

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2007)

**Heft:** 80: Collaborations Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Dominique Gonzalez-Foerster, Mark Grotjahn

**Artikel:** Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla : wake up call = erwacht aus euren Träumen

**Autor:** Walker, Hamza / Schmidt, Suzanne

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680582>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 13.01.2026

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

# Wake Up Call

---

HAMZA WALKER

---

*And when he had opened the seventh seal, there was silence in heaven about the space of half an hour.  
And I saw the seven angels which stood before God; and to them were given seven trumpets.*

The Book of Revelations 8:2

The trumpet comes with a lot of cultural baggage and *Revelations* is a case in point. With deep pre-musical origins, the trumpet is a relatively universal artifact appearing in different cultures at different moments in history. *Revelations* was written well before the trumpet would become the musical contraption it is today. Its allegorical significance in the Bible was strictly a function of its use in making formal ceremonial announcements. But even as it evolved into a musical instrument, the trumpet never lost its stately patrimony becoming perhaps the only instrument with a built-in military repertoire. When Walter Pater wrote “all art constantly aspires toward the condition of music,”<sup>1)</sup> he did not have in mind the non-musical portion of the trumpet’s history. That would have ruined his notion of music as a purely autonomous art. Or would it?

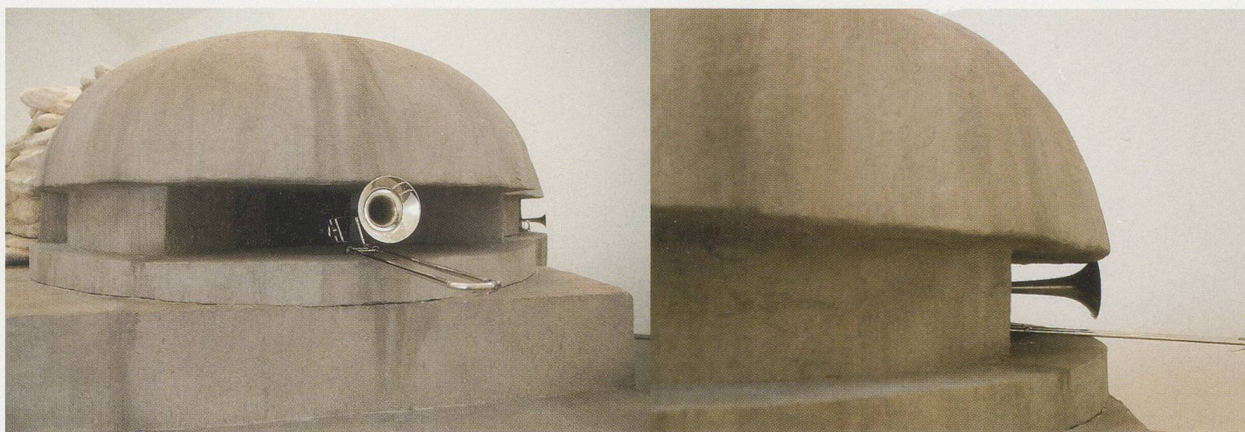
No matter how symbolic, music, as an arrangement of sound that is inherently abstract, could never be said to literally represent anything, making it a conspicuous platform from which to critique the tension between aesthetics and politics. Throwing this age-old divide into high relief has become Allora and Calzadilla’s trademark *modus operandi*. Their interest in music no doubt stems from its supposed immunity to the debate between artwork taking up issues of social justice versus artwork reduced exclusively to formal concerns. Their recent spate of projects, *RETURNING A SOUND* (2004), *CLAMOR* (2006), and *WAKE UP* (2007), were all brassy affairs featuring a combination of music and performative elements. In each case, the artists looked to music “as an irreducible form of political speech,”<sup>2)</sup> one that while maintaining its autonomy could not fail to signify the saber rattling escapades of state.

On that topic, from their native Puerto Rico, Allora and Calzadilla need only look next door to the island of Vieques. Used by the U.S. military as a bombing test site, Vieques is known for the vehement protests staged by its residents. *RETURNING A SOUND* is a video documenting a Vieques resident’s road trip to sites formerly off limits via a moped whose exhaust pipe was outfitted with a trumpet. The driver’s deadpan, Chaplinesque expression blithely offsets the absurdity of an exhaust-powered trumpet whose change in pitch (corresponding

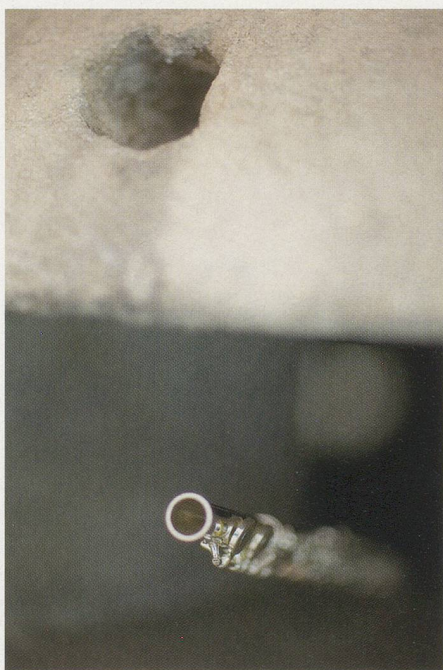
---

HAMZA WALKER is Associate Curator/Director of Education at The Renaissance Society at The University of Chicago.





ALLORA & CALZADILLA, *CLAMOR*, 2006, details, mixed media and live performance with sound, dimensions variable /  
 GEZETER, Details, verschiedene Materialien und Live-Performance mit Musik, Masse variabel.



to a shift in gears) provides an element of slapstick. The military is invoked insofar as the work speaks through an instrument familiar for its capacity to signal, only now it has been reduced to the steady vibrato of a single note; a shrill drone in return for explosions. Given the success of the civil disobedience campaign in ending sixty years of military activity, *RETURNING A SOUND* was in part a victory lap. But at the same time it could be said to signal the military's retreat; it was also a call for residents to remain vigilant as ownership of the contested land was transferred from the military not to the local authorities but to the U.S. Department of the Interior. For many residents, the term "wildlife refuge" was a not-so-subtle code for neglect of the non-benign variety.

A humorous gesture unto itself, *RETURNING A SOUND*'s deeper meaning comes from its context, making it site-dependent if not site-specific. As one of several works for and about Vieques, *RETURNING A SOUND* qualifies as social sculpture. If, however, Allora and Calzadilla qualify as sculptors, it is in abiding by sculpture's dismantlement. In the wake of modernist sculpture's decisive conclusion in institutional critique, sculpture has become an altogether useless category in describing a class of activity to which



ALLORA & CALZADILLA, CLAMOR, 2006,  
mixed media and live performance with sound,  
dimensions variable, installation view Kunsthalle  
Zürich / GEZETER, verschiedene Materialien und  
Live-Performance mit Musik, Masse variabel.  
(KUNSTHALLE ZÜRICH, PHOTO A. BURGER)





any and everything could belong. In this regard, Allora and Calzadilla are wary of reconstituting an art object which for them is anything but a given. Based on CLAMOR, which was half military bunker and half Dadaist installation, the operative equation is: the nearer to monument the nearer to farce.

CLAMOR's opening night at The Moore Space in Miami featured a small music ensemble (trumpet, tuba, flute, trombone, and drummer) performing a host of war songs, marches, and battle hymns all inside a large structure resembling a concrete military bunker. Among the more standard fare were Barney the Dinosaur's "I Love You" and Bruce Springsteen's "Born in the U.S.A" (as they were used to torture detainees in Guantanamo), and Twisted Sister's "We're Not Gonna Take It" (a favorite of American forces during the 1989 invasion of Panama). Save for the trombone slide poking through an embrasure and a low window exposing the tuba's bell, the band was completely concealed. More monumental than the sculpture itself was the band's performance, which, with over three hours of music, became an endurance test. Bombast gave way to cacophony, which in turn gave way to a peripatetic tumult of disfigured nationalist fanfare. In this respect, CLAMOR's performative aspect trumped any dimension of autonomy lent by the music. It became a resolutely and pointedly figurative work whose structure referenced an authority quickly rendered by the music as parody.

WAKE UP, like CLAMOR, was clearly conceived for a gallery space. It too featured a live musical component during the opening reception and a recorded component for the duration of the exhibition. But unlike CLAMOR's representational reference to the military, WAKE UP's starkly abstract sculptural component suggested that the visual arts need no longer aspire to the condition of music for they have already arrived.

For WAKE UP, the artists commissioned seven trumpet players to write and perform interpretations of Reveille, the bugle call signaling the start of the military day. Just over ninety minutes of music, the recordings were played back over a dozen speakers inside a simple but very large drywall structure whose interior was likewise lined with several dozen three-hundred-watt bulbs. The music and light were synchronized through a computer that, along with all other hardware including the bulbs and speakers, was inside the structure hidden from view. Powered by a dimming unit used for theater productions, the bulbs cast their light through the structure's open top, their brightness determined by the amplitude of the music. Following the music, the light, in addition to changing brightness, traveled across the series of bulbs so as to be projected from different areas of the gallery. The bulbs were incandescent, their luminosity ranging from a peach glow to a brilliant white. As the music demanded, the brightness could change in a smooth continuum or flash abruptly. Although Reveille is a clear reference to dawn, the lights produced the uncanny sensation of not-too-distant explosions.

A stark white expanse of eight-foot-high drywall, WAKE UP's sculptural component could easily be taken as a permanent part of the gallery where it was installed. Completely self-contained, the structure mirrored the gallery space, becoming, quite literally, a white cube inside the white cube. Hopelessly autonomous, the only reference outside of itself was to a hefty slab of site-specificity cum institutional self-reflexivity à la Robert Morris. If modern art's apogee was in its having achieved absolute autonomy, then Allora and Calzadilla are post-modern in the literal sense of aiding and abetting Minimalism's further transition into the recesses of art history where it is just another language, or worse, style. Rather than descend into mannerism, Allora and Calzadilla reinscribe a previous generation's autonomy within a



dialectic that derives its meaning and, indeed, strength of purpose not by acting apart from but in concert with a previously disavowed content. An autonomous art, no matter how supposedly pure, could no longer be said to function in opposition to an issue-based, representational art. In this respect, they are the children of none other than Felix Gonzalez Torres.

More than two generations removed from Minimalism proper, Allora and Calzadilla's work in general and WAKE UP in particular tacitly reveal the historical contingency of an autonomous art as a *fait accompli* of the twentieth century. Moreover, as Daniel Buren continues to make abundantly clear, the autonomous work of art may be introduced into contexts well outside the gallery and maintain its integrity as such. At issue instead is parity between an autonomous art and the social sphere as they have entered into a dialectic that continues to evolve in the wake of the 1960s, which had more than its fill of art and politics. With an ability to produce work with, for, and about the residents of the island of Vieques, on the one hand, and an exceptionally adroit addendum to a work by Dan Flavin on the other, Allora and Calzadilla have proven adept at approaching context as a sliding scale for an equilibrium between art and life which, in this equation, are never mutually exclusive of one another.

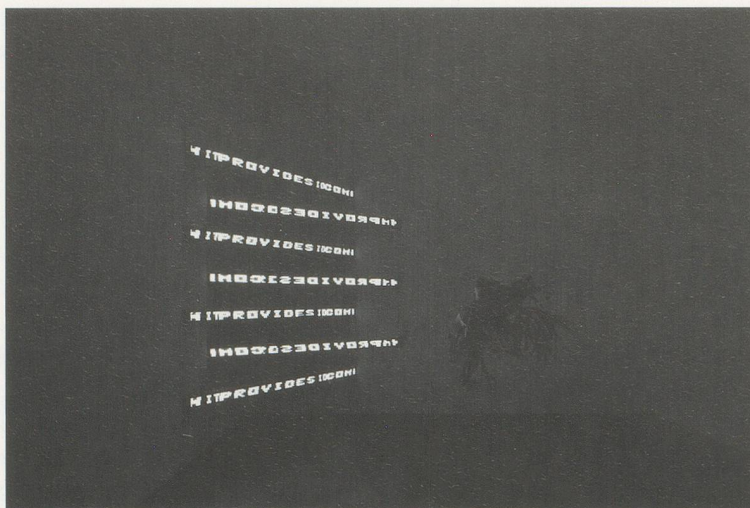
With more than a few works allowing them to qualify as "interventionists," Allora and Calzadilla wholeheartedly subscribe to a definition in which what art depends on where it is, be it in the street or in the gallery. Interventions, however, are hardly their stock-in-trade. Likewise, despite the scope and accrual of events since the 2000 presidential election debacle, they are far less beholden to the demand for a so-called "political art" than they are to strands of an art practice that modernity has left hopelessly unreconciled (as the advent of abstraction would question art's accountability, if any, to effecting social change). While their work derives a great deal of its cultural currency from the rhetoric of globalization, it is at its most powerful when considered part of a methodology in which art can enter into life and life into art regardless of whether the context is as politically charged as Vieques or as seemingly remote and autonomous as the museum gallery.

WAKE UP is an unabashedly autonomous work. By virtue of Pater's statement, music not only qualifies unconditionally as a discipline meeting the most stringent demand for autonomy, it sets the bar. Yet, despite the irony in their choice of Reveille, a work that cannot fail to function metonymically as a stand-in for the military, WAKE UP represents a critical rear-guard in relationship to the vogue (some might say plague) of music in the visual arts.

The history of experimentation in regard to light and sound falls into a plurality of strands. As they have come to fruition in the present, those strands have all but obscured any criticality regarding the historically rich relationship between music and the visual arts. In this respect, WAKE UP was conspicuously tidy and lean, coming across as an uncompromising capitulation to Pater. Here was an autonomous site containing an autonomous structure at the service of an autonomous form. No bones about it. That music should find its visual corollary in light, plain and simple, only underscored a paradigm of modernist transcendence and purity.

WAKE UP, however, would indulge such hyperbole only to come across as an anachronism within the modernist rubric of experimental light and sound works—works which arguably culminated in cinema. Falling outside the traditional purview of painting and sculpture, such experimental works were neither one art form nor another, all the while occupying an awkward relationship to cinema. In that regard, an unintended effect at The Renaissance Society was a crude but striking animation of shadows cast by the gallery's truss work. If, however,





ALLORA & CALZADILLA, *GROWTH (SURVIVAL)*, 2006/2007, grafted tropical plant and Jenny Holzer's JH725 *YELLOW CORNER*, 2002, dimensions variable / *WACHSTUM (ÜBERLEBEN)*, gepfropfte tropische Pflanze und Jenny Holzers JH725 *GELBE ECKE*, Masse variabel.

WAKE UP is considered a contemporary experimental work, it is by virtue of the trumpet players in whose hands it becomes clear that the trumpet, if not the most sophisticated, is easily the most exquisite piece of plumbing outside the human respiratory and gastrointestinal systems.

The trumpet players represent a broad range of styles, from the starkly conceptual approach of Birgit Ulher, to the rapid-fire, lengthy post-bop phrasing of Paul Smoker, to the breathy, microphone-enhanced atmospherics of Leonel Kaplan and Franz Hautzinger. In most cases the compositions and performances bore no resemblance whatsoever to the familiar tune of Reveille. Although the musicians occasionally used Reveille in a schematic sense—as in the case of Ulher and Natsuki Tamura, whose work is divided into three sections, “A”(startle), “B”(shake), and “C”(awake)—the particular details of their approaches to Reveille pale in comparison to the deconstruction and expansion of sounds the trumpet is capable of making.

Allora and Calzadilla's work does not resolve the age-old question of art's relation to politics. It perpetually reframes the question so that it would remain reducible only as far as that of the chicken or the egg. WAKE UP is not itself a work of so-called “political art,” a false category which assumes a discreet political domain. For Allora and Calzadilla politics is instead a way of looking, an attribute ascribed through a particular perspective, meaning politics are both everywhere and nowhere. Although the question of art's relationship to effecting social change is transmissible from one generation to the next, the answer is not to be found. What worked for one generation may not be applicable to the next. In this regard, it is indeed time to wake up and smell the coffee.

1) Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, originally published in 1873 (London: Macmillan and Co., 1935), p. 124.

2) From a conversation with the artist, February 2007.



# Erwacht aus euren Träumen

HAMZA WALKER

*Und da es das siebente Siegel auftrat, ward eine Stille in dem Himmel bei einer halben Stunde.*

*Und ich sah die sieben Engel, die da stehen vor Gott, und ihnen wurden sieben Posaunen gegeben.<sup>1)</sup>*

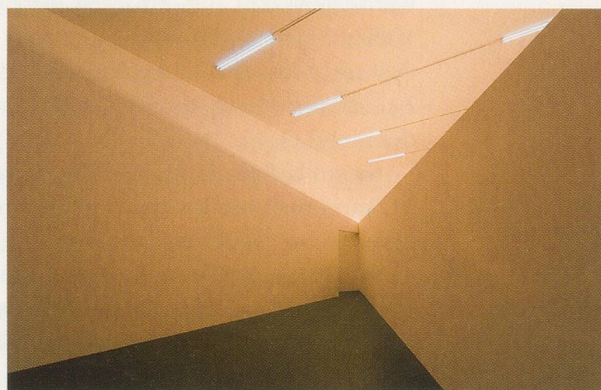
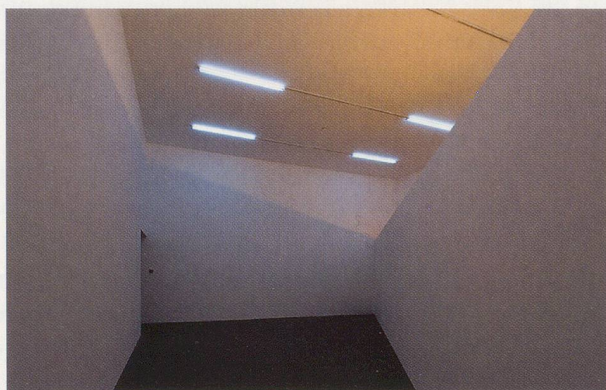
Trompete wie Posaune sind kulturgeschichtlich schwer befrachtet, die Offenbarung ist ein einschlägiges Beispiel dafür. Mit ihren ins Vormusikalische zurückreichenden Wurzeln ist die Posaune ein mehr oder weniger universal verbreitetes Artefakt, das in verschiedenen Kulturen zu unterschiedlichen Zeitpunkten auftaucht. Die Offenbarung wurde niedergeschrieben, lange bevor die Posaune sich zum Musikinstrument im heutigen Sinn entwickelte. In der Bibel war die allegorische Bedeutung der Posaune ausschliesslich an ihre Funktion im Zusammenhang mit der zeremoniellen Ankündigung geknüpft. Doch selbst nachdem sie sich zum Musikinstrument entwickelt hatte, verlor sie nie ihre herrschaftliche Erblast und wurde vielleicht zum einzigen Instrument mit festgeschrieben militärischem Repertoire. Als Walter Pater schrieb, dass alle Kunst immer den Zustand der Musik anstrebe, hat er nicht an den nicht-musikalischen Aspekt in der Geschichte der Posaune gedacht.<sup>2)</sup> Dies hätte seinen Begriff von Musik als einer vollkommen autonomen Kunst zu Fall gebracht. Oder vielleicht doch nicht?

So symbolisch Musik auch sein mag, da sie von Natur aus ein abstraktes Klangarrangement ist, kann man nicht sagen, dass sie im eigentlichen Sinn etwas repräsentiert; das macht sie zu einer hervorragenden Plattform, um die Spannung zwischen Ästhetik und Politik einer Kritik zu unterziehen. Diesen uralten Graben deutlich auszuleuchten ist zum klassischen *modus operandi* von Allora und Calzadilla geworden. Ihr Interesse für die Musik entspringt zweifellos deren vermuteter Immunität gegenüber der Debatte zwischen einer Kunst, die Themen der sozialen Gerechtigkeit aufgreift, und einer Kunst, die sich auf rein formale Fragen beschränkt. Ihre letzte Serie setzte sich aus Projekten zusammen, RETURNING A SOUND (Einen Ton zurückgeben, 2004), CLAMOR (Gezeter, 2006) und WAKE UP (Wacht auf, 2007), die alle mit Blechmusik zu tun hatten und in einer Kombination aus Musik und/oder performativen Elementen bestanden. In jedem Fall betrachtete das Künstlerpaar die Musik «als irreduzible Form einer politischen Sprache»,<sup>3)</sup> einer Sprache, die, obwohl sie ihre Autonomie aufrechterhielt, unweigerlich auf die säbelrasselnden Eskapaden von staatlicher Seite verweisen musste.

---

HAMZA WALKER ist Co-Direktor und Kurator der Abteilung Bildung der Renaissance Society an der Universität von Chicago.

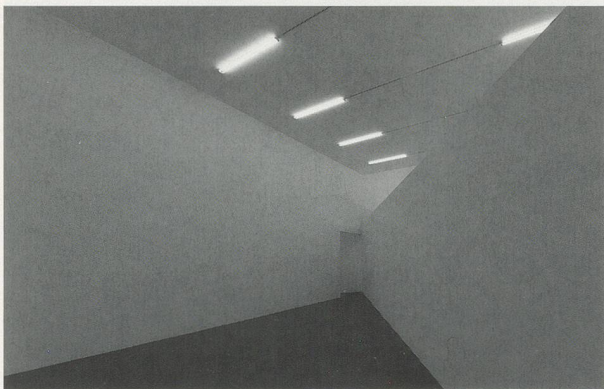






Für dieses Thema mussten Allora und Calzadilla von ihrer Heimat Puerto Rico aus lediglich auf die Nachbarinsel Vieques hinüberschauen. Vieques wurde von der amerikanischen Armee als Bombentestgelände genutzt und ist durch den heftigen Widerstand seiner Einwohner bekannt geworden. RETURNING A SOUND ist ein Video, das die Fahrten eines früheren Einwohners von Vieques in die ehemals verbotenen Zonen der Insel dokumentiert, und zwar fährt er mit einem Moped, dessen Auspuff mit einer Trompete bestückt ist. Die stoisch-chaplineske Miene des Fahrers unterstreicht die Absurdität einer auspuffbetriebenen Trompete aufs Erheiterndste, während deren wechselnde Tonlagen (entsprechend der wechselnden Gangschaltung) ein echtes Slapstick-Element darstellen. Der militärische Zusammenhang wird nur insofern beschworen, als ein Instrument verwendet wird, das für seine Signalfunktion bekannt ist, nur ist diese hier auf das beständige Vibrato einer einzigen Note reduziert; ein schrilles Gedröhn als Antwort auf Explosionen. Angesichts des Erfolgs des zivilen Widerstandes, der es vermochte, der sechzigjährigen Periode militärischer Aktivitäten auf der Insel ein Ende zu setzen, stellte RETURNING A SOUND zum Teil eine Ehrenrunde zur Feier dieses Sieges dar. Doch man könnte auch sagen, es sei das Signal zum militärischen Rückzug gewesen, oder auch ein Aufruf an die Einwohner, wachsam zu bleiben, da die umkämpfte Insel nicht etwa in den Besitz der lokalen Behörden überging, sondern in jenen des US-amerikanischen Innenministeriums. Für viele Inselbewohner war die Bezeichnung «Naturreservat» ein wenig subtiler Code für eine Vernachlässigung der unguten Sorte.

Ihre tiefere Bedeutung bezieht diese durchaus selbstironische Arbeit aus ihrem Kontext, der sie zu einem ortsabhängigen Werk macht, wenn nicht gar zu einem ortsspezifischen. Als einzige unter mehreren Arbeiten für und über Vieques stellt RETURNING A SOUND eine soziale Skulptur dar. Wenn Allora und Calzadilla sich jedoch als plastische Künstler ausweisen, dann dadurch, dass sie an der Demontage der Skulptur beharrlich festhalten. Nachdem



ALLORA & CALZADILLA, WAKE UP, mixed media, live performance with sound and pre-recorded sound, installation view Kunsthalle Zürich / AUFWACHEN, verschiedene Materialien, Live-Performance mit Ton und aufgezeichneter Musik, Installationsansicht. (PHOTO A. BURGER)

die moderne Skulptur definitiv in der institutionellen Kritik geendet hatte, wurde die Skulptur zu einer vollkommen unnützen Kategorie, da sie nun eine Kategorie von Aktivitäten bezeichnete, unter die alles und jedes fallen konnte. In dieser Hinsicht hüten sich Allora und Calzadilla davor, eine Kunstkategorie zu reinstallieren, die für sie alles andere als selbstverständlich ist. Gestützt auf CLAMOR, das halb militärischer Bunker, halb dadaistische Installation war, gilt die Gleichung: je näher beim Monument, desto näher bei der Farce.

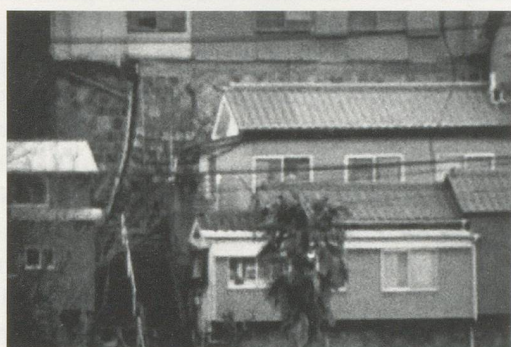
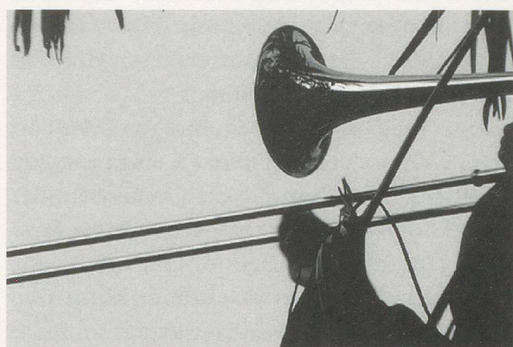
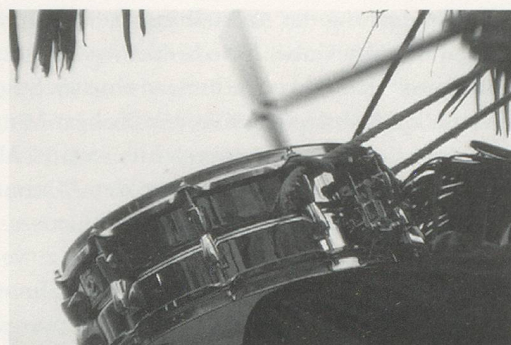


Am Eröffnungsabend der Präsentation von CLAMOR im Moore Space in Miami trat ein kleines Musikerensemble auf (Trompete, Tuba, Flöte, Posaune und Trommel) und spielte eine Menge Schlachtgesänge, Märsche und Kampfhymnen, das Ganze in einem grossen Bau, der einem Betonbunker der Armee glich. Zur gängigeren Kost gehörten «I Love You» von Barney the Dinosaur und Bruce Springsteens «Born in the USA» (was auf Guantanamo angeblich zur Folterung Gefangener verwendet wurde) sowie «We're Not Gonna Take It» von Twisted Sister (ein Lieblingssong der amerikanischen Truppen während der Invasion in Panama 1989). Ausser dem Zug der Posaune, der durch eine Schiesscharte hervorragte, und einem tief liegenden Fenster, durch das der Schalltrichter der Tuba zu erkennen war, blieb das Orchester unsichtbar. Monumentaler als die Skulptur selbst war die musikalische Darbietung, die mit ihrem dreistündigen Programm zum echten Härte-test wurde. Das Bombastische wich dem Kakophonischen, welches wiederum dem peripatetischen Tumult verstümmelter Nationalfanfaren Platz machte. In dieser Hinsicht überstieg die musikalische Darbietung von CLAMOR jedes Mass an musikalischer Autonomie. Es wurde zu einem entschieden und betont figurativen Werk, dessen Struktur auf eine Autorität anspielte, welche sich durch die Musik rasch als Parodie entlarvte.

Wie CLAMOR war auch WAKE UP eindeutig für einen Ausstellungsraum konzipiert. Auch hier gab es zur Eröffnung Livemusik und eine Tonaufzeichnung für die restliche Dauer der Ausstellung. Aber anders als noch bei CLAMORs inhärenter Anspielung aufs Militär legte







die absolut abstrakte skulpturale Komponente von WAKE UP den Schluss nahe, dass die bildende Kunst nicht länger die Stellung der Musik anzustreben braucht, weil sie diese bereits erreicht hat.

Für WAKE UP beauftragte das Künstlerpaar sieben Blasmusiker Interpretationen der Réveille, des traditionellen militärischen Wecksignals, zu komponieren und zu spielen. Die Aufnahmen davon, rund neunzig Minuten Musik, wurden über ein Dutzend Lautsprecher in eine einfache, aber sehr grosse Raumkonstruktion aus Gipskartonplatten übertragen. Im Inneren waren mehrere Dutzend 300-Watt-Lampen angebracht. Musik und Licht wurden durch einen Computer synchronisiert, der sich zusammen mit der gesamten übrigen Hardware, einschliesslich Lampen und Lautsprechern, im Inneren der Raumkonstruktion befand, also dem Blick entzogen war. Die Lampen waren an einen Dimmer, wie er auf der Bühne verwendet wird, angeschlossen und schickten ihr Licht durch die offene Oberseite des Raumgebildes in den Ausstellungsraum; die Helligkeit des Lichtes hing dabei von der Lautstärke der Musik ab. Je nach Musik wanderte das Licht – zusätzlich zu seiner wechselnden Helligkeit – entlang der Glühbirnenreihen, sodass es auf verschiedene Stellen im Ausstellungsraum fiel. Es waren echte Glühbirnen, deren Spektrum von einem pfirsichfarbenen Leuchten bis zu strahlendem Weiss reichte. Je nachdem wie die Musik es verlangte, konnte die Helligkeit ganz allmählich oder blitzartig wechseln.

Das plastische Element von WAKE UP, eine kahle weisse Fläche, bestehend aus einer 2,4 Meter hohen Gipskartonwand, konnte man leicht für einen festen Bestandteil des jeweiligen Ausstellungsraums halten. Völlig in sich selbst geschlossen war die Konstruktion eine per-



fekte Spiegelung des Ausstellungsraumes und damit im wahrsten Sinne des Wortes ein White Cube im White Cube. Eine hoffnungslos autonome Angelegenheit – der einzige Verweis auf etwas ausserhalb ihrer selbst war eine tüchtige Portion Ortsspezifität mit einem Schuss institutioneller Selbstreflexivität à la Robert Morris. Wenn die Moderne darin gipfelte, dass sie die absolute Autonomie erreichte, so sind Allora und Calzadilla postmodern in dem wörtlichen Sinn, dass sie alles tun, um den Minimalismus bis in die hintersten Winkel der Kunstgeschichte hineinzutragen, bis er nur noch eine Sprache – oder schlimmer noch: ein Stil – unter anderen ist. Statt in Manierismen zu verfallen, bringen Allora und Calzadilla die Autonomie einer früheren Generation im Rahmen einer Dialektik neu ein, von der ihre Bedeutung ursprünglich abgeleitet ist, und zwar äusserst zielsicher, indem sie einen früher verleugneten Inhalt nicht etwa beiseite lassen, sondern im Einklang mit ihm handeln. Von einer autonomen Kunst, wie rein sie auch immer sein mag, könnte man nicht mehr sagen, sie stehe im Gegensatz zu einer themenorientierten, gegenständlichen Kunst. In dieser Hinsicht sind die beiden Abkömmlinge von keinem anderen als Felix González-Torres.

Aus einer Distanz von mehr als zwei Generationen zur eigentlichen Minimal Art offenbart die Arbeit von Allora und Calzadilla still und leise die historische Zufälligkeit einer autonomen Kunst als *fait accompli* des zwanzigsten Jahrhunderts. Wie Daniel Buren zudem immer wieder mehr als deutlich vor Augen führt, kann das autonome Kunstwerk in Kontexte fernab von Galerien und Museen versetzt werden, ohne dadurch seine eigene Integrität einzubüssen. Es geht vielmehr um ein gleichwertiges Nebeneinander von autonomer Kunst und gesellschaftlicher Sphäre, nachdem beide ein dialektisches Verhältnis eingegangen sind, das sich im Gefolge der 60er Jahre entwickelte und weiterhin entwickelt und mehr als genug Kunst und Politik abbekommen hat. Mit ihrer Fähigkeit, einerseits Arbeiten mit, für und über die Einwohner der Insel Vieques zu schaffen, und andererseits ein Werk von Dan Flavin auf aussergewöhnlich scharfsinnige Art zu ergänzen, haben Allora und Calzadilla bewiesen, dass sie Kontext als eine bewegliche Grösse im Gleichgewicht zwischen Leben und Kunst, die einander nie ganz ausschliessen, auffassen.

Aufgrund einer stattlichen Zahl von Werken, die sie als «Interventionisten» ausweisen, können sich Allora und Calzadilla vorbehaltlos einer Definition von Kunst anschliessen, derzufolge was Kunst ist, davon abhängt, wo sie ist, sei es auf der Strasse oder im Museum. Dennoch bilden diese Interventionen wohl kaum ihr Grundkapital. Ebenso sind die beiden – trotz des breiten Spektrums und der Zunahme von Arbeiten mit Eventcharakter nach dem Debakel der Präsidentschaftswahlen im Jahr 2000 – weit weniger dem Ruf nach einer sogenannten «politischen Kunst» verpflichtet als gewissen aufmüpfigen künstlerischen Tendenzen, die auf die 60er Jahre zurückgehen. Obwohl ihre Kunst einen grossen Teil ihrer kulturellen Aktualität der Globalisierungsrhetorik verdankt, ist sie immer dann am stärksten, wenn sie als Teil eines methodischen Instrumentariums betrachtet wird, durch welches die Kunst ins Leben und das Leben in die Kunst eintreten kann, unabhängig davon, ob der Kontext politisch so stark knistert wie in Vieques oder so weltentrückt und autonom ist wie der Ausstellungsraum eines Museums.

WAKE UP ist ein unerschrocken autonomes Werk. Laut Paters Aussage zeichnet sich die Musik nicht nur vorbehaltlos als eine Form aus, die den höchsten Autonomieansprüchen genügt, sie setzt den Massstab. Doch trotz der Ironie, die in der Wahl des Réveille zutage tritt, einer Musik, die gar nicht anders kann, als metonymisch das Militär zu repräsentieren, fungiert WAKE UP als kritische Nachhut gegenüber der Musikwelle (manche würden sagen Musikplage) in der aktuellen bildenden Kunst.



Die Geschichte des Experimentierens mit Licht und Klang zerfällt in vielerlei Stränge. Die Blüten, die diese bisher trieben, haben die kritischen Aspekte des historisch komplexen Verhältnisses zwischen Musik und bildender Kunst mehr vernebelt als erhellt. In dieser Hinsicht war WAKE UP auffallend sauber und schlank und kam als bedingungslose Kapitulation vor Pater herüber. Es war ein autonomer Ort mit einem autonomen Gebilde im Dienste einer autonomen Form. Ohne grosses Federlesen. Dass die Musik ihre natürliche visuelle Entsprechung im Licht finden sollte, schlicht und einfach, unterstrich nur noch das Paradigma der modernen Transzendenz und Reinheit.

WAKE UP erlaubte sich diese Übertreibung jedoch nur, um sich als Anachronismus zu erkennen zu geben, als gutes altes Stück Klang- und Lichtkunst. Mit seinen technologisch überholten Effekten gehört es zu einer veralteten Kategorie von Experimenten. Es fällt nicht in den traditionellen Bereich von Malerei und Skulptur, lässt sich keiner der verschiedenen Kunstformen zuordnen und hat dabei eine schräge Beziehung zum Film. In dieser Hinsicht gab es in der Renaissance Society einen unbeabsichtigten Nebeneffekt: ein simples, aber höchst eindrückliches Schattenspiel, ausgelöst durch die Trägerkonstruktion des Ausstellungsraumes. Wenn WAKE UP dennoch als zeitgenössische Experimentalkunst gelten darf, so dank den Musikern, durch deren Spiel deutlich wird, dass die Trompete, wenn nicht das raffinierteste, so doch das erlesenste Stück Klempnerarbeit ausserhalb des menschlichen Atmungs- und Verdauungstraktes ist.

Die Bläser führen eine grosse Bandbreite von Stilen vor, vom schroff konzeptionellen Ansatz einer Birgit Ulher über die schnellfeuerartigen, langatmigen Post-Bebop-Phrasierungen eines Paul Smoker, bis zu den gehauchten, mikrophonverstärkten atmosphärischen Impressionen von Leonel Kaplan und Franz Hautzinger. In den meisten Fällen hatten Komposition wie Vortrag keinerlei Ähnlichkeit mit der bekannten Melodie der Réveille. Auch wenn die Musiker in einigen Fällen die Réveille als Schema benützten – so etwa Ulher und Natsuki Tamura, dessen Arbeit in drei Teile zerfällt, A (aufschrecken), B (schütteln) und C (aufwecken) –, verblasst die Bedeutung der spezifischen Details ihrer Behandlung der Réveille gegenüber der klanglichen Dekonstruktion und Expansion, welche die Trompete zustande bringt.

Das Werk von Allora und Calzadilla vermag die uralte Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Politik nicht zu beantworten. Es stellt sie in immer wieder neue Kontexte, so dass sie nie weiter aufgelöst werden kann als jene nach dem Huhn und dem Ei. WAKE UP ist selbst keine sogenannte «politische Kunst», eine falsche Kategorie, die von der Existenz eines gesonderten politischen Bereichs ausgeht. Für Allora und Calzadilla ist Politik vielmehr eine besondere Art hinzuschauen, ein Attribut, das durch eine besondere Perspektive erworben wird, was bedeutet, dass Politik überall und nirgends ist. Obwohl die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und gesellschaftlicher Veränderung von einer Generation auf die nächste übertragbar ist, die Antwort ist es nicht. Was für eine Generation richtig war, mag für die nächste nicht zutreffen. In diesem Sinn ist es tatsächlich Zeit, aufzuwachen und den Kaffe zu riechen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) *Offenbarung des Johannes*, 8.1–2, Das siebente Siegel; zit. nach der Lutherbibel, 1912.

2) «All art constantly aspires to the condition of music.» Der Satz stammt aus Paters Essay, «The School of Giorgione» (1877), in: Walter Pater, *The Renaissance, Studies in Art and Poetry*, Oxford University Press 1998, S. 135.

3) Aus Gesprächen des Autors mit dem Künstlerpaar.