that what I was really interested in was his body. I spent all this time posing him on a table, a pedestal as if he was a Greek sculpture. It was about advertising and abusing power, one over another. Human but with this twist.

JS: The actors you audition need to be stuntmen?

PM: No.

JS: What about performing with materials. I get the feeling that something diabolical is about to occur.

PM: Realism, in the sixties you get shot where there's real danger. I was interested in the fake. Real blood, I began using ketchup. Though I did earlier where there were actions, let's step on glass, let's paint with shit.

JS: Falling from a rope.

PM: I cut a rope and fell.

JS: But when you are performing, you almost seem to leave your body.

PM: You mean NO?

JS: Exactly.

PM: It's more about focus, focus on a table, concentrating on something. I focus. To make a work of art the world can disappear. Yes, disappear but I don't think I'm—I'm in a trance. I made a videotape where I shook my head fast. It was called RATTLE HEAD (1974). When I did it my eyes rolled up and it looked trance-like. I made myself look like that on a ... I also made these pieces, 1970, where I spun for 30 minutes at the same speed as the video tape reel.

PM: That word fuck (focus) reminds me of sports ...

PM: I played baseball. It was my way of socially fitting in. Fingers of the mitt. *(This refers to the drawing in the original manuscript, see p. 121.)*

JS: Would you say there's quality to your ...

PM: Yes and no. NO.

JS: I'm thinking of Yoko Ono. For her, it became a kind of style.

PM: In that type of singing there is a release, I'm sure. I was interested in therapy, and I talked about venting. I made a hollow box covered in—the type of bent metal hot rods (VENTED CUBE DRAWING, 1975). Then I wrote this poem about venting. Venting the subconscious. I want to vent a situation ...

JS: Your work has gotten to be more collected and technical over the years with elaborate props and electronically animated, kinetic sculptures. You've come a long way from dipping your penis into buckets of black paint (PENIS DIP PAINTING, 1974).

PM: Yes, a while I made work solely by myself. I made the video tapes in ... When the nineties came around I bent over with Mike Kelley, Jason Rhoades and Benjamin Weissman. I had the idea to have started working ...

JS: And you call on experts ...

PM: Yes ... one point, I might fuck up the idea if I might not be able to make it. So I worked with fabricators, multiple types of work being done all at once. I had multiple interests. I was interested in abstract figures, in realistic figures, the mechanical figure, these different ideas of repression representation. That I became interested in Disney as sculpture. Mickey Mouse and Donald Duck attracted me.

JS: Did you aspire to create an entire theme park?

PM: Yes, there was this idea of creating. I was trying to create a town and also a production

PAUL McCARTHY & MIKE KELLEY, HEIDI, 1992, installation detail.

company. In Los Angeles there are production companies. They're film industry. I wanted my studio to be a production.

J S : The studios share personnel so it's not unlikely that a guy who is working for you is working for Disney or some block ...

P M : My studio is made of people right now, I work closely, I have only a number of years with my son Damon. Friends came to Damon, his friend, it turns out, Disney, *Men in Black*.

J S : This makes you kind of like all the other Hollywood directors. Any directors in particular. I'm looking at—what about Mario Bava?

P M : Dario Argento. Was looking for something into Pasolini, I think I was seriously affected by Jack Smith films and Warhol where it's obvious the actors are pretending, pretending to be actors. We're going to get dressed up in costumes, and pretend we're on a boat.

J S : Russ Meyers and John Waters, there's this idea of the artist as some kind of pervert, to accept something that is in very bad taste, deeply humiliating.

P M : I want you to recognize what you just saw, but it doesn't fall into place. You can recognize the character, it's Pinocchio but the story isn't there. John Waters is a filmmaker because I'm not a filmmaker. I'm not a storyteller. I'm interested in the action situation being wrong theater.

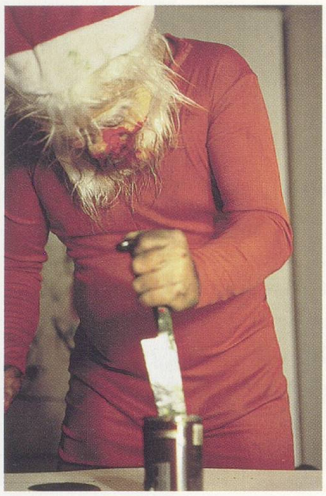
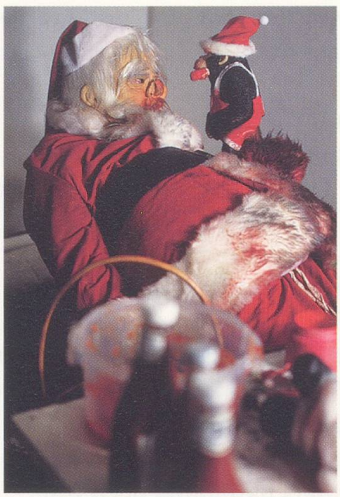
J S : When I saw TOKYO SANTA (1996), I thought of *Bad Santa* (2004), which I'd just seen in the theater. I think Terry Zwigoff's Bad Santa (played by Billy Bob Thornton) and your "bad" Santa weren't too far apart from one another.

P M : Yes, very close.

J S : How aware were you? I'm thinking of this article he wrote on Jackson Pollock where he talks about painting but with all sorts of non-art, everyday materials.

P M : I think at the time I read that big fat brown book I was making these all red paintings influenced by Tony Smith. That is when I did the DEAD H (1968), Smith's DIE (1962) which was hollow. I didn't know of Acconci's work until I came to L.A.. His work was language—especially since he began as a poet. What about poetry. Were you interested?

J S: I wrote poetry in the seventies, hot a lot. Writing. You're right about the groans and moans—out of my mouth. That becomes poetry, not a written poetry, not a written script, just a verbalization.
J S: It reminds me of Dad.
P M: Or James Joyce.
J S: What about Cy Twombly? His paintings are scatological. They have the same idea of debauchery.
P M: Twombly, he uses shit and piss?
J S: No, I think he uses Crayola crayons, colored pencils and bits of smeared house paint.
P M: I think about Cy Twombly. In fact, DeKooning or DeKooning. I had gone and bought buy blond wig the day of the performance. I put the wig on. Before the taping I thought I would be Warhol. Then I looked DeKooning. The character DeKooning happened that day, it was not preconceived, Twombly and DeKooning.
P M: DeKooning also paints with Mayonnaise.
J S: What other painters have influenced you?
P M: —I liked. He divided the canvas into rooms. Like there was a big room above the small bedrooms across the bottom. This was the sixties which were very Byzantine-like—with smaller panels on the side and bottom. I painted them on the floor, they were stages. I'd be down on all fours on top of the painting. The problem was I never had enough, so I began to mix black paint with motor oil. And pour gasoline on them.
J S: Have those works been seen?
P M: Most were destroyed. When I came to L.A. in the ... in L.A. motor oil pieces—motor oil poured on paper and between sheets of glass. I also made pieces using butter and Vaseline. I covered the walls of a room with Vaseline and spray painted them red. I made a piece where I spread Vaseline in the cracks of the sidewalks with a rolled up newspaper on the corner of Wilshire and Santa Monica Boulevard.
J S: And then I guess you moved ketchup, always reminds me of Warhol ...
P M: Campbell's Soup, chicken noodle and ketchup were always part of my diet. I grew up with them. My father put ketchup on everything and ate Campbell's donut soup.
J S: Karen's body in a piece (KAREN'S KETCHUP DREAM, 1975)...
P M: A dream. So I turned it into. At that time I made video tapes and photographs that were never shown. They just went into cardboard boxes.
J S: How did people react to your early performance work?
P M: There was support. I didn't any work until I was outside on the porch of the gallery. There was a huge group who were not allowed in. You didn't expect love.
J S: Nowadays you have museum shows right out of grad school.
P M: The world.
J S: But not having a gallery must have fed you up experimental and resourceful. One of your videos in the operating room of some hospital?
P M: It was an autopsy. I wanted to make color. I had a friend who worked in the USC Medical Center late late at night.
J S: Gallery representation? You pull down your pants for the viewer and show your ass.
P M: There was always this, something had to be shown. Art world was interested, I think that it was work that was about Los Angeles. The L.A. art world wasn't interested in dirty little work. It would be categorized as "nasty work," European work, derivative.
J S: About L.A.?

PAUL McCARTHY, TOKYO SANTA, 1996, performance, video tape and installation; performance scenes at Tomio Koyama Gallery, Tokyo / Szenen aus der Performance.

P M : I spent a lot of time in the streets in the early … bought a lot of. There used to be these fairly … with full of movie stills and you'd just thumb through images. I really liked this image I found, one from a film called *Europe in the Raw*, woman on a bed. (1963). When I did SAILOR'S MEAT, SAILOR'S DELIGHT (1975) the image on still was a … I mimic the pose from that movie still. At the time it was Russ Meyers discovered that later. The BOSSY BURGER set was a set for a family and, I think there was shocking sunny L.A. has an underbelly.

J S : But your European character.

P M : In the early eighties … something in France when they asked, I asked them to get me a chalet in the Alps to remake the story of *Heidi*. As a kid I was in the Alps. I wanted to be Swiss. I was really into having grown up near the mountains. I was totally into the boots, books, and parkas—the whole deal.

J S : So tell me about HEIDI (1991).

P M : The French government declined. In the end, HEIDI never got made and I talked about doing something together. Although the piece takes place in a small structure, one side a small chalet, the other side the American Bar and bedroom designed this Adolf Loos. It's a schizophrenic. You have Mike on one side and Paul on the other side. I always viewed it as a split melon by Adolf Loos.

J S : Your new project is also pretty.

P M : Four years ago Damon posed that we do a remake of *Pirates of the Caribbean*, the ride, starring Johnny Depp, and we started building a big fiber glass bloody boat, that houseboat we found. This announcement that Disney was going to do *Pirates of the Caribbean* starring Johnny Depp … they stole our idea. Beginning to envision The Museum of Munich came … asked to show the piece. The museum has enormous rooms. At the same time, we had begun working on which was a life size remake of the television show *F Troop*. F is for fuck. Its called FORT FUCK (2005) The museum was originally by Hitler to house degenerate by the Nazis' fascist invasion.

P M : A pirate boat invasion connects to the world today. A STRAIGHT LINE FROM HITLER'S BERLIN TO DISNEY'S DISNEYLAND (2005). It gets there by way of Berlin to Bavaria and Ludwig's, the Eiffel Tower, Las Vegas, and Disneyland. Adolf Hitler told me he wanted to build a straight road from Berlin to St. Petersburg with a German village every 100 kilometers.

J S : Speaking of roads, wagon train, I'm thinking of Hummers? A wagon train—

P M : Well, my original plan was to buy a piece of property in the California desert and go shooting. At one point I declined that maybe I should build a prairie schooner. My grandfather had a lamp wagon in his living room on the mantle, a little covered wagon, a prairie schooner made by a prisoner in Utah in the thirties or forties.

J S : But once it becomes actual ...

P M : It's fully functional, a convention—steel axles, bearings, and. The problem. My plan is to take them as a parade and then into the museum. Nazi, Disney parade.

J S : Would you say that your work has some relationships?

P M : I became a student from my dorm who considered myself a concrete poet. ("Oh, what's that?") His was to substitute the world for the action. At the time, I tried to steal a steam shovel, drive it on campus, dig a hole, and bury myself and the machine and the hole. A definition of poetry being equated to object or event, a huge effect.

J S : Poetry.

P M : When I went ... the university ... a year or so later, Yves Klein. He said, artist leaped from a ledge. Then that same year, I jumped out of a window. *(Laughs)* I didn't realize that Klein's leap had been a swan dive.

J S : He was like parallel to the ground—. And what about your leap?

P M : Pathetic jump. I found out that Klein's leap had been a photograph.

J S : I'm curious.

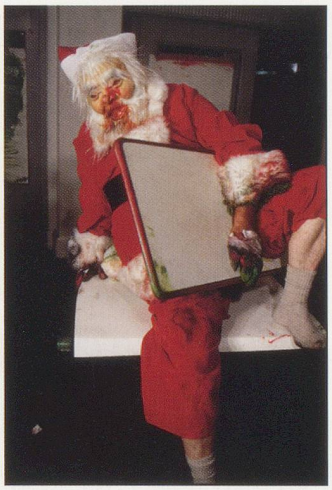
P M : My mother wanted to be an artist. It's a giant inflated bottle of rum. My smoking and drinking with her young brother who died of alcoholism.

J S : And your father. I recall a drawing you did of him before his death. And then there's that sculpture, the father helping his son suck a sheep or goat, or that's how I remember it.

P M : ... also about a father and his son. Ten years old, so I was reflecting on father. He worked seven days a week from seven morning until seven night. His job he was working. He expected to work.

J S : What was his occupation?

P M : Well, my father was a butcher. He worked in a grocery. One of my earliest memories of my father is of him in a white shirt.



Paul McCarthy with Jeremy Sigler

JS: I imagine it would be fun to act in one of your pieces. Tell me about auditions.

PM: They come here and I don't quite know what to do with them.

JS: Are they professional actors?

PM: I didn't go to a casting agency. I put an ad in the *Hollywood Reporter* announcing that I was making films: a western and a type of pirate movie and I wound up with two hundred head shots. The description said that it might require nudity and that it was an unconventional film. We picked people from these head shots, and then there were a number of people from experimental theatre backgrounds.

JS: And then what? Did you do screen tests?

PM: I wrote these pretend scenarios. There's this scene where these wenches are being auctioned. So I tell them: "You're about to be auctioned and you don't quite know what that is, and you're frightened, and you begin to cry."

JS: Did you give them lines?

PM: I realized I wasn't interested in the lines; I was interested in the body position of crying. It became about asking them to cry in a particular position, like on all fours or... while walking back and forth across the room... like ten times, very slowly.

JS: It sounds pretty intuitive.

PM: You start with this premise. I had auditioned this guy who I wanted to play a rich boat owner who has these servants, and who abuses his power over them. Then I realized that what I was really interested in was his body. I spent all this time posing him as if on a pedestal.

JS: Don't the actors you audition need to be like stuntmen?

PM: I don't think I'm auditioning anybody for that purpose alone, but some of them are younger and stronger than me so they can perform longer then I can.

JS: What about the [illegible] of performing with materials. In [illegible] (1951), I get the feeling that something diabolical is about to occur.

PM: You're talking about the issue of realism: that definition of performance in the sixties where you get shot [illegible]—where there's an element of real danger. But I became interested in the fake. As opposed to using real blood, I began using ketchup. Though I did early performances where there were real actions, like stepping on glass.

JS: And falling from a rope.

PM: Well, I think it's just a matter of being aware of your body.

JS: But when you're performing, you almost seem to leave your body behind.

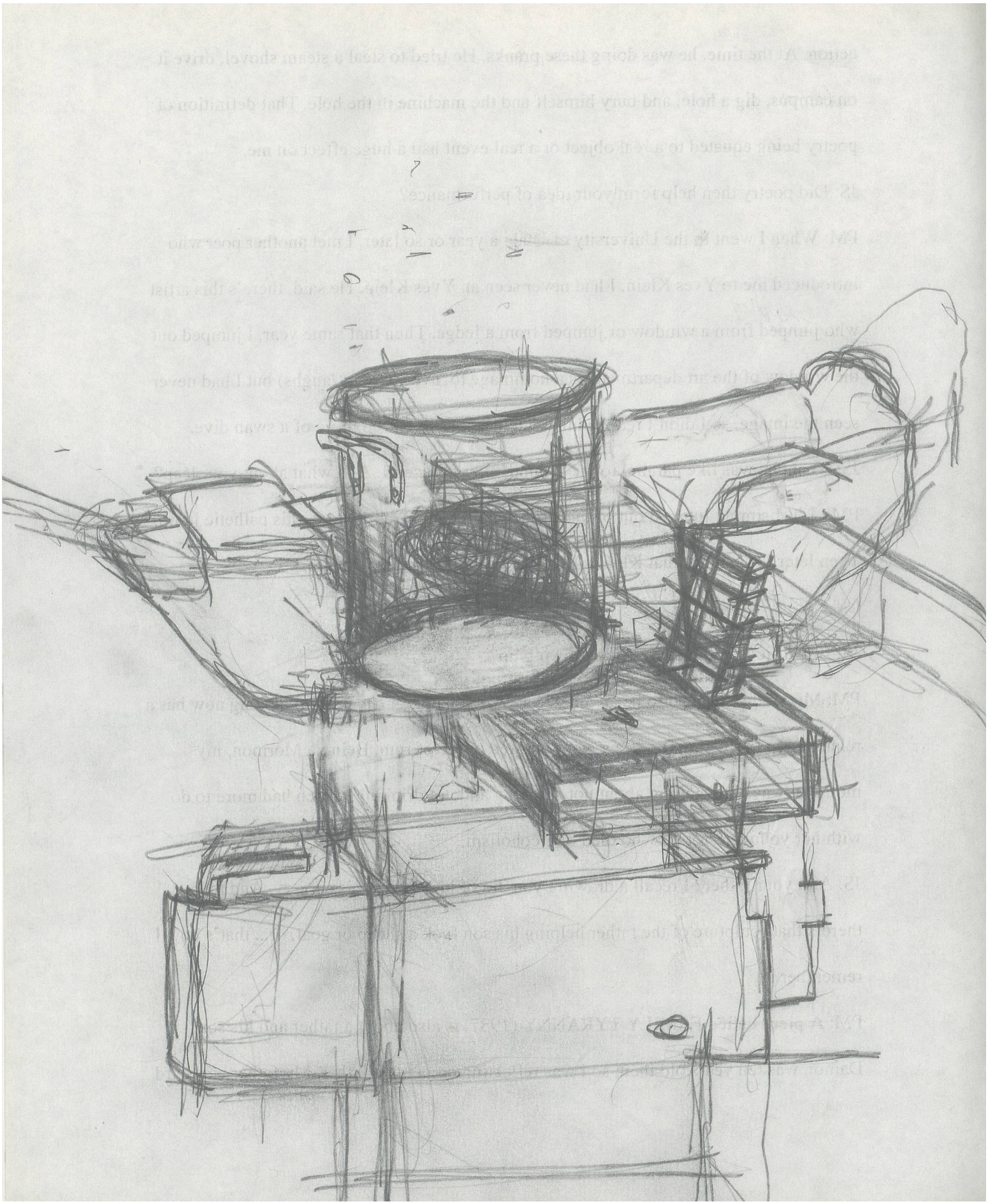
PM: Like going into a trance?

JS: Exactly.

PM: It's more about focus. It's about consciously attempting to make something—to make a work of art. So a lot of the world disappears in all that. But I don't think I'm preteending to be in a trance. I made a video tape years ago, where I shook my head really fast. It was called RATTLEHEAD (date?). When I did it, my eyes rolled up, and it looked real trance-like. I also made these pieces (SPINNING, EDIT #1, 1970) where I spun for thirty minutes. But I didn't think of it as being a whirling Dervish.

JS: That word "focus" reminds me of sports. Aren't you an athlete?

PM: I played baseball competitively growing up. It was my way of fitting it. I still play in a fast pitch softball league.



JS: Would you say there's a cathartic quality to your performance work?

PM: No. It's not about setting up a situation for a catharsis.

JS: I'm thinking of Yoko Ono, the way she did primal therapy. For her, it became a kind of singing style.

PM: In that type of singing, it feels like there's a release. In the '70s, I was interested in primal therapy, and I talked about art as a venting. I made a hollow box with it's face covered in louvers—the type of bent metal you'll see on hot rods (VENTED CUBE DRAWING, 1975). Then I wrote this poem about venting. In a way, I kind of venting the subconscious. I would, and I still do, talk about setting up a situation to get something unexpected to happen.

JS: Are you also trying to get something out of your system?

PM: It's more the opposite. You're in the present and you've brought these elements together and then you start forming them. It's in the forming that something begins to happen and you see something in it.

JS: Your work has gotten to be more collaborative, and technical over the years, with elaborate props and electronically animated, kinetic sculptures. You've come a long way from dipping your penis into bucket of black paint. (PENIS DIP PAINTING, 1974)

PM: For quite awhile I made work solely by myself, but even then when I made the video tapes in the seventies, there would be a crew. When the nineties came around, I collaborated with Mike Kelly and Jason Roads and Benjamin Weissmen. At one point in the eighties I had the idea to have something fabricated by an outside company. Some of those things got really technical.

JS: And you had to call on experts?

PM: I'd attempt to do it myself at times, but then at one point I realized, I might fuck up the idea if I fabricate it because I might not be able to make it work enough. So I worked with fabricators. Also I wanted to have multiple types of work being done all at once because I had multiple interests. For example, I was interested in an abstract figure. I was interested in a realistic figure. I was interested in a mechanical figure, these different ideas of representation. That was when I became interested in Disney as sculpture. The form of Mickey Mouse or Donald Duck is what attracted me. And that was when I made a clumsy attempt to mimic that kind of fabrication.

JS: Did you aspire to create an entire theme park?

PM: Early on, there was this idea of trying to creating a kind of full scale production company, or studio. In Los Angeles, these small production houses are very common. They're all sort of connected to the film industry in some way, either producing elements for film or for commercials.

JS: And I'd imagine that the studios share personnel. So it's not unlikely that a guy who is working for you is also making things for Disney or some blockbuster movie?

PM: My studio is made up of about thirty people right now, but I work really closely, and I have for a number of years, with my son, Damon. Then some of his friends came to work for me. It was like, "Damon, what does your friend do?" And his friend, it turns out, makes robotics for Disney and just worked on "Men in Black." (Robotic Pig, 2004)

JS: This makes you kind of like all the other Hollywood directors. Have you been influenced by any directors in particular. I'm looking at all these horror movie props (cast legs filled with blood)—what about Mario Bava?

PM: For a while, I was really into Dario Argento. I was looking for something in all those films. In a way I found it, but in a way I didn't find it. I'm really into Pasolini, and have been for a long time. I think I was seriously affected by *Salo*. Lately I've been kind of interested in Jack Smith films where it's obvious there's something pretend going on... like we're going to get dressed-up in costumes, and pretend we're riding this raft. I've also watched a lot of westerns, all kinds: Italian, Spanish, Germany, and American.

JS: With Russ Myers and John Waters there's this idea of the artists as some kind of a pervert, who is pushing the audience, or society in general, to accept something that is really in bad taste, or in something deeply humiliating.

PM: I want my work to be a snippet of that. Like somehow you know what you just saw, but it doesn't fall into place. Like you can recognize the character from pop culture, like Pinocchio, but can't put the story together. But I can't really compare myself to John Waters, because I'm not a filmmaker. I'm interested in taking it the whole distance, but not so much in making something meant to be seen in a blackened theater.

JS: When I saw TOKYO SANTA (1996), I thought of the recent release, *Bad Santa*, which I'd just seen in a theater. I think Terry Zweigoff's bad Santa (played by Billie Bob Thornton) and your "bad" Santa weren't too far apart from one another.

PM: [...]

JS: When you were an art student, how aware were you of the avant-garde. Had you read any of Allan Kaprow's writing? I'm thinking of this article he wrote on Jackson Pollock where he talks about painting, but with all sorts of non-art, every day materials.

PM: I think at the time I read that big fat brown book on Assemblage. By 1968 I knew of Bruce Nauman. But I was really more interested in Minimalism. I was making these all

Red

black paintings influenced by Tony Smith. That was when I did the DEAD H (1968), which related to Jack Smith's DIE (date?), which was hollow. I didn't know of Acconci's work until the 70s when I came to LA., although he was a huge influence in the art world. His work was s/ language-based, especially since he began as a poet.

JS: And yours, by comparison, must be grunt based.

PM: I generally wrote some poetry in the 70s, not a lot. And the scores are another set of writing. You're right about the groans and moans—I didn't know how to get a word out of my mouth. Then in the performances, maybe from 1977 to 1983, I talked the whole time. That becomes poetry, not a written down poetry, not a written script, but just a spontaneous verbalizing.

JS: It reminds me of Dada poets like Hugo Ball or Kurt Schwitters.

PM: Or James Joyce. Now, I'm doing a lot of writing on the drawings. But it becomes obvious that I'm dyslexic and not able to spell.

JS: What about Cy Twombly? His paintings are really scatological; they have the same idea of debauchery and debasement.

PM: This is the first I ever heard of 'em. (laughs) Did he use shit and piss?

JS: No. I think he uses like Crayolo crayons, colored pencils, and bits of smeared house paint.

PM: I didn't think about Cy Twombly at all. In fact, DeKooning comes up in PAINTER (1995), the video I made, but it was totally coincidental because I had gone and I bought a black wig, a brown wig, and a blonde wig, and the day of the performance, I put the blonde wig on, and when I put it on I said, "Oh Warhol, oh I'm Warhol." Then I looked in the mirror and went, "Oh no, I'm DeKooning."

Twombly

or De Kooning

Buy

A Wig

Before the Taping I thought I would be Warhol

the character De Kooning happened that Day it was not pre conceived Twombly and De Kooning

PM

~~JS: Didn't~~ DeKooning also paint with Mayonnaise ~~as a substitute for white paint?~~

~~PM: But the intention of that piece is not to be DeKooning; It's about this painter who's a fan of DeKooning and wants to be like DeKooning.~~

JS: What other painters have influenced you?

PM: ~~Early on, I was really into British pop painting like Kitaj and Peter Blake~~—I liked ~~the way Blake's paintings were architectural~~. He divided the canvas into rooms. Like there was a big room above and smaller Red rooms across the bottom. This was the 60s, ~~and I was working on black paintings,~~ which were very Byzantine-like—~~triptychs, one with a big vertical column with divisions across the bottom like rooms. Then I started painting~~ with smaller panels on the side and bottom. I painted them on the floor, ~~and the supports were structured as platforms that were up off the floor like four inches. So~~ they were ~~almost like little~~ stages. I'd be down on all fours on top of the painting ~~smearing paint around with my hands~~. The problem was I never had enough ~~black paint~~, so I began to mix my black paint with motor oil. And ~~I would light the paintings on fire.~~ Pour gasoline on them

JS: Have those works been seen?

PM: ~~No. A lot of them~~ Most were destroyed. When I came to LA in the ~~seventies, some of the first pieces I did were~~ in LA, motor oil pieces—motor oil poured on paper and between sheets of glass. I also made ~~a lot of~~ pieces using butter and Vaseline. I covered the walls of a room ~~or walls in~~ with Vaseline and spray painted them red. ~~Then~~ I made ~~these~~ pieces where I spread ~~boiling~~ Vaseline in the cracks of the sidewalks ~~near Melrose~~ with rolled up newspapers ~~on the~~ on the edge of Melrose and Santa Monica

JS: And then I guess you moved ~~onto ketchup. Your~~ ketchup, always reminds me of Warhol ~~tomato soup.~~

PM: There is a correlation to the Campbell soup can. It was something that was so central to the dinner table. But the fact is my father put ketchup on everything.

JS: And didn't you spread ketchup all over your wife Karen's body in a piece (KAREN KETCHUP DREAM, EDIT #2, 1975).

PM: I had a dream and in the dream I had spread ketchup on Karen. So I turned it into a real piece. A lot of those video tapes were made, and the photographs were taken, and maybe a few friends saw them, and then they just went into boxes. There was kind of an erotic thing to it. It was this mix of something that was meant to feel good, but then there really was this stink.

JS: How did people react to your early performance work? Were they supportive or mortified?

PM: To a degree there was support within my community of artists, but I really didn't sell any work until 1990. At that time, I was just outside of the gallery art world. That's the way it was. There was a huge group of artists who were not showing. I think there was a certain acceptance of this. You didn't expect a show.

JS: Nowadays young artists have museum shows right out of grad school.

PM: I believed video might be a way of getting something out into the world.

JS: But not having a gallery, must have freed you up to be more experimental and resourceful. Didn't you film one of your videos in the operating room of some hospital?

PM: I wanted to make color video tapes, but at the time color equipment was much more difficult to get your hands on. I had a friend who worked in the USC medical center and we would work at night there using their color video equipment.

JS: ~~But were you hoping for~~ gallery representation? ~~In one sense, perhaps~~ you pull down your pants for the viewer and show your ass, ~~as if you're saying "kiss my ass." (ASS END I, 1972)~~

PH: There was always this ~~hope that~~ something ~~would~~ had to be shown. ~~But the~~ art world ~~of Los Angeles~~ was interested, ~~even though~~ I think it was work that was about Los Angeles. The LA art world wasn't interested in dirty work. It would be categorized as "~~messy~~ Nasty work," ~~like~~ European work, derivative ~~of Actionism or Happenings or Fluxus.~~

JS: ~~In what way was your work~~ about LA?

PM: I spent a lot of time in the streets ~~of Hollywood~~ during the early ~~seventies and I~~ bought a lot of ~~movie stills.~~ There used to be these ~~stores that were~~ fairly ~~large, almost like a record store.~~ ~~The boxes were out~~ with full of movie stills, and you'd just thumb through images. I really liked this image I found one from a film called *Europe ~~and~~ IN the Raw*, ~~it was a~~ woman on a bed. ~~(EUROPE IN THE RAW PUBLICITY STILL~~, 1963)When I did SAILOR'S MEAT-SAILOR'S DELIGHT, ~~EDIT #2~~ (1975) the image ~~and the pose I used comes~~ of still was a [illegible] from that movie still. At the time ~~I didn't even know~~ it was ~~a~~ Russ Meyer ~~film.~~ I I mimic the pose discovered that later. ~~And of course~~, BOSSY BURGER's set was ~~directly from~~ a set for ~~the sitcom~~, *Family ~~Affair~~*. ~~But generally~~ and, I think there was ~~something about this place~~ shocking: sunny LA, ~~there~~ there's an underbelly ~~or a violence here~~.

JS: But your ~~work also has~~ European characteristics.

PM: In the early eighties ~~I got an NEA grant to do~~ something in France when they asked ~~me what I would like to do~~, I asked them to get me a ~~small~~ chalet in the Alps ~~where I proposed~~ to remake the story of Heidi. ~~Actually~~, as a kid I was ~~really~~ into the Alps ~~because~~ I wanted to be ~~a~~ Swiss ~~mountain guide.~~ I was really into ~~rock climbing and~~

near the mountain

mountaineering, having grown up right around ski resorts and mountains in the foothills of Salt Lake. I was totally into the boots, the packs, the parkas—the whole deal.

JS: So tell me more about HEIDI (1991).

PM: The French government declined. In the end, I never traveled to France and HEIDI never got made, until later when Mike (Kelly) and I talked about doing something together. Although the piece takes place in a kids version of a Swiss chalet, there is also this Adolph Loos aesthetic. It's like a schizophrenic building. You have Mike on one side and Paul on the other side. I always viewed it as a split piece.

JS: Your new project is also pretty schitzo?

PM: It's a long story. Like four years ago, Damon proposed that we do a remake of *Pirates of the Caribbean*, the ride, and we started working on building a big fiber glass boat that would float inside of, and be held up by, this houseboat we found. Then came this announcement that Disney was going to do *Pirates of the Caribbean* starring Johnny Depp (laughs) and I remember thinking, God they stole my idea. But my piece kept going; it sort of had its own life. We were also beginning to envision doing these forty foot sets but the problem was where to show them. Then the museum of Munich came along, saw the piece and asked to show it, and they had these enormous rooms. At the same time, there was another piece I had begun working on which was a life size remake of the fort from the television show *F Troop*. It's called FORT FUCK (date). Then there was the fact that the museum in Munich was originally commissioned by Hitler to house the art of the Third Reich.

JS: I think your art would have certainly been considered degenerate by the Nazis.

PM: ~~But there's this idea of~~ a pirate boat invasion ~~that kind of~~ connects to ~~the situation~~ of the world today. ~~There's this piece I did a number of years ago which was called~~ A STRAIGHT LINE FROM HITLER'S BERLIN TO WALT DISNEY'S DISNEYLAND (date?). It gets there by way of Berlin to Bavaria and Ludwig's Castle, ~~the World's Fair of the late 1800s in Paris when~~ the Eiffel Tower was ~~constructed~~, Las Vegas, and Disneyland. ~~This person told me that~~ Adolph Hitler told me he wanted to build a straight road from Berlin to St. Petersburg, with a German village every ~~so many~~ 100 kilometers ~~along the road.~~

JS: Speaking of roads, ~~can you talk about your~~ wagon train ~~piece~~? ~~When I first saw them they made me think~~ I am thinking of Hummers? a Wagon Train

PM: (~~Laughs~~) Well, my original plan ~~with Damon~~ was to buy a piece of property in the California desert and ~~shoot this western/prairie film~~ go shooting. At one point I ~~decided~~ declined that maybe I should build a ~~wagon and then realized that~~ prairie scooter my grandfather had a ~~toy~~ lamp wagon in his living room on the mantle, ~~this~~ a little covered wagon that ~~was a lamp. It had been~~ a prairie scooter made by prisoners in Utah ~~probably~~ in the 30s or 40s, I'~~m not really sure. I decided that I would remake that toy wagon.~~

JS: But once ~~the scale of the toy is blown up~~ it becomes ~~like the size of~~ an actual ~~wagon.~~

PM: It's fully functional, ~~and very sturdy; it's built stronger than~~ a conventional ~~wagon, it has~~ steel axles, bearings, and ~~everything~~. The problem ~~with these wagons is that they are actually stubbier and heavier than a conventional wagon.~~ My plan is to take them ~~on the road~~ as a ~~kind of~~ parade and then into the museum. Nazi, Disney parade

JS: Would you say that your work has some relationship ~~to pranks?~~

PM: ~~In college,~~ I became ~~friends with this~~ a student from my dorm who considered ~~himself~~ myself a concrete poet. ~~I said~~, "Oh, what's that?" His ~~definition~~ was to substitute the ~~word~~ World for ~~an~~ the

action. At the time, ~~he was doing these pranks. He~~ I tried to steal a steam shovel, drive it on campus, dig a hole, and bury ~~himself~~ myself and the machine ~~in~~ and the hole. ~~That~~ a definition of poetry being equated to ~~a real~~ object or ~~a real~~ event ~~had~~ a huge effect ~~on me.~~

JS: ~~Did~~ poetry the~~n help form your idea of performance~~?

PM: When I went ~~to~~ the University ~~of Italy~~ a year or so later, ~~I met another poet who introduced me to~~ Yves Klein. ~~I had never seen an Yves Klein.~~ He said, ~~there's this~~ artist ~~who~~ leaped ~~jumped~~ from a ~~window or jumped~~ from a ledge. Then that same year, I jumped out ~~the~~ window ~~of the art department as a hommage to Yves Klein~~, (laughs) ~~but I had never seen the image, so~~ I didn't realized that Klein's leap had been ~~more of~~ a swan dive.

JS: ~~Yeah~~, he was like parallel to the ground—~~very graceful~~. And what about your leap?

PM: ~~I just simply jumped out of the window and landed on my feet, this~~ pathetic jump. ~~Then later~~ I found out that Klein's leap had been a ~~faked~~ photograph.

~~[...]~~

JS: I'm curious. ~~What was it like growing up~~?

PM: My mother wanted to be an artist. ~~She was liberal. One piece I'm making now has a relationship to my mother~~. It's a giant inflated bottle of rum. ~~Being a Mormon~~, my ~~mother always had a thing about not~~ smoking and ~~not~~ drinking, ~~which had more to do~~ with her younger brother who died of alcoholism.

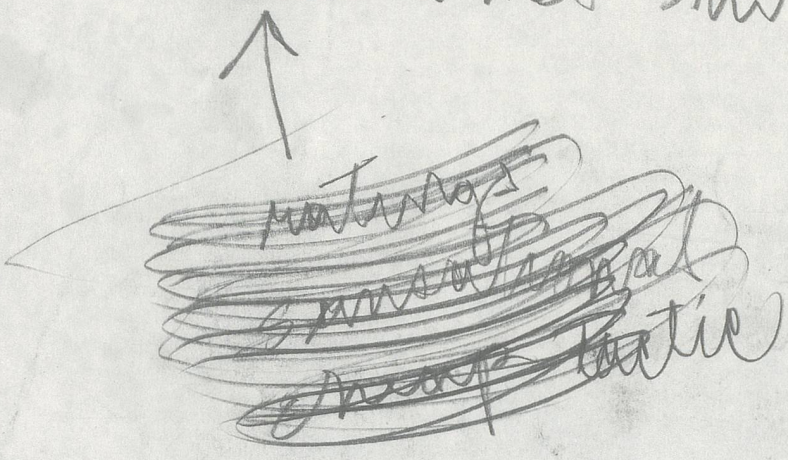
JS: And your father? I recall a drawing you did of him before his ~~surgery~~ death. And then there's that sculpture ~~of~~ the father helping his son ~~fuck~~ suck a sheep or goat, or... that's how I remember it.

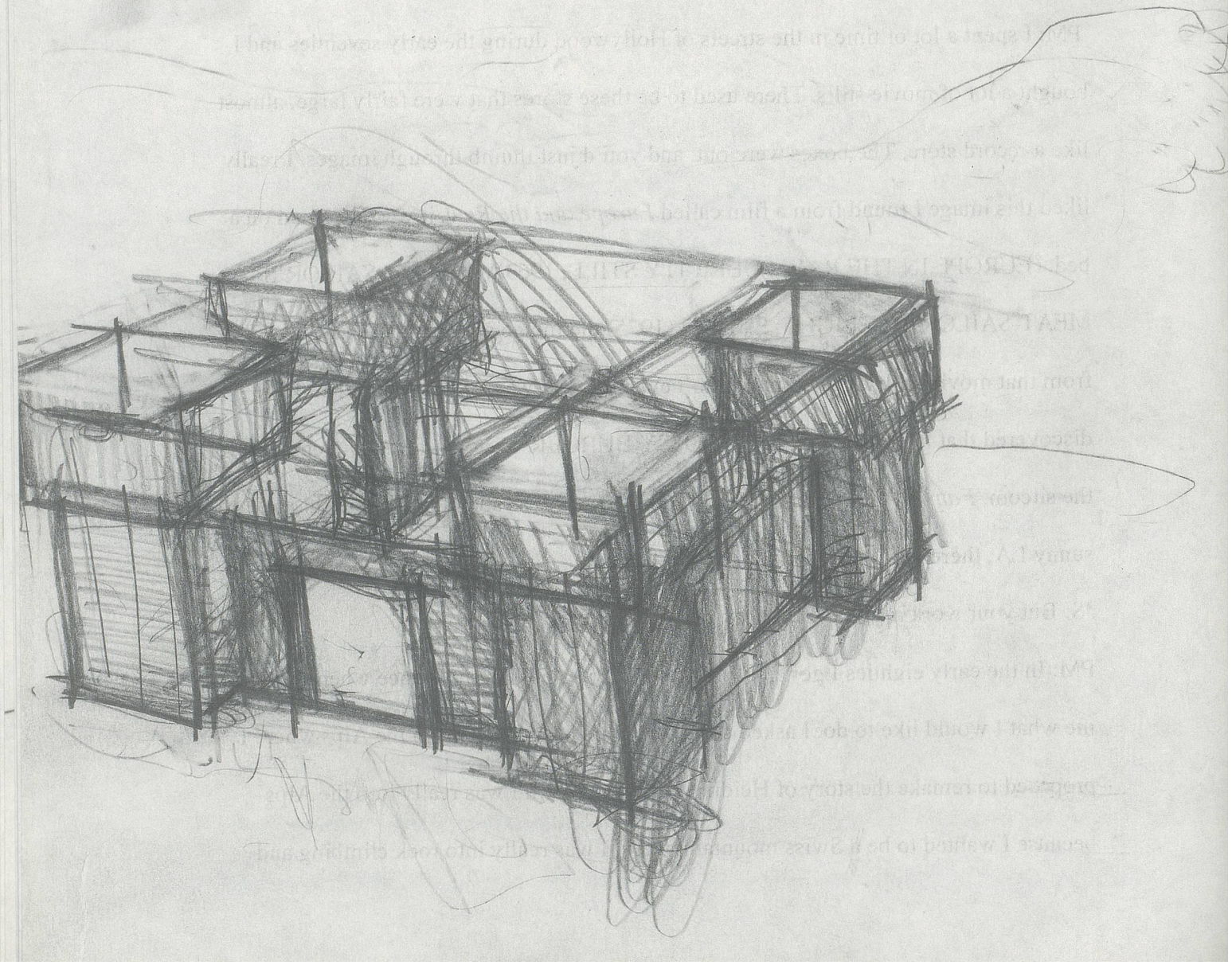
PM: ~~A piece called FAMILY TYRANNY (1987) is~~ also about a father and his son. ~~Dalton was~~ ten years old ~~then~~, so I was reflecting on ~~being~~ a father. ~~My father~~ was hard

~~working~~; he worked seven days a week from seven ~~in the~~ morning until seven ~~at~~ night. ~~When he wasn't working~~ at his job he was working ~~at home~~. He expected ~~me~~ to work ~~around the house.~~

JS: What was his occupation?

PM: Well, I ~~think that's where it gets pretty interesting (laughs)~~ My father was a butcher. He worked in a grocery store. One of my earliest memories of my father is ~~an image~~ of him in a ~~bloody apron~~. white shirt.





Im Dialog mit der Sprache selbst

JEREMY SIGLER & PAUL McCARTHY

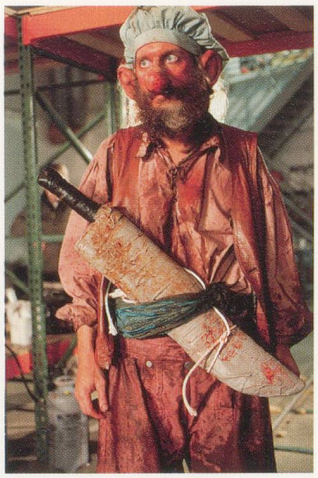
Als ich mich in Paul McCarthys Atelier mit ihm zusammensetzte und unsere Unterhaltung auf Band aufnahm, versuchte ich immer wieder das Gespräch auf die Poesie zu bringen. Da ich selbst Gedichte schreibe wohl vornehmlich aus egoistischen Gründen. Ich rechnete jedoch nicht damit, dass Paul, sobald er das Manuskript in die Hände bekäme, sich erneut in das Gespräch hineinarbeiten, es zerpflücken und jedes Wort, jede Silbe in Frage stellen würde, um schliesslich das verdammte Ding komplett umzuschreiben! Es war, als wären die gesprochenen Worte, die wir in unserem freundlichen Ateliergespräch gewechselt hatten, durch das Niederschreiben suspekt und ungenau geworden, schlicht falsch. Es wurde deutlich, dass Paul die erste Version des transkribierten Interviews als äussere Fassade betrachtete, als blosse Oberfläche, die sich vor eine andere, ursprünglichere, tiefere Sprache geschoben hatte. Er schickte uns ein eindrückliches Dokument zurück, in dem unser konventionelles Gespräch in einen chaotischeren, nicht immer grammatikalisch korrekten Prozess verwandelt war. Mit anderen Worten: in einen Dialog mit der Sprache selbst, der – und das ist typisch für Paul McCarthy – eine ihm eigene Sprache freilegte. Im eigentlichen Sinn des Wortes: ein Gedicht.

Jeremy Sigler

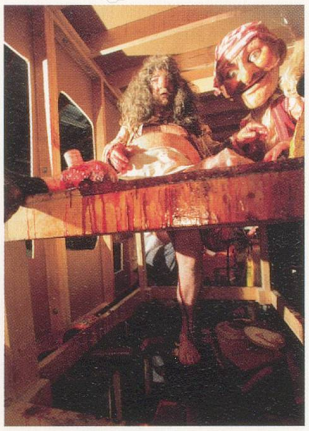
Im Folgenden finden Sie die deutsche Übersetzung des vom Künstler bearbeiteten Manuskripts. Zum besseren Verständnis beachten Sie bitte auch das als Faksimile abgedruckte Original (S. 120–134).

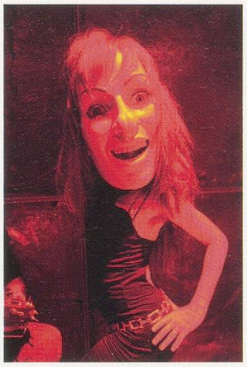
JS: Und da waren auch …
Und dann? Wurden Probeaufnahmen gemacht?
PM: Ich schrieb diese Drehbücher. Mädchen, die feilgeboten werden, «und ihr habt Angst und beginnt zu weinen.»
JS: Hast du ihnen Text gegeben?
PM: Ich merkte, dass der Text für mich nicht wichtig war. Was mich interessierte, war ihre Körperhaltung, ihre Gesichter, wenn sie weinten. Es lief darauf hinaus, sie zu bitten auf allen vieren zu weinen, oder … zu kriechen, wenn sie im Raum hin und her gingen … so an die zehn Mal, ganz langsam.
JS: Das hört sich gut an.
PM: Man fängt mit den Genitalien an. Ich hatte diesen Typen vorsprechen lassen, der einen reichen Bootsbesitzer spielen sollte, der diese Bediensteten hat, seine Macht missbraucht. An einem bestimmten Punkt merkte ich wieder, dass es eigentlich sein Körper war, was mich

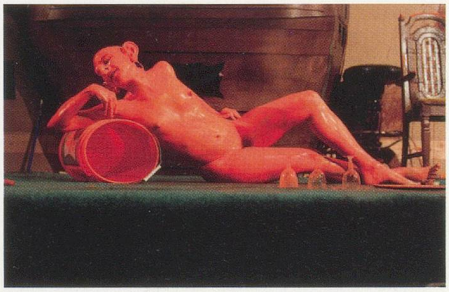
JEREMY SIGLER ist Autor von zwei Gedichtbänden, *To and To* und *Mallet Eyes*. Er ist Mitarbeiter der *Parkett*-Redaktion in New York.



PAUL McCARTHY, PIRATE PROJECT, 2001–2005, performance scenes / Szenen aus der Performance.
(PHOTOS: S. DUENAS & A. ROUNKLE)







interessierte. Ich verbrachte die ganze Zeit damit, ihn auf diesem Tisch posieren zu lassen, einem Sockel, als wäre er eine griechische Skulptur. Es ging um das Demonstrieren und Missbrauchen der Macht des einen über den anderen. Menschlich, aber mit diesem gewissen Dreh.

J S: Die Darsteller, die du vorsprechen lässt, müssen Stuntmen sein?

P M: Nein.

J S: Wie stehts mit dem Spiel mit Materialien? In mir kriecht ein Gefühl hoch, dass gleich etwas Teuflisches vorfallen wird.

P M: Realismus, in den 60er Jahren schiesst man auf dich, wenn es wirklich gefährlich ist. Mich interessierte der Schwindel. Richtiges Blut, ich begann stattdessen Ketchup zu verwenden. Obwohl ichs früher fliessen liess, lass uns auf Glas treten, lass uns mit Scheisse malen.

J S: Von einem Seil stürzen.

P M: Ich zerschnitt ein Seil und fiel runter.

J S: Doch während einer Performance, scheinst du deinen Körper fast zu verlassen.

P M: Du meinst NO?

J S: Genau.

P M: Es ist eher eine Frage des Fokus, Fokus auf einen Tisch, Konzentration auf etwas. Ich fokussiere. Wenn ein Kunstwerk entstehen soll, kann die Welt verschwinden. Ja, verschwinden, aber ich glaube nicht, dass ich, dass ich in Trance bin. Ich drehte ein Video, in dem ich meinen Kopf unentwegt und schnell schüttelte. Es hiess RATTLE HEAD (1974). Während ich das tat, rollten meine Augen nach oben und es sah aus wie in Trance. Ich liess mich so aussehen auf einem ... Ich machte auch diese Arbeiten, in denen ich 30 Minuten lang im gleichen Tempo herumwirbelte wie die Videobandspule.

P M: Dieses Wort *fuck* (Fokus) lässt mich an Sport denken ...

P M: Ich spielte Baseball. Das war meine Art gesellschaftlich dazuzugehören. Finger des Fanghandschuhs. *(Erklärung zur Zeichnung im englischen Manuskript, Seite 121 unten.)*

J S: Würdest du sagen, es gebe eine Qualität in deinem ...

P M: Ja und nein. NO.

J S: Ich denke an Yoko Ono ... Bei ihr wurde es zu einer Art Stil.

P M: In dieser Art zu singen liegt eine Befreiung, da bin ich überzeugt, mich interessierten Therapien und ich habe übers Dampf Ablassen gesprochen. Ich machte einen hohlen Kasten bedeckt mit – diesen geschwungenen Karosserielüftungsschlitzen (VENTED CUBE – Belüfteter Kubus, Zeichnung, 1975). Dann schrieb ich dieses Gedicht übers Dampf Ablassen. Die Durchlüftung des Unterbewusstseins. Ich will eine Situation durchlüften.

J S: Deine Arbeiten sind über die Jahre immer gesammelter, technischer geworden, mit ausgefeilten Bauten und elektronisch animierten, kinetischen Skulpturen. Du hast einen weiten Weg zurückgelegt, seit du deinen Penis in Kübel voll schwarzer Farbe getaucht hast (PENIS DIP PAINTING, 1974).

P M: Ja, eine Zeit lang arbeitete ich allein. Ich machte die Videos in ... Als die 90er Jahre kamen, hängte ich mich mit Mike Kelley, Jason Rhoades und Benjamin Weissman rein. Ich hatte die Idee, dass ich beginnen müsste, arbeiten zu lassen.

J S: Und du zogst Fachleute bei?

P M: Ja. Ein Punkt, ich könnte die Idee versauen, wenn mir etwas misslingt. Also arbeitete ich mit Firmen zusammen, verschiedenste Arbeiten wurden alle gleichzeitig erledigt. Ich hatte vielfältige Interessen. Mich interessierte die abstrakte Figur, die realistische Figur, die mechanische Figur, diese verschiedenen Ideen der Darstellung von Unterdrückung. So dass

ich mich für Disney als Skulptur zu interessieren begann. Mickey Mouse und Donald Duck faszinierten mich.

J S: Hattest du im Sinn, einen ganzen Themenpark zu kreieren?

P M: Ja, da war diese Idee etwas zu kreieren. Ich wollte eine eigene Stadt gründen und auch eine Produktionsfirma. In Los Angeles gibt es Produktionsfirmen. Sie gehören zur Filmindustrie. Mein Studio sollte eine Produktionsstätte sein.

J S: Die Studios beschäftigen zum Teil dasselbe Personal, also ist es nicht unwahrscheinlich, dass ein Typ, der für dich arbeitet, auch für Disney arbeitet oder für irgendeinen Klotz ...

P M: Mein Studio besteht momentan aus Leuten. Ich arbeite in der Nähe. Ich habe nur noch wenige Jahre mit meinem Sohn Damon. Freunde kamen zu Damon, sein Freund, wie sich herausstellt, Disney, *Men in Black*.

J S: Das macht dich irgendwie allen anderen Hollywoodregisseuren ähnlich. Manchen Regisseuren vielleicht besonders – wie stehts mit Mario Bava?

P M: Dario Argento. Suchte etwas in Pasolini hinein, ich glaube, ich bin stark beeinflusst von Jack Smiths Filmen und Warhol, wo es offensichtlich ist, dass die Schauspieler nur so tun, so tun, als ob sie Schauspieler wären. Wir werden uns verkleiden und so tun, als wären wir auf einem Schiff.

J S: Russ Meyers und John Waters ... da gibt es diese Idee des Künstlers als Perversling, um etwas zu akzeptieren, das sehr geschmacklos ist, eine schwere Demütigung.

P M: Ich wollte, dass man erkennt, was man eben sah, aber es funktioniert nicht. Man erkennt die Figur, es ist Pinocchio, doch die Geschichte steckt nicht drin. John Waters ist ein Filmemacher, denn ich bin kein Filmemacher, ich bin kein herkömmlicher Geschichtenerzähler. Ich interessiere mich für die Handlung/Situation als falsches Theater.

J S: Als ich TOKYO SANTA (Tokioter Sankt Nikolaus, 1996) anschaute, musste ich an *Bad Santa* (2004) denken, den ich eben im Kino gesehen hatte. Ich glaube Terry Zwigoffs böser Nikolaus (gespielt von Billy Bob Thornton) und dein «böser» Nikolaus liegen gar nicht so weit auseinander.

P M: Ja, sehr eng beisammen.

J S: Wie bewusst warst du? Ich denke an den Artikel, den er [Allan Kaprow] über Jackson Pollock schrieb, wo er vom Malen spricht, aber mit allerlei nichtkünstlerischen Alltagsmaterialien.

P M: Ich glaube, als ich dieses grosse dicke braune Buch las, machte ich diese ausschliesslich roten Bilder, beeinflusst von Tony Smith. Damals machte ich auch das tote H (DEAD H, 1968). Smiths DIE (Stirb, 1962) war innen hohl. Ich kannte Acconcis Werk nicht, bevor ich nach Los Angeles kam. Sein Werk war Sprache – schon, weil er als Dichter begonnen hatte. Wie ist es mit der Dichtkunst, hast du dich dafür interessiert?

J S: In den 70er Jahren hab ich Gedichte geschrieben, heiss, vieles. Schreiben. Du hast Recht mit dem Ächzen und Stöhnen – aus meinem Mund. Das wird zu Poesie, keine geschriebene Poesie, kein Manuskript, nur verbale Äusserung.

J S: Es erinnert mich an Dad.

P M: Oder James Joyce.

J S: Wie wärs mit Cy Twombly? Seine Bilder sind skatologisch. Sie haben auch diesen Hauch von Ausschweifung.

P M: Twombly, verwendet er Scheisse und Pisse?

J S: Nein, ich glaube er verwendet Crayola-Kreiden, Farbstifte und etwas verwischte Tünche.

P M: Ich überlege mir das mit Twombly. Eigentlich De Kooning. Ich ging und kaufte ...

kaufe eine blonde Perücke am Tag der Performance. Ich setzte die Perücke vor der Aufnahme auf und dachte, ich wäre Warhol. Dann sah ich aus wie De Kooning. Der Charakter De Kooning entstand an diesem Tag. Es war nicht vorbereitet, Twombly und De Kooning.

P M: De Kooning malt auch mit Mayonnaise.

J S: Haben dich noch andere Maler beeinflusst?

P M: Ich mochte ... Er unterteilte die Leinwand in Räume, als wäre da ein grosser Raum über den kleinen Schlafräumen darunter. Das war in den 60er Jahren, die sehr byzantinisch waren, mit kleineren Bildtafeln seitlich oder unter dem Hauptbild. Ich malte sie auf dem Boden, es waren Bühnen. Ich kroch auf allen vieren auf dem Bild herum. Das Problem war, dass ich nie genug bekam, also mischte ich schwarze Farbe mit Motorenöl und übergoss beides mit Benzin.

J S: Waren diese Arbeiten je zu sehen?

P M: Die meisten wurden zerstört. Als ich nach L.A. kam in den ... in den Arbeiten mit Motorenöl aus L.A. – auf Papier und zwischen Glasplatten gegossenes Motorenöl. Ich machte auch Arbeiten mit Butter und Vaseline. Ich bedeckte die Wände eines Raumes mit Vaseline und besprühte sie mit roter Farbe. Ich machte eine Arbeit, bei der ich mit einer zusammengerollten Zeitung Vaseline in die Risse der Gehsteige an der Ecke Wilshire und Santa Monica Boulevard verteilte.

J S: Und dann hast du Ketchup bewegt ... erinnert mich immer an Warhol.

P M: Campbell's Soup, Nudelsuppe mit Huhn und Ketchup gehörten schon immer zu meiner Diät. Ich bin mit ihnen aufgewachsen. Mein Vater übergoss alles mit Ketchup und ass Campbell's Raviolisuppe.

J S: In einer Arbeit Karens Körper (KAREN'S KETCHUP DREAM, 1975).

P M: Ein Traum. Also verwandelte ich ihn zu. Damals machte ich Videos und Photographien, die nie ausgestellt wurden. Sie wanderten einfach in Kartonschachteln.

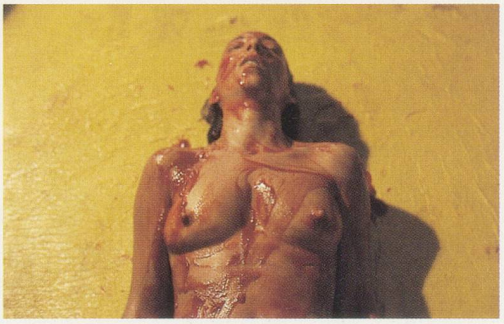
J S: Wie reagierten die Leute auf deine frühen Performance-Arbeiten?

P M: Es gab Unterstützung. Ich arbeitete nichts, bis ich vor der Tür der Galerie stand. Da waren viele, die keinen Einlass fanden. Man erwartete nicht, geliebt zu werden.

J S: Heute hat man Museumsausstellungen, kaum ist die Schule abgeschlossen.

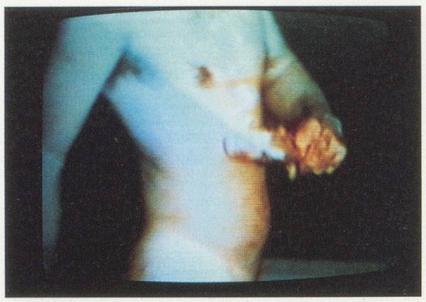
P M: Schön.

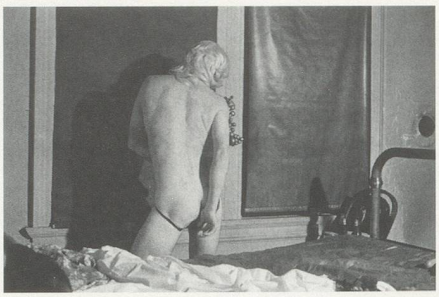
J S: Aber keine Galerie zu haben hat dir schliesslich gereicht ... experimentell und erfinderisch. Eines deiner Videos im Operationssaal eines Spitals?



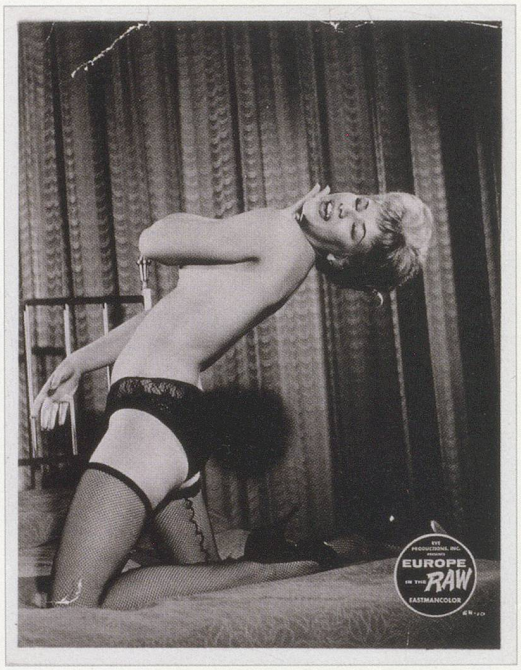
PAUL McCARTHY, KAREN KETCHUP DREAM, 1975, performance and video tape, Pasadena, California / Performance und Video.

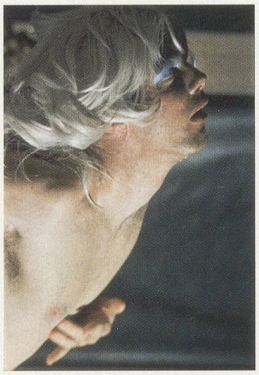
PAUL McCARTHY, PIRATE PROJECT (STAGE AND VILLAGE), 2001–2005, stage set for the work's presentation in "Lalaland – Parodie Paradies," Haus der Kunst, Munich, 12 June to 28 August 2005 / Bühne und Dorf, Bauten für die aktuelle Präsentation im Haus der Kunst, München.



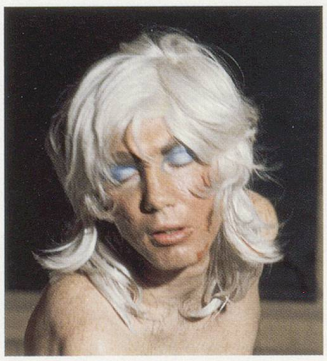


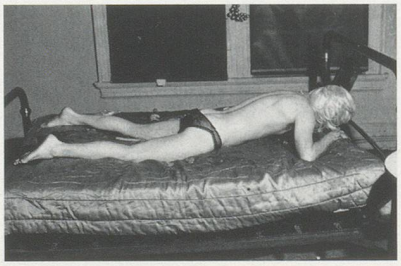
PAUL McCARTHY, SAILOR'S MEAT, 1975, performance at the artist's studio in Pasadena / SEEMANNSFLEISCH, Performance im Atelier des Künstlers in Pasadena.





Publicity still for Russ Meyers' film "Europe in the Raw" / Kinoaushangphoto für Russ Meyers' «Europe in the Raw».





P M: Es war eine Autopsie. Ich wollte Farbe. Ich hatte einen Freund, der im USC Medical Center Nachtschicht hatte.
J S: Vertretung durch eine Galerie? Du lässt für den Zuschauer die Hosen runter und zeigst ihm deinen Arsch.
P M: Das war immer so etwas musste gezeigt werden. Die Kunstszene war interessiert, ich glaube, es waren Arbeiten, die von L.A. handelten. Die Kunstszene in L.A. hatte kein Interesse an schmutzigen kleinen Arbeiten. Es wurde als «hässliche Kunst, europäische Kunst» abqualifiziert, als nicht originell.
J S: Über L.A.?
P M: Ich verbrachte eine Menge Zeit auf den Strassen in den frühen ... Kaufte eine Menge. Da gab es damals ziemlich ... mit ... voll von Filmstills, und man blätterte die Bilder nur so durch. Ich mochte dieses Bild, auf das ich gestossen war, wirklich, eines aus einem Film mit dem Titel *Europe in the Raw* (Nacktes Europa), eine Frau auf dem Bett ... (1963). Als ich SAILOR'S MEAT, SAILOR'S DELIGHT (1975) ... war das Filmstill ein ... Ich ahme die Pose dieses Bildes nach. Zu der Zeit war das ... Russ Meyers entdeckte dies später. Die BOSSY BURGER-Kulisse war eine Familienkulisse, und ich glaube da war etwas schockierend ... das sonnige L.A. hat einen Unterleib.
J S: Aber dein europäischer Charakter ...
P M: In den frühen 80er Jahren etwas in Frankreich, als sie fragten, bat ich sie mir ein Chalet in den Alpen zu suchen, um ein Remake von *Heidi* zu machen. Als Kind bin ich in den Alpen gewesen. Ich wollte Schweizer sein. Ich hatte mich wirklich hineingesteigert, in der Nähe der Berge aufgewachsen zu sein, ich war besessen von den Büchern, Bergschuhen und Windjacken – dem ganzen Drum und Dran.
J S: Dann erzähl mir von HEIDI (1991).
P M: Die französische Regierung lehnte ab. Am Ende wurde HEIDI nie realisiert und ich redete davon, etwas gemeinsam zu machen. Obwohl das Stück in einem kleinen Raum spielt, auf der einen Seite ein kleines Chalet, auf der anderen die American Bar und das Schlafzimmer im Design dieses Adolf Loos ... Es ist ... ein Schizophrenes. Da ist Mike auf der einen Seite und Paul auf der anderen. Ich habe es immer als geteilte Melone von Adolf Loos betrachtet.
J S: Dein neues Projekt ist auch hübsch.
P M: Vor vier Jahren hat Damon vorgeschlagen, ein Remake von *Piraten der Karibik* zu machen, mit Johnny Depp in der Hauptrolle ... und wir begannen ein verdammt grosses Fiberglas-Schiff zu bauen, dieses Hausboot, das wir gefunden hatten. Diese Ankündigung, dass Disney *Piraten der Karibik* mit Johnny Depp drehen würde ... sie haben uns die Idee gestohlen. Als wir allmählich konkret werden wollten ..., kam das Haus der Kunst in München und

wollte die Arbeit ausstellen. Das Museum verfügt über riesige Räume. Gleichzeitig hatten wir mit etwas begonnen, was ein massstabgetreues Remake der Fernsehshow *F Troop* (F-Truppe) werden sollte. F steht für *fuck*. Der Titel ist FORT FUCK (2005). Das Museum war ursprünglich von Hitler gebaut worden, um durch die faschistische Invasion der Nazis Entartete zu beherbergen.

P M: Ein Überfall durch ein Piratenschiff hat etwas mit der heutigen Welt zu tun. A STRAIGHT LINE FROM HITLER'S BERLIN TO DISNEY'S DISNEYLAND (Eine direkte Linie von Hitlers Berlin zu Disneys Disneyland, 2005). Sie verläuft von Berlin über Bayern und Ludwig, den Eiffelturm und Las Vegas nach Disneyland. Adolf Hitler hat mir erzählt, er wolle eine direkte Strasse von Berlin nach Sankt Petersburg bauen und alle hundert Kilometer ein deutsches Dorf.

J S: Wenn wir von Strassen sprechen, Güterzug. Denke ich an Geländewagen? Ein Güterzug.

P M: Nun, ursprünglich wollte ich ein Stück Land in der kalifornischen Wüste kaufen und auf die Jagd gehen. An einem bestimmten Punkt weigerte ich mich, womöglich einen Prärieschoner zu bauen. Mein Grossvater hatte im Wohnzimmer eine Wagen-Lampe auf dem Kaminbord, ein kleiner gedeckter Wagen, ein Prärieschoner, den ein Gefangener in Utah in den 30er oder 40er Jahren angefertigt hatte.

J S: Aber wenn es einmal aktuell wird ...

PM: Ist es absolut funktionell, eine Konvention – Stahlachsen, Lagerung, etcetera. Das Problem. Mein Plan ist es, damit eine Parade abzuhalten und dann ins Museum zu fahren. Eine Nazi-, Disney-Parade.

J S: Würdest du sagen, dass dein Werk Beziehungen hat ...

P M: Ich wurde ein Student aus meinem Schlafsaal, der mich als konkreten Poeten betrachtete. («Oh, was ist das?») Er wollte die Welt an die Stelle der Tat setzen. Damals versuchte ich einen dampfbetriebenen Bagger zu stehlen, ihn auf den Campus zu fahren, ein Loch auszuheben und mich selbst samt Maschine und Loch zu begraben. Eine Definition von Poesie, die diese mit einem Objekt oder Ereignis gleichsetzt, ungeheuer wirkungsvoll.

J S: Poetisch.

P M: Als ich ging ... die Universität ... etwa ein Jahr später, Yves Klein. Er sagte, der Künstler sei von einem Sims gesprungen. Darauf sprang ich noch im selben Jahr aus einem Fenster *(lacht)*. Ich wusste nicht, dass Kleins Sprung ein Schwanensprung gewesen war.

J S: Er war quasi parallel zum Boden ... Und was war mit deinem Sprung?

P M: Ein erbärmlicher Satz. Ich fand heraus, dass Kleins Sprung eine Photographie war.

J S: Da bin ich neugierig.

P M: Meine Mutter wollte Künstlerin werden. Es ist eine gigantische aufgeblasene Rumflasche. Mein Rauchen und Trinken mit ihrem kleinen Bruder, der am Alkohol zugrunde ging.

J S: Und dein Vater. Ich erinnere mich an eine Zeichnung von ihm, die du vor seinem Tod gemacht hast. Und dann diese Skulptur, der Vater, der seinem Sohn hilft einen Schaf- oder Ziegenbock zu lutschen oder so habe ich es jedenfalls in Erinnerung.

P M: Auch über einen Vater und seinen zehnjährigen Sohn. So dachte ich über Vater nach. Er arbeitete an sieben Tagen von sieben Uhr morgens bis sieben Uhr abends. Seine Arbeit, er arbeitete. Er wollte ... arbeitete.

J S: Was war sein Beruf?

P M: Mein Vater war Metzger. Er arbeitete in einem Lebensmittelgeschäft. Eine meiner frühesten Erinnerungen an ihn ist das Bild meines Vaters im weissen Hemd.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

PAUL McCARTHY, PIRATE PROJECT (UNDERWATER WORLD), 2001–2005. The entire PIRATE PROJECT is part of the show "Lalaland – Parodie Paradies," Haus der Kunst, Munich, 12 June to 28 August 2005 / Das gesamte Projekt ist Teil der grossen Werkschau im Haus der Kunst, München, vom 12. Juni bis 28. August 2005.

Editions for Parkett

BILLY CLUB, 2005
Unique sculptural object, PVC,
rubber foam, gaffers tape,
variable dimensions, ca. 20 x 4 x 4".
Edition of 36/XII,
signed and numbered certificate.

Skulpturales Objekt, Unikat, PVC,
Schaumstoff, Gaffers Tape,
unterschiedliche Grössen, ca. 55 x 10 x 10 cm.
Auflage: 36/XII,
signiertes und nummeriertes Zertifikat.

(PHOTOS: MANCIA/BODMER, FBM-STUDIO, ZÜRICH)

Editions for Parkett

PAUL McCARTHY
PETER PAUL SKIN SAMPLE, 2005
15 color photographs (digital laser prints) in cardboard box, 6 5/8 x 10" each.
Edition of 36/XII, signed and numbered certificate.

15 Farbphotos (digitale Laserprints) in Kartonschachtel, je 16,8 x 25,4 cm.
Auflage: 36/XII, signiertes und nummeriertes Zertifikat.