

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2014)
Heft:	95: Jeremy Deller, Wael Shawky, Dayanita Singh, Rosemarie Trockel
Rubrik:	[Collaborations] : Jeremy Deller, Dayanita Singh, Wael Shawky, Rosemarie Trockel

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: 13.12.2025

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

Jeremy Deller

born 1966
in London,
where he lives
and works.

geboren 1966
in London,
wo er lebt
und arbeitet.

Dayanita Singh

born 1961
in New Delhi,
where she lives
and works.

geboren 1961
in New Delhi,
wo sie lebt
und arbeitet.

Wael Shawky

born 1971
in Alexandria,
where he lives
and works.

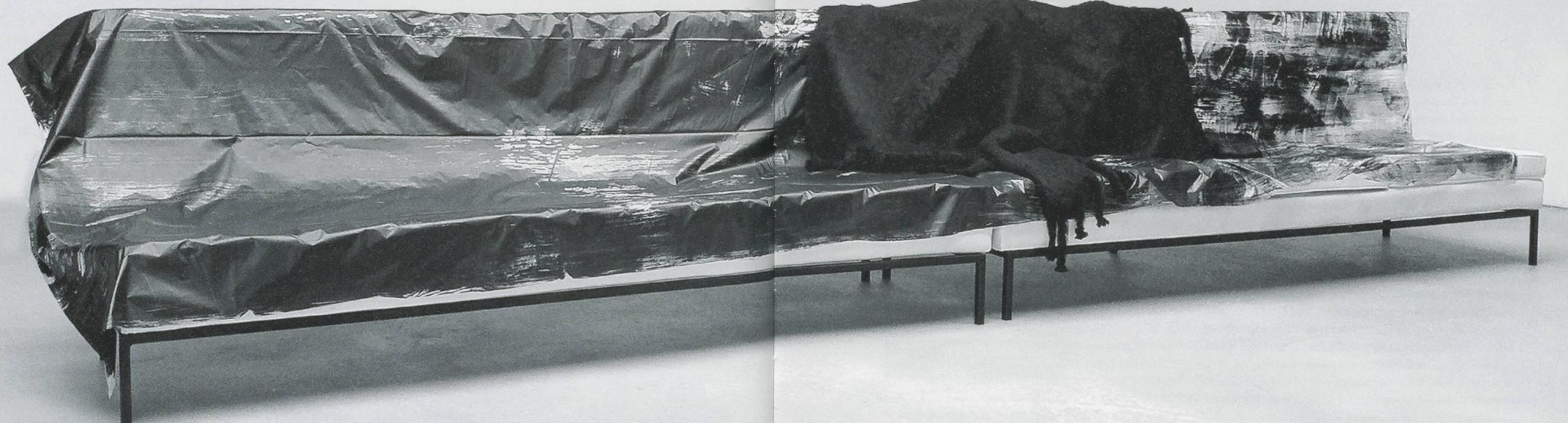
geboren 1971
in Alexandria,
wo er lebt
und arbeitet.

Rosemarie Trockel

born 1952
in Schwerte,
lives and works
in Cologne.

geboren 1952
in Schwerte,
lebt und arbeitet
in Köln.

Rosemarie Trockel



ROSEMARIE TROCKEL, REPLACE ME, 2011, Acrystat, steel, wool, fabric, plastic, mixed media, 31 1/2 x 165 3/8 x 28" /
Acrystat, Stahl, Wolle, Stoff, Plastik, verschiedene Materialien, 80 x 420 x 71 cm.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND SPRÜTH MAGERS / UNLESS OTHERWISE NOTED)

Always Judge a Book by Its Cover:

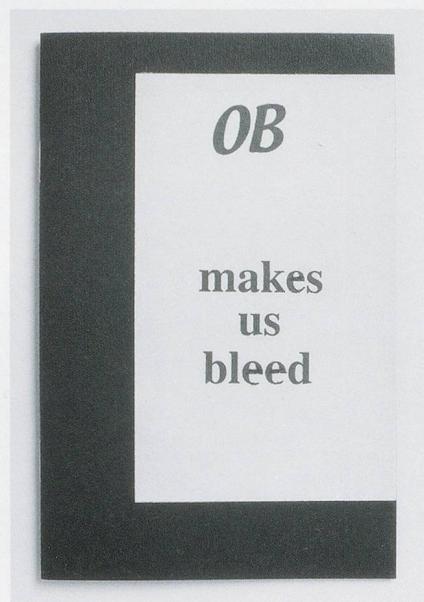
CHRISTIAN RATTEMEYER

Many artists develop strategies to overcome creative impasses. Some train their mind and hand onto materials, processes, or subjects that are foreign to their usual methods and vocabularies. Others might engage in activities that are entirely outside of art-making altogether, such as cooking or chopping wood. And sometimes the activities initially intended to deflect or move beyond a creative block become the basis for another type of artwork.

This is how I understand Rosemarie Trockel's book drafts. An ongoing series of works on paper begun in the 1970s, the book drafts were not presented publicly until a little more than a decade ago, in a 2002 exhibition at New York's Dia Center for the Arts. They were labeled "maquettes for unrealized books" and displayed in a vitrine, as if archival material or ephemera, a modest element in a body of work that does not lack for monumental achievements, tours de force, important paintings, and large-scale

CHRISTIAN RATTEMEYER is the Harvey S. Shipley Miller Associate Curator in the department of Drawings and Prints at the Museum of Modern Art, New York.

objects and installations. Yet while seemingly marginal to Trockel's oeuvre—either deeply private, a caprice, or a decoy, a trap—these works have been included in all of the artist's major surveys since Dia, suggesting a much more significant role. It was in 2005, at Museum Ludwig, Cologne, that they were first exhibited under the designation of "book drafts" (*Buchentwürfe*).



ROSEMARIE TROCKEL, *OB MAKES US BLEED*, 1984, leaflet, black board, printed cover, marker on paper (20 pages), $6\frac{1}{2} \times 4\frac{1}{4}$ " / Heft aus schwarzer Pappe, bedrucktes Cover, Filzstift auf Papier (20 Seiten), 16,5 x 10,8 cm.

ROSEMARIE TROCKEL, HOLY MARY, 1978,
ink and colored pencil on paper, $6 \times 4 \frac{3}{8}$ " /
Tusche und Farbstifte auf Papier, $15,2 \times 11,1$ cm.

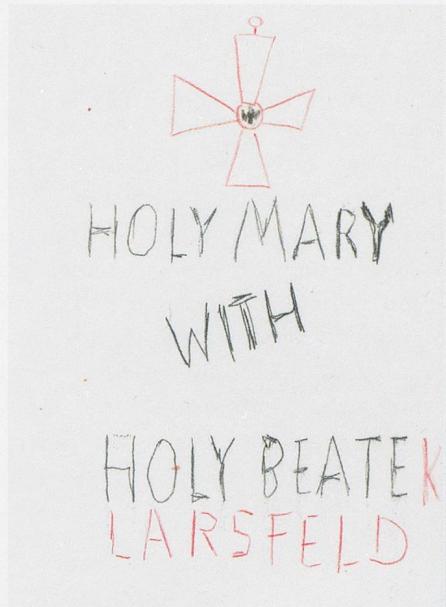
Rosemarie Trockel's Book Drafts

Few scholarly considerations of the book drafts have been published to date, but Gregory Williams's catalogue essay for a 2010 exhibition at Kunstmuseum Basel serves as the best introduction.¹⁾ Williams describes the works' psychological charge, from "simmering anxiety to sharp wit," expressing phobias and manias, childhood memories, and the feelings of unease experienced by a female artist emerging onto a male-dominated scene in 1980s Cologne. In conclusion, he analyzes the shift in terminology from *unrealized* to *draft* as a signal that Trockel now considers these "works-in-progress, or at least proposals that might eventually take a decisive form."

I would argue, however, that this reading champions the *draft* aspect of the works without understanding fully their function as *books*. It is in fact precisely the book format that makes their position within Trockel's work unique and meaningful. Instead of focusing solely on the change in designation, consider the shift in presentation strategy. In Trockel's most recent exhibitions, the book drafts have been pre-

sented on a shelflike construction. As in a bookstore display case or a magazine stand, the book drafts are placed in several horizontal rows, leaning against the back board, and protected by a simple sheet of thin acrylic glass. Unlike Trockel's drawings, which are framed and hung on the wall, and unlike ephemera, archival material, or supporting printed matter, which are placed in vitrines, the book drafts are now exhibited in a way that emphasizes their book-ness.

A closer look at the works' formal characteristics underscores such a reading. Despite their rather large number—to date, Trockel has produced hundreds, although she is unsure exactly how many—the book drafts are remarkable for their formal consistency. Each one generally consists of a book cover decorated with a title graphic; sometimes pages can be found inside, but other times the book draft is only a folded piece of paper. The presumed book title might be spelled out in transferred Letraset, collaged from a printout or found printed matter, or written by hand. Trockel's titles are often hilarious,

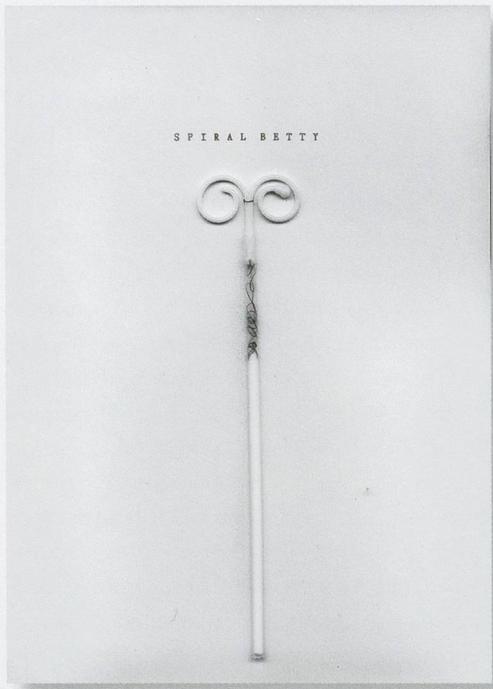


sharp-witted, and full of puns, but most of their distinct wordplay is in German and difficult to translate; their linguistic specificity must have made that first presentation in New York all the more mysterious. Often, a title is accompanied by a drawn or pasted image (as in COLD OBSERVATORIUM, 1986, which features the title and a drawing of a human brain), unless the title has been placed directly atop a found photograph or printed image (as in DU-WER IST DER ABSOLUTE EIGENTÜMER [You-Who Is the Absolute Owner], 2002), in which the title is printed on a full-bleed image of a house facade. Trockel's compositions are simple: Words and phrases are usually stacked or aligned, while the image either covers the entire field of the paper or is arranged in a simple graphic relationship to the text; sometimes a visually interesting binding, spiral or hand-stitched, complements the composition. Some book drafts are conceived as parts of a series, with recurring design motifs or numbered titles (as in LEICHTES UNBEHA-

GEN 1 and LEICHTES UNBEHAGEN 2 [Slight Discomforture], both 1985).

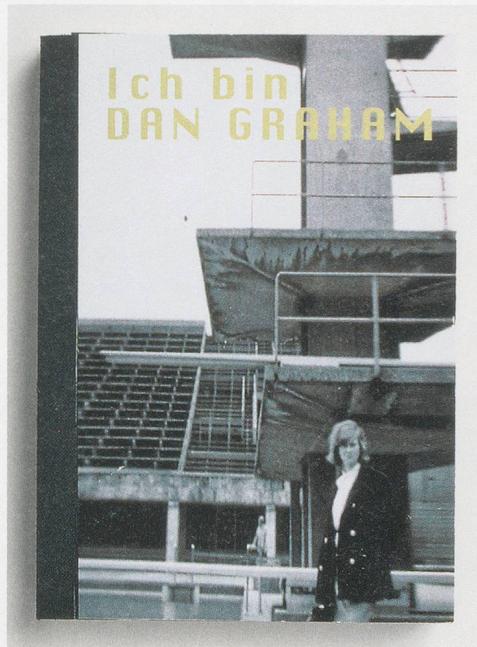
Paradoxically, the artistic value of the book drafts lies in their generic formal characteristics rather than in their particular individual designs. This does not mean that the drafts lack inventiveness or don't bear surprises. Each book draft has a personal voice, and subject matters vary widely. But their formal similarity allows us to understand the entire group of book drafts as one project without Trockel needing to worry about deeper correspondences. What else, other than their intelligibility as book covers, would connect a draft such as HOLY MARY (1978), which shows a drawing of a German iron cross military medal bearing the words HOLY MARY WITH HOLY BEATE KLARSFELD with a draft such as OB MAKES US BLEED (1984), which consists of the respective title spelled out in centered stacked lettering? While the former might be understood as directly connecting with the traumatic history of Nazi Germany—Beate Klarsfeld is a notorious and hotly debated German-born Nazi hunter—the latter draft is a morbidly funny riff about a brand of feminine products. And while ANSICHTEN EINES CLOWNS (Opinions of a Clown, 1984) bears similar formal characteristics to OB MAKES US BLEED, its subject matter—the title a direct quote of a novel by Heinrich Böll, commonly understood as a reflection on morality in postwar Germany—seems more closely aligned with the national trauma expressed in HOLY MARY.

Some book drafts not only bear the formal look and feel of book covers but also suggest their possible contents. Works such as ICH BIN DAN GRAHAM (I Am Dan Graham, 1992) and LERNEN ÜBER SERIELLES ARBEITEN (Learning About Serial Work, 1993)—which reproduce their titles across black-and-white photos that cover the entire page—or PHOBIA (1988)—a square format with a black-and-white, rasterized image of a woman standing at a desk near a window (like a Cindy Sherman Untitled Film Still, as rendered by Sigmar Polke), with the titular word running vertically next to it on the left—resemble classic artist's books, fanzines, or even exhibition catalogues. Most representative of this direction might be /INNEN. BEITRÄGE ZUR ÄHNLICHKEIT (/innen. Contributions on Resemblance, 1987), in



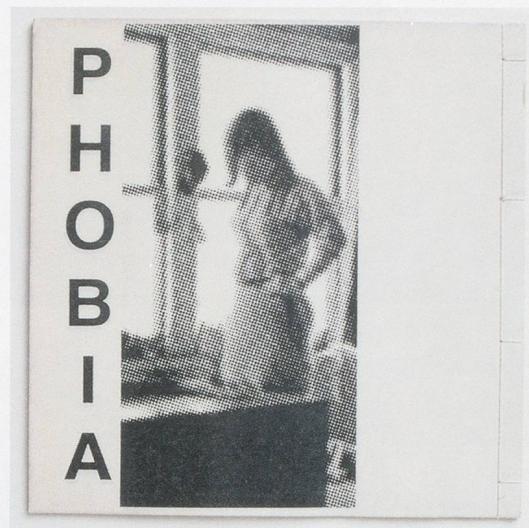
ROSEMARIE TROCKEL, SPIRAL BETTY, typewriter, graphite, plastic, thread on paper, $10\frac{1}{4} \times 7\frac{1}{2}$ " / Schreibmaschine, Graphit, Plastik, Faden auf Papier, $26 \times 18,9$ cm.

ROSEMARIE TROCKEL, I AM DAN GRAHAM, 1992, leaflet
with photograph, glossy cover, adhesive binding, $5 \frac{3}{4} \times 4 \frac{1}{8} \times \frac{3}{8}$ " /
ICH BIN DAN GRAHAM, Heft mit Photographie, Glanzcover,
Klebebindung, $14,5 \times 10,5 \times 1$ cm.



which title and subtitle are stacked in two rows across the top of a mustard-yellow background, their feel and tone suggestive of a scholarly anthology of feminist or aesthetic studies. The titular /innen reads as both “inside” or “interior” as well as the suffix added to professions to include women as well as men (as in., *Künstler/innen* or *Professor/innen*), which became common in the late '80s.

Rather than read each book draft on its own, however, as an unrealized proposal for a work yet to come, and attempt to analyze each one based on its title and image, I suggest that we understand them as a key to Trockel's creative process as a whole. Few artists have distinguished themselves by such a radical process-based practice, wildly divergent styles, materials, and scales, and unique creativity, in which recurrent figures and motifs abound. I want to suggest that the relatively modest formal inventions of the book drafts, or more precisely, their tightly controlled and circumscribed range of formal innovations structured by the design conventions of book



ROSEMARIE TROCKEL, PHOBIA, 1988,
leaflet with cardboard back, thread stitching on the right,
printed tracing paper, $8 \frac{1}{8} \times 8 \frac{1}{8}$ " /
PHOBIE, Heft mit Papprücken, Fadenbindung rechts,
bedrucktes Pauspapier, $20,8 \times 20,8$ cm.

covers, open avenues to understanding the role of the series in Trockel's oeuvre as a whole. This formal convention affords the artist a structure within which to efficiently and effectively express thoughts, doubts, and concerns that might be understood as stumbling blocks, creative problems, or detours in her larger work process. The book drafts, comprehended this way, function as diversions, false starts, and psychological crutches through which to quickly communicate an idea without worrying about form. Rather than reading each draft as an articulation of an unfinished work, I consider each draft to be an articulation of an unthought idea or an unresolved issue. The book drafts, in their most essential function, are running commentaries of associative thought, visual-verbal diaries of philosophical and polemical speculation that have a purchase on Trockel's work not as proposals for work yet to be made but as fault lines of thinking. They might never have found full expression, but they were essential in the artistic process.

1) Gregory Williams, “The Art of Indecision: Rosemarie Trockel's Book Drafts” in Anita Haldemann and Christoph Schreier, eds., *Rosemarie Trockel. Drawings, Collages, and Book Drafts* (Basel: Kunstmuseum Basel, 2010), 9–17.

ROSEMARIE TROCKEL, "A Cosmos," 2013,
exhibition view, Serpentine Gallery, London /
Ausstellungsansicht.
(PHOTOS: JENY HARDMANN-JONES)





ROSEMARIE TROCKEL, LERNEN ÜBER
SERIELLES ARBEITEN, 1993, book with
printed photos on tracing paper, glossy cover,
adhesive binding, $6\frac{5}{8} \times 9\frac{1}{2}$ " /
Buch mit Photoausdrucken auf Pauspapier,
Glanzcover, Klebebindung, $16,8 \times 24,1$ cm.

CHRISTIAN RATTEMEYER

Der Umschlag macht das Buch

Viele Künstler entwickeln Strategien zur Überwindung kreativer Flauten. Manche trainieren Hirn und Hand an Materialien, Prozessen oder Themen fernab ihrer üblichen Methoden und Vokabularen. Andere unternehmen vielleicht Dinge, die jenseits ihrer künstlerischen Praxis liegen, wie etwa Kochen oder Holzhacken. Und manchmal werden die Tätigkeiten, die ursprünglich dazu gedacht waren, eine schöpferische Blockade abzuwenden oder zu lösen, zur Grundlage eines ganz neuartigen Kunstwerks.

So verstehe ich auch Rosemarie Trockels Buchentwürfe. Die in den 70er-Jahren begonnene, fortwährend weitergeführte Serie von Werken auf Papier war bis vor gut einem Jahrzehnt, in der Ausstellung im Dia Center for the Arts, 2002 in New York, nie öffentlich gezeigt worden. Die Arbeiten waren dort

CHRISTIAN RATTEMEYER ist Harvey S. Shipley Miller Associate Curator der Abteilung Drawings and Prints im Museum of Modern Art, New York.

als «Maquetten für nicht realisierte Bücher» gekennzeichnet und in einer Vitrine ausgestellt, wie Archivmaterial oder Ephemera, als bescheidener Teil eines Schaffens, dem es nicht an monumentalen Erfolgen, Meisterstücken, bedeutenden Gemälden und grossformatigen Objekten und Installationen fehlt. Doch obwohl sie – entweder zutiefst privat oder als Laune, Köder oder Falle – scheinbar eine Randexistenz innerhalb von Trockels Œuvre fristen, waren die Arbeiten seit der Ausstellung im Dia Center in allen grösseren Werkausstellungen der Künstlerin vertreten – ein Indiz dafür, dass sie eine wesentlich gewichtigere Rolle spielen. 2005 waren sie im Museum Ludwig in Köln erstmals unter der Bezeichnung «Buchentwürfe» ausgestellt.

Bisher gibt es kaum wissenschaftliche Aufsätze zu den Buchentwürfen, aber Gregory Williams' Katalog-Essay zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel 2010 bietet eine vorzügliche Einführung.¹⁾ Williams schildert die seelische Stimmungsbandbreite der

Rosemarie Trockels Buchentwürfe



ROSEMARIE TROCKEL, /INNEN. BEITRÄGE ZUR ÄHNLICHKEIT, 1987, leaflet with cardboard back, adhesive binding, printed on cardboard, foil cover, inside: ink, collage, and graphite on paper, $11 \times 8 \frac{1}{8}$ " / /INNEN. CONTRIBUTIONS ON RESEMBLANCE, Heft mit Kartonrücken, Klebebindung, Druck auf Karton, Foliencover, innen: Tusche, Collage und Graphit auf Papier, $28,1 \times 20,8$ cm.

Arbeiten, die «von schwelender Beklommenheit bis zu beissendem Witz» reicht und sich aus Phobien, Manien und Kindheitserinnerungen speist, aber auch das Unbehagen einer Künstlerin zum Ausdruck bringt, die im Köln der 1980er-Jahre eine männlich dominierte Kunstszene betritt. Schliesslich deutet er die terminologische Verschiebung von «nicht realisiert» zu «Entwurf» als Signal dafür, dass Trockel diese Arbeiten mittlerweile «als Works in Progress oder zumindest als Exposés, die irgendwann eine dezipidierte Form annehmen könnten».

Ich würde dagegen halten, dass diese Interpretation den *Entwurfsaspekt* der Arbeiten ins Feld führt, ohne deren Funktion als *Bücher* wirklich ernst zu nehmen. Tatsächlich ist es gerade das Buchformat,

das die Stellung dieser Arbeiten innerhalb von Trockels Werk so einmalig und bedeutsam macht. Statt ausschliesslich auf die veränderte Bezeichnung zu schauen, gilt es, auch die veränderte Präsentationsstrategie zu beachten. In Trockels jüngsten Ausstellungen wurden die Buchentwürfe auf einer regalähnlichen Konstruktion präsentiert. Wie in einer Buchhandlung oder einem Zeitschriftenkiosk sind die Bücher jeweils in mehreren horizontalen Reihen angeordnet, mit dem Rücken zur Wand, geschützt durch eine dünne Acrylglasplatte. Anders als Trockels Zeichnungen, die gerahmt an der Wand hängen, und anders als Ephemera, Archivmaterial oder erläuternde Drucksachen, die in Vitrinen liegen, werden die Buchentwürfe jetzt auf eine Art präsentiert, die ihren Buchcharakter betont.

Eine genauere Betrachtung der formalen Merkmale stützt diese Auffassung. Trotz der ziemlich

grossen Zahl an Entwürfen – Trockel hat Hunderte davon produziert, obwohl sie nicht genau weiss, wie viele es sind – fällt deren bemerkenswerte formale Konstanz auf. Jeder einzelne Entwurf besteht in der Regel aus einem mit einer Titelgraphik versehenen Buchumschlag; manchmal enthält er auch Seiten, aber häufig besteht er lediglich aus einem gefalteten Blatt Papier. Der jeweilige Buchtitel kann mittels Letrasetfolien übertragen und ausgeschrieben, aus bestehenden Drucksachen collagiert oder von Hand geschrieben sein. Die Titel sind oft lustig, bissig und voller Wortwitz; die meisten dieser Wortspiele sind jedoch deutsch und lassen sich kaum übersetzen; diese sprachliche Eigenart hat wohl die erste Präsentation der Arbeiten in New York noch geheimnisvoller erscheinen lassen. Häufig wird der Titel von einem gezeichneten oder aufgeklebten Bild begleitet (wie in COLD OBSERVATORIUM – Kaltes Observatorium, 1986), auf dem der Titel und die Zeichnung eines menschlichen Hirns zu sehen ist, es sei denn, der Titel wurde direkt auf einer vorgefundenen Photographie oder einem gedruckten Bild platziert (etwa in DU – WER IST DER ABSOLUTE EIGENTÜMER, 2002, wo der Titel auf der ganzseitigen randlosen Abbildung einer Hausfassade figuriert). Trockels Kompositionen sind einfach: Wörter und Sätze sind gewöhnlich gestapelt oder bündig angeordnet, wobei das Bild entweder die gesamte Papierfläche ausfüllt oder einen einfachen graphischen Bezug zum Text aufweist; gelegentlich wird der Umschlag durch eine visuell interessante Spiral- oder (handgefertigte) Fadenbindung ergänzt. Einige der Entwürfe sind als Teil einer Serie konzipiert und weisen wiederkehrende Motive oder nummerierte Titel auf (so etwa LEICHTES UNBEHAGEN 1 und LEICHTES UNBEHAGEN 2, beide 1985).

Paradoixerweise liegt der künstlerische Wert der Buchentwürfe gerade in ihrer allgemeinen formalen Charakteristik und weniger in der individuellen Gestaltung. Das heisst nicht, dass es den Entwürfen an Einfallsreichtum mangeln oder dass sie keine Überraschungen bergen würden. Jeder Buchentwurf hat seinen ganz eigenen Charakter und die Themen sind breit gestreut. Ihre formale Ähnlichkeit erlaubt uns jedoch, die gesamte Gruppe der Buchentwürfe als ein Projekt zu verstehen, ohne dass Trockel sich

ROSEMARIE TROCKEL, EJAKULATE ON TOP, 1982,
ink and typewriter on ruled paper, $4 \frac{7}{8} \times 5 \frac{3}{4}$ " /
Tusche und Schreibmaschine auf liniertem Papier, 12,4 x 14,7 cm.

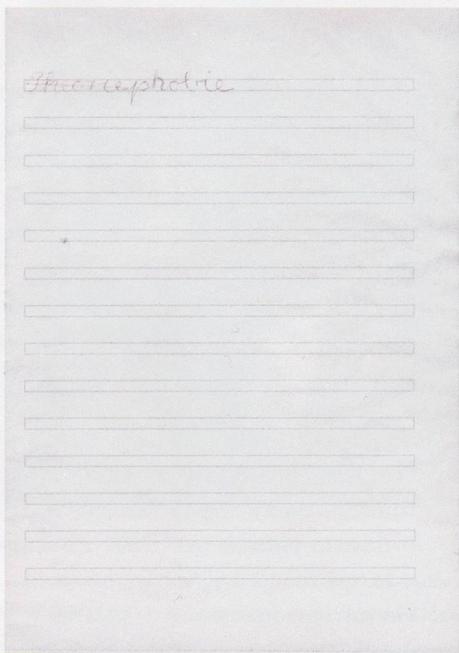


über irgendwelche tieferen Übereinstimmungen den Kopf zerbrechen müsste. Was, wenn nicht die klare Erkennbarkeit als Buchumschläge, würde einen Entwurf wie HOLY MARY (Heilige Maria, 1978) mit einem wie OB MAKES US BLEED (O.B. lässt uns bluten, 1984) verbinden? Auf ersterem ist die Zeichnung eines Eisernen Kreuzes (ein deutscher militärischer Orden) mit der Aufschrift HOLY MARY WITH HOLY BEATE KLARSFELD zu sehen, auf letzterem die zentriert übereinander angeordneten Titelworte. Während man HOLY MARY direkt mit der traumatischen Vergangenheit Nazideutschlands in Verbindung bringen könnte – Beate Klarsfeld ist eine berüchtigte und äusserst umstrittene deutsche Nazijägerin –, ist letzterer eine aberwitzige Anspielung auf ein bestimmtes Marken-Hygieneprodukt für Frauen. Und obwohl ANSICHTEN EINES CLOWNS (1984) ähnliche formale Merkmale aufweist wie OB MAKES US BLEED, scheint dessen Thematik – der Titel ist das wörtliche Zitat eines Romantitels von Heinrich Böll, der in Nachkriegsdeutschland allgemein als moralische Instanz galt – sehr viel enger mit dem in HOLY MARY angesprochenen nationalen Trauma verbunden zu sein.

Einige Buchentwürfe sehen nicht nur äusserlich wie Bücher aus und fühlen sich so an, sondern lassen auch Schlüsse auf ihren möglichen Inhalt zu. Entwürfe wie PHOBIA (Phobie, 1988) – eine quad-

ratische Form mit einem schwarz-weissen Rasterbild einer neben einem Fenster an einem Pult stehenden Frau (als hätte Sigmar Polke eines von Cindy Shermans Filmstills bearbeitet) und vertikal links daneben gesetztem Titel – oder Werke wie ICH BIN DAN GRAHAM (1992) und LERNEN ÜBER SERIELLES ARBEITEN (1993), wo der Titel jeweils quer über die ganzseitigen Schwarz-Weiss-Photos verläuft, gleichen klassischen Künstlerbüchern, Fanzines oder sogar Ausstellungskatalogen. Das repräsentativste Beispiel in dieser Richtung dürfte /INNEN. BEITRÄGE ZUR ÄHNLICHKEIT (1987) sein, wo Titel und Untertitel in zwei Reihen übereinander im oberen Teil des senfgelben Hintergrundes angeordnet sind und gestalterisch wie thematisch an eine wissenschaftliche Anthologie feministischer oder ästhetischer Texte erinnern. Das /innen im Titel kann sowohl als Adverb (innen) wie als das in den späten 1980ern aufkommende Suffix zur Bezeichnung des Mitgemeintseins der Frauen bei Berufsbezeichnungen (Künstler/innen, Professor/innen) verstanden werden.

*ROSEMARIE TROCKEL, THEORY PHOBIA, 1983,
leaflet, ruled paper, stitched, pen, glassine cover, 8 1/8 x 5 7/8" /
THEORIEPHOBIE, Heft, liniertes Papier, Fadenbindung,
Kugelschreiber, Pergaminumschlag, 20,7 x 14,8 cm.*



Statt jedoch jeden Buchentwurf für sich zu betrachten, quasi als nicht realisierten Vorschlag für ein noch zu schaffendes Werk, und zu versuchen, ihn gestützt auf Titel und Abbildung zu analysieren, plädiere ich dafür, diese Arbeiten als Schlüssel für Trockels Schaffensprozess insgesamt zu verstehen. Wenige Künstler haben sich durch ein so radikal prozessorientiertes Vorgehen, so wild divergierende Stile, Materialien, Formate und eine so einzigartige Kreativität hervorgetan wie Rosemarie Trockel, und dennoch gibt es eine Fülle wiederkehrender Figuren und Motive. Ich will damit sagen, dass der relativ bescheidene formale Erfindungsreichtum der Buchentwürfe, genauer gesagt, die streng kontrollierte und begrenzte Bandbreite desselben, welche durch die Konventionen der Buch- und Drucksachengestaltung bestimmt ist, Hand bietet, die Bedeutung der Serie innerhalb von Trockels Gesamtwerk zu verstehen. Diese formalen Konventionen bieten der Künstlerin eine Ordnung, in deren Rahmen sie Gedanken, Zweifel und Bedenken effizient und effektiv formulieren kann, die im Kontext ihrer umfassenderen künstlerischen Praxis als Stolpersteine, Kreativitätsprobleme oder Umwege verstanden werden könnten. So gesehen, dienen die Buchentwürfe als Ablenkungen, Fehlversuche und psychologische Krücken, anhand derer eine Idee rasch und ohne lange formale Erwägungen erfasst werden kann. Statt jeden Entwurf als Artikulierung eines noch nicht vollendeten Werks zu verstehen, betrachte ich ihn als Artikulierung eines noch nicht gedachten Gedankens oder einer unge lösten Frage. Die wichtigste Funktion der Buchentwürfe ist die eines fortlaufenden Kommentars assoziativen Denkens, eines visuell-verbalen Tagebuchs philosophischer und polemischer Spekulationen, die für Trockels Werk wesentlich sind, nicht als noch zu realisierende Entwürfe, sondern als Verwerfungs linien ihres Denkens. Sie mögen nie vollständig ausformuliert worden sein, doch für den Schaffenspro zess waren sie entscheidend.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Gregory Williams, «Die Kunst der Unentschlossenheit: Rosemarie Trockels Buchentwürfe», in Anita Haldemann und Christoph Schreier (Hg.), *Rosemarie Trockel. Zeichnungen, Collagen und Buchentwürfe*, Kunstmuseum Basel, Basel 2010, S. 9–17.



ROSEMARIE TROCKEL, ORNAMENT, 2006, mixed media, $26 \frac{1}{2} \times 22 \frac{1}{2} \times 1 \frac{1}{2}$ /
Verschiedene Materialien, $67,5 \times 57 \times 3,8$ cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

Rosemarie Trockel's IDEA OF RELIEF

BRIGID DOHERTY

In *ORNAMENT* (2006), bands of silver foil-coated paper make up the collage's bottom and right edges, partly framing a distorted black-and-white reproduction of a photograph of a human back with arms and right leg stretched and pressed against it in the pose of a practiced contortionist or yogi. Affixed to the surface of the photographic reproduction where the figure's bent lower back falls into deep shadow, the horizontal band of silver paper displays irregular, vaguely curtainlike creases. In several places, the paper has been folded away from the support to reveal the material's uncoated off-white back side. Protruding upward toward a Perspex sheet screwed to the face of the wooden box-frame that serves as the collage's support, these folded edges of the paper that makes up the curtainlike band activate the space between the elements of the collage affixed to the ground and the Perspex sheet above. Another edge, folded over flat at lower right, actualizes the potential of the paper to align itself with the picture plane even as it inverts the paper's orientation in relation to the support. With this double maneuver, the cor-

ner edge appears to contort itself as if to mimic both the performance of the figure in the photographic reproduction and the effects of stretching the reproduction itself manifests in the distortions of its exposed dot matrix. Together, the folded-flat corner and the photographic reproduction stage a visual joke, suggesting that the flattening and stretching they display might be effects of pressure exerted by the Perspex sheet and its mechanical application to the work, which is made conspicuous by the screws visible at intervals on the face of the frame. The curtainlike aspect of the silver paper band along the collage's bottom edge extends the joke, evoking a motif for the revelation of a body, here one in the throes of something like a sideshow performance. Appearing to cascade in ripples, its foil surface peeled away from the off-white backing toward the lower edge where it meets the top of the curtainlike band, the silver paper along the right side of *ORNAMENT* disrupts the representational schema in which the band below would seem to frame a revelation of the body in the photographic reproduction. (A marvelous untitled 2006 sculpture plays in related ways with the presentation of a curtain motif in the form of a skirt-like drapery of silver tinsel that clothes a lone plati-

BRIGID DOHERTY is associate professor of German and Art and Archaeology at Princeton University, New Jersey.

num-glazed ceramic leg, posed as if striding atop a steel table painted shrill yellow. An almost-genital excrescence emerges from the drapery around the thigh as if as an obscene sign of sculpture's capacity to manifest a body's potential for movement.)

The bands of silver paper in ORNAMENT cast shadows onto the white ground, calling attention to the space opened up between paper and ground by the interaction of the crumpling and creasing and folding of the paper and its uneven adhesion to the support. Those shadows fall onto the collage's ground as if into nothingness: The folded edges already show us the back of the paper, which apart from its hue and sheen is just like the front; there seems to be nothing beyond the surfaces of the paper that casts them to which the shadows might orient our looking. This effect is most notable around the silver band at right, which makes its way along the vertical edges of the photograph and the box frame, sometimes flush with one sometimes with the other, and which, at its lower reaches, where the silver surface peels away, touches neither. The shadows around that band generate paradoxical effects. On the one hand, the shadows point to the situatedness of the materials of the collage within the shallow space of the box frame and in so doing seem to underscore the specific characteristics of those materials, in particular the dryness of the paper as it lifts from the surface of the support and holds its shape in the air as if to make space for the shadows it casts. On the other hand, the shadows and the ripples that give rise to them seem to allude to, if not precisely to produce, something like an illusion of a fluid surface—a surface that, in a fully realized illusion, would have to appear to wash away, or fill up, the space of shallow relief indicated by the paper's cast shadows.

As I've argued elsewhere, allusions to liquidity in Rosemarie Trockel's art since her early wool pictures establish a relation to painting as a "wet" medium, a relation framed precisely in the presentation of those allusions by means of "dry" techniques or materials.¹⁾ In ORNAMENT, the silver foil-coated paper's evocation of a fluid surface comes to light alongside the evident dryness of the painted surface of the support, an effect whose ironies are emphasized by the especially dry white and silver-gray brushwork on the face

of the frame that surrounds the white ground. The invisibility of the medium of the paper's adhesion to the support calls attention to the visibility of the staples that fasten the photographic reproduction to that same surface at left. In Trockel's collages, staples come to the fore as a preferred means of adhesion, replacing the "wet" technique of gluing with an aggressively "dry" one and insisting at once on the collages' difference from, and relation to, painting.²⁾

Perhaps the limit case in this connection is AND SHE SAW THAT IT WAS BAD (2008), a work designated as a collage that includes no materials glued or otherwise affixed to its box-frame support. Instead, the work displays layers of stains and paint across the surface of its wooden ground. A golden stain brings the grain of the wood into play as an allusion to Cubist *papiers collés*. Red paint forms Rorschach-like shapes including (to put things in the language of induced associations) a monstrous figure with striding legs at left, like an escapee from a frieze, which seems to bear not only an oversized pregnant belly but also a backward-facing manlike head with a comically large, pointy nose, as well as an oversized serpentine headdress or hairstyle; two other distorted headlike shapes which appear open-mouthed in red at right, one laughing straight at the striding figure as the other, Pulcinella-nosed and goiter-necked, cackles in the direction of the collage's bottom. Thin white pigment, brushed on around the edges where the support meets the frame, is especially visible in passages across the lower part of the ground. Rectangular patches of cooler, more opaque white seem to have been applied with a squeegee above. Vital to the reciprocal visual effects of those various forms of staining and painting are the positions they assume relative to the plane of the support. The brushed-on white seems to lie immediately on top of the stain that brings out the wood grain while the red soaks into that stain and lends the wood grain a bloody hue; the cooler, more opaque, squeegeed white covers the golden stain, the brushed-on white, and the soaked-in red without rendering them invisible. The shapes assumed by the red paint seem intended to appear to be dwelling within or, in the case of the striding figure, gliding at an as-if-non-existent distance from the actual surface of the support (almost



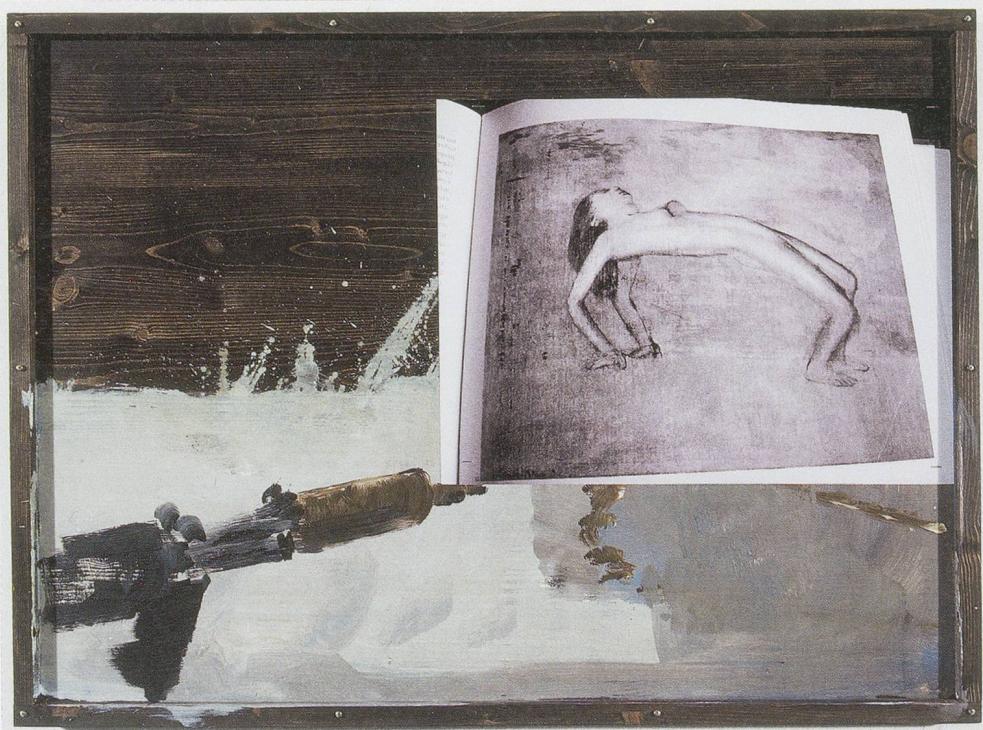
ROSEMARIE TROCKEL, AND SHE SAW THAT IT WAS BAD, 2008, mixed media, $26 \frac{3}{4} \times 22 \frac{3}{4} \times 2"$ /
verschiedene Materialien, $68 \times 58 \times 4,8$ cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

like shadows cast on a wall by puppets in a shadow play) while the brushed-on white and still more so the squeegeed white fix themselves in registers parallel to the plane of the support. It is as if, taken together, the elements of AND SHE SAW THAT IT WAS BAD constitute what counts as a collage by invoking an “idea of relief” that we might take to be vital to that medium and its place in Trockel’s art at large.

I borrow the phrase “idea of relief” from late nineteenth-century sculptor and art theorist Adolf Hildebrand, who argues in *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) for the primacy of the *Reliefvorstellung* in placing viewers of works of art “in a secure relationship with nature.” For Hildebrand, the idea of relief is nothing less than “a mode of perception [Anschauungsform] that is in every age the mark of artistic sensibility and the expression of its unchanging laws.”³⁾ It hardly needs saying that Trockel’s conception of art does not accord with Hildebrand’s. Trockel’s collages, and even more vividly her recent wall-mounted works that present casts of

internal organs and other animal parts mounted on Perspex sheets, actualize the sorts of “inartistic effects” Hildebrand condemns and confront viewers with a conception of the precariousness, or perhaps the perversion, of their relationship to nature. In ORNAMENT, the literal projection of the turned-up edges of the paper and the actual shadows cast onto the collage’s ground evoke an idea of relief alongside a thematization of artifice introduced in the appearance of the curtainlike band. Seeming to be not so much revealed by the silver paper bands as floating forward in front of them, the human body in the distorted photographic reproduction emerges in ORNAMENT as wholly unnatural (or, as mere ornament), turned away from us faceless and without imagination, its capacity for physical self-transformation on display as if in correspondence with the effects of technological reproduction. In AND SHE SAW THAT IT WAS BAD, the encounter between the Rorschach-like blotches—the figure fleeing a frieze and the heads howling at that figure’s appearance—

ROSEMARIE TROCKEL, VACANCES RELIGIEUSES, 2008, mixed media, $26 \frac{3}{4} \times 36 \frac{1}{4} \times 1 \frac{1}{2}$ /
Verschiedene Materialien, $68 \times 92,2 \times 4$ cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)





ROSEMARIE TROCKEL, MEMORIAL DAY, 2008,
mixed media, $26 \frac{3}{4} \times 22 \frac{3}{4} \times 2"$ / Verschiedene Materialien,
68 x 58 x 4,8 cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

aims for a similarly disconcerting effect while that collage's title makes the bad something to be apprehended precisely in the dynamic of viewing.

In seeking a fitting illustration for the idea of relief as a means of representing "a surface that extends into depth" through "a juxtaposition of objective surface effects and a general idea of depth," Hildebrand invites his readers to imagine "a figure placed between two parallel panes of glass, positioned in such a way that the figure's outermost points touch the glass." Seen from the front, such a figure "lives, so to speak, in a *planar stratum of uniform* depth, and each form tends to spread out along the surface, that is, to make itself recognizable. Its outermost points, touching the panes, continue to lie on a single plane, even if the panes are taken away."⁴⁾ With its Perspex sheet and its photographic reproduction stretched to fill a visual field that echoes the shape of that sheet and the box-frame support to which it has been affixed, Trockel's ORNAMENT might be seen as a travesty of

Hildebrand's illustration of the idea of relief as a mode of perception that guides the work of painters and sculptors alike toward the realization of "the mysterious blessing that we receive from the work of art."⁵⁾

For Hildebrand, the idea of relief can only be founded in an impression of a distant image, or what he elsewhere calls a "pure coherent surface image." Nature viewed from up close cannot be seen as relief and therefore cannot form the basis for an understanding of "our true relation with nature," in which "what we call simply the life of nature is actually the enlivening of nature through ideas." Not a cast from nature but a figure that conforms (whether in painting or in sculpture) to a single plane as a pure coherent surface image conveys "the sympathy between human beings and the external world."⁶⁾ The black-and-white photograph affixed to the back of a sheet of Perspex in PARANOIA (2013) might on its own have approached such coherence. But Trockel's artwork comprises not only the image of a headless male trunk and arms almost at one with the picture's placeless soft white ground but also a bright white Acrystral cast of the tip of an oxtail mounted on the surface of the Perspex. That cast from nature not only seems to be but emphatically *is* situated in front of the picture plane; it "appears to stretch toward us, detached from the overall impression, and we no longer read it from front to back," which is to say, we do not read the placement of the cast as we do the pose of the human figure in the photograph, as coherent movement into depth.⁷⁾ Instead we see the Acrystral object as something that stretches toward us from back to front, as a literal projection—perhaps also as something like the materialization of an idea of projection.

In PARANOIA, the spatial projection of the Acrystral cast destroys what Hildebrand calls "the coherent effect of the surface" that the photograph alone could have produced. At the same time, the spatial projection of the cast establishes a thematic link to the affliction named in the title. If, according to Freud, projection is "a psychic mechanism that is very commonly employed in normal life" (for example, in the viewing of works of art as both Hildebrand and Freud understood that process), paranoia constitutes



ROSEMARIE TROCKEL, PARANOIA, 2013, Acrystral, Plexiglas, digital print, $23\frac{1}{2} \times 23\frac{1}{2} \times 4"$ /
Acrystral, Plexiglas, Digitaldruck, $60 \times 60 \times 10$ cm. (PHOTO: DAVID REGEN / COURTESY GLADSTONE GALLERY)

an “abuse” of that psychic mechanism “for the purposes of defense”—that is, for the expulsion into the external world of ideas unbearable to the ego in its internal world.⁸⁾ INJECTION (2014)—which features an Acrystral cast of a bovine tongue painted matte black and applied to the Perspex-covered surface of a black-and-white photograph of a mirror turned obliquely into pictorial space to reflect the back of the upper body and blonde-haired head of a human figure hanging upside down—redoubles the destruction of spatial coherence by affixing the cast to a picture that itself refuses to produce a coherent surface effect. I read the work’s title as an invocation of the effect of the Acrystral tongue as something like a perverse modality of projection. It is as if, in INJECTION,

the artwork not only forecloses the viewer’s identification with the depicted human figure, as the poses in both ORNAMENT and PARANOIA similarly do, but also thematizes the movement of the cast into the viewer’s space as invasive, and perhaps offensive. INJECTION sticks its tongue out at us. It also recalls Trockel’s great 1991 sculpture “ES GIBT KEIN UNGLÜCKLICHES WESEN UNTER DER SONNE, ALS EINEN FETISCHISTEN, DER SICH NACH EINEM FRAUENSCHUH SEHNT UND MIT EINEM GANZEN WEIB VORLIEB NEHMEN MUSS” K.K.:F. (“There is no unhappier being under the sun than a fetishist who longs for a woman’s shoe and has to make do with the whole woman” K.K.:F.) That work’s title cites early-twentieth-century Viennese satirist Karl Kraus

turning fetishism on its head while the sculpture itself features a bronze seal that was cast from nature and that now, as an artwork, hangs upside down as if in an abattoir, outfitted with a blonde wig.

Along the lines of the tragicomedy of inversion staged in "ES GIBT KEIN UNGLÜCKLICHERES WESEN . . .," PARANOIA and INJECTION seem to transform into an enterprise of deadening the process by which, in Hildebrand's terms, we "enliven nature through ideas." The evident hardness and black-and-white tones of Trockel's casts of animal parts butchered into shapes ready for consumption vividly oppose any association with the texture and the local color of meat, emphasizing both the deadness of the Acrytal flesh and its unavailability for human use—including perhaps (as PARANOIA and INJECTION seem to threaten) the use of an artwork for the purposes of projective enlivening. And yet, seen hanging on a gallery wall, those works capture the imagination—or at least come to occupy one's thoughts—in ways that Hildebrand hardly envisions but nonetheless almost seems to hint at when he writes: "The expression of form, its language for the imagination . . . does not concern itself with, does not depend upon, the real relations of form and content in each instance. The moving tones of a voice have a moving effect even if I know that the one in possession of that voice feels nothing."⁹⁾

1) See Brigid Doherty, "On *Iceberg and Water*. Or, Painting and the 'Mark of Genre' in Rosemarie Trockel's Wool-Pictures," *MLN* 121:3 (2006): 120–739; Doherty, "She is Dead," in *Rosemarie Trockel: Flagrant Delight*, ed. Dirk Snauwaert, exh. cat., WIELS Contemporary Art Center, Brussels (Paris: Blackjack, 2013), 134–40; and Doherty, "Monster, Medusa, Vera icon: Gesichter und deren Verlegung in Rosemarie Trockels Kunst," in *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, ed. Sigrid Weigel (Munich: Wilhelm Fink, 2013), 151–68.

2) See Doherty, "She is Dead," 137; on the significance of stalling in Trockel's recent wool-pictures, see Doherty, "Titles and Compositions," *Texte zur Kunst* 24:94 (June 2014): 222.

3) Adolf Hildebrand, *The Problem of Form in the Fine Arts*, translated by Harry Francis Mallgrave and Eleftherios Ikonomou, in *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics* (Santa Monica, CA: 1994), 252. Translation modified based on the original German in Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 6th edition (Strassburg: Heitz & Mündel, 1908), 60.

4) Ibid., 251.

5) Ibid., 252.

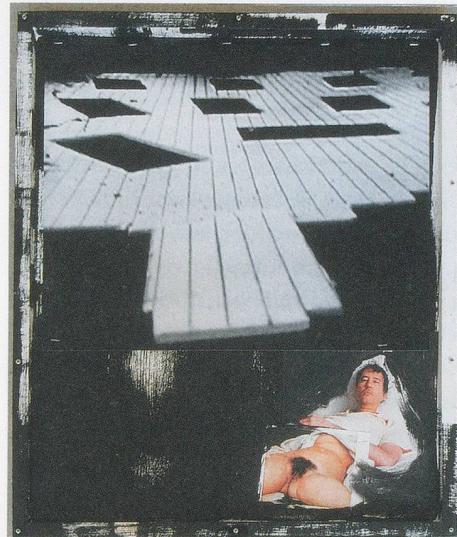
6) Ibid., 261. Translation modified based on the original German in Hildebrand, *Das Problem der Form*, 77–78.

7) Ibid., 254. Translation modified based on the original German in Hildebrand, *Das Problem der Form*, 63–64.

8) Sigmund Freud, "Draft H: Paranoia. Extracts from the Fliess Papers," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Volume 1 (1886–1899): Pre-Psycho-Analytic Publications and Unpublished Drafts, trans. and ed. James Strachey (London: Hogarth Press, 1953–1974), 209. Translation modified based on the original German in Freud, "(Manuskript H) Paranoia," in *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902*, ed. Marie Bonaparte, Anna Freud, and Ernst Kris (London: Imago, 1950), 121.

9) Hildebrand, *The Problem of Form*, 262. Translation modified based on the original German in Hildebrand, *Das Problem der Form*, 80.

*ROSEMARIE TROCKEL, GOSSIP, 2007,
mixed media, 26 1/2 x 22 1/2 x 1 1/2" /
Verschiedene Materialien, 67,5 x 57 x 3,8 cm.
(PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)*



Rosemarie Trockels RELIEFVORSTELLUNG

BRIGID DOHERTY

In der Collage *ORNAMENT* (2006) ist am Rand unten und rechts jeweils ein Streifen silberfolienbeschichtetes Papier zu sehen, das die leicht verzerrte Reproduktion einer Schwarz-Weiss-Photographie zur Hälfte umgibt. Das Bild zeigt den Rücken eines Menschen, der in extremer Dehnungshaltung die Pose eines geübten Yogis oder Schlangenmenschen einnimmt und mit beiden Armen das rechte Bein hinter den Rücken geklemmt hält. Der horizontale Folienstreifen, der das Bild dort begrenzt, wo die untere Rückenhälfte im dunklen Schatten verschwindet, weist unregelmässige, vage an Vorhangfalten erinnernde Knitterspuren auf. An einigen Ecken ist das Papier so umgeknickt, dass seine unbeschichtete cremefarbene Rückseite sichtbar wird. Die abstehenden Ecken ragen der Plexiglasscheibe entgegen, die auf den erhabenen Holzrahmen geschraubt ist, wodurch der Raum zwischen den auf der Unterlage haftenden Collageteilen und der Scheibe ins Spiel kommt. Eine weitere, flach umgefaltete Ecke unten rechts veranschaulicht das Potenzial des Papiers, sich der Bildebene anzugeleichen, selbst wenn eskehrtherum liegt. Dank diesem doppelten Schachzug scheint sich der Eckrand selbst zu verkrümmen, als wolle er sowohl die Dehnungsübung der abgebil-

BRIGID DOHERTY ist Associate Professor für Germanistik, Kunst und Archäologie an der Princeton University, New Jersey.

deten menschlichen Gestalt nachäffen als auch die Verzerrung der Abbildung selbst, die durch das klar erkennbare Punktraster derselben deutlich wird. Die flach gefaltete Ecke und die Photoreproduktion spielen uns einen visuellen Streich, indem sie uns glauben machen wollen, das zur Schau gestellte Plattendrücken und Dehnen sei eine Folge des Drucks, den das Plexiglas und seine mechanische Befestigung ausüben. Die gut sichtbar auf dem Rahmen angebrachten Schrauben verstärken diesen Eindruck noch. Und der vorhangähnliche Silberpapierstreifen am unteren Rand treibt den Scherz noch weiter, indem er das Motiv der Enthüllung des Körpers ins Spiel bringt, wenn auch eher als Nebenattraktion. Der Silberpapierstreifen auf der rechten Bildseite – er scheint in kleinen Wellen herabzuplatschern, und in seinem unteren Bereich, wo er auf den vorhangähnlichen horizontalen Streifen trifft, hat sich die Folie von der cremefarbenen Trägerschicht gelöst – stört jedoch die Vorstellung, dass der horizontale Streifen die Entblössung des Körpers auf dem Photo wie ein Theatervorhang umrahmt. (Eine wunderbare Skulptur ohne Titel aus dem Jahr 2006 spielt auf ähnliche Weise mit dem Vorhangmotiv, und zwar in Gestalt einer rockartigen Drapierung aus Silberlametta, die ein platinglasiertes Bein aus Keramik umspielt, das über einen grellgelb bemalten Stahltisch zu schreiten scheint. In Oberschenkelhöhe ragt ein genital



ROSEMARIE TROCKEL,
UNTITLED, 2006, ceramics,
platinum glazed, steel, tinsel,
 $54 \frac{1}{4} \times 23 \frac{1}{2} \times 23 \frac{1}{2}$ " /
OHNE TITEL, Keramik, Platinglasur,
Stahl, Lametta, $138 \times 60 \times 60$ cm.
(PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

anmutendes Gewächs aus der Draperie heraus, als wolle es auf obszöne Weise signalisieren, dass Skulpturen das gesamte Bewegungspotenzial eines Körpers auszudrücken vermögen.)

In ORNAMENT werfen die Silberpapierstreifen Schatten auf den weissen Grund und machen damit auf den Raum aufmerksam, der sich durch das Zusammenwirken der Knitterspuren und Knicke des Silberpapiers und dessen nicht überall gleich stabilen Haftung auf der eigenen Trägerschicht auftut. Diese Schatten fallen auf den Grund der Collage wie

ins Nichts: Die geknickten Ecken zeigen uns schon die Rückseite des Papiers, die abgesehen von Farbe und Glanz gleich ist wie die Vorderseite; hinter den Oberflächen des Papiers, das Schatten wirft, scheint es nichts zu geben, worauf die Schatten unseren Blick lenken könnten. Am deutlichsten ist dies beim Silberstreifen rechts zu erkennen, der vertikal zwischen dem Rand des Photos und dem Rahmen entlang verläuft, mal mit dem einen, mal mit dem anderen bündig, bis er am unteren Ende, wo die Silberfolie sich gelöst hat, weder Rand noch Rahmen berührt. Die



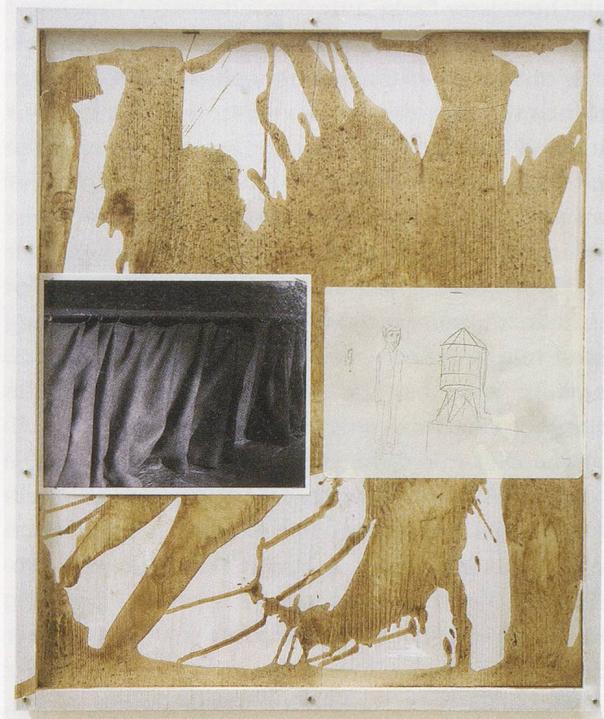
ROSEMARIE TROCKEL, GREAT NUDE, 2008, mixed media, $26 \frac{3}{4} \times 22 \frac{3}{4} \times 1 \frac{7}{8}$ " /

Verschiedene Materialien, $68 \times 58 \times 4,8$ cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

Schatten um diesen Streifen herum sorgen für widersprüchliche Effekte. Einerseits verweisen sie auf die Platzierung der Collagematerialien innerhalb des flachen Raums des Rahmengehäuses und scheinen dadurch die besonderen Merkmale der Materialien zu unterstreichen – insbesondere die Trockenheit des Papiers, das sich von der Trägerschicht löst und seine Form in der Luft beibehält, als wollte es Platz schaffen für seinen eigenen Schatten. Andererseits scheinen die Schatten und die Welligkeit des Papiers, die dieselben hervorruft, eine Art flüssige Fläche vorzugaukeln, wenn nicht gar zu erzeugen – eine Fläche, die in einer vollständig umgesetzten Illusion wirken müsste, als würde sie den flachen Reliefraum, den die Papierschatten sichtbar machen, wegspülen oder auffüllen.

Wie ich an anderer Stelle erörtert habe, stellen Anspielungen auf Flüssiges in Rosemarie Trockels Kunst seit ihren ersten Wollbildern einen Bezug zur Malerei als «nassem» Medium her, und zwar mit besonderer Vorliebe dort, wo solche Anspielungen in «trockenen» Techniken oder Materialien präsentiert werden.¹⁾ Bei ORNAMENT fällt die Anspielung auf eine flüssige Fläche durch das folienbeschichtete Papier im Kontrast zur offensichtlichen Trockenheit der bemalten Unterlage auf, eine Wirkung, deren Ironie noch zusätzlich unterstrichen wird durch die betont trockene, weisse und silbergraue Lasierung des Rahmens um den weissen Grund herum. Das Haftmittel, welches das Papier auf der Unterlage hält, ist nicht sichtbar, umso augenfälliger sind die Heftklammern, mit denen die Photoreproduktion festgetackert ist. In Trockels Collagen sind Heftklammern offensichtlich ein bevorzugtes Mittel zur Befestigung; sie ersetzen die «nasse» Technik des Flüssigklebstoffs durch eine aggressiv «trockene» Variante und betonen zugleich den Unterschied und die Nähe zur Malerei.²⁾

Ein Grenzfall in diesem Zusammenhang ist vielleicht AND SHE SAW THAT IT WAS BAD (Und sie sah, dass es schlecht war, 2008), ein als Collage bezeichnetes Werk, das keinerlei aufgeklebte oder sonstwie auf dem Grund des Gehäuserahmens befestigte Elemente enthält. Stattdessen zeigt diese Arbeit über die gesamte Fläche des Holzgrundes verteilte Klecks- und Farbschichtungen. Ein goldener Farbton bringt die Maserung des Holzes ins Spiel, ein Verweis auf die



ROSEMARIE TROCKEL, UNINTENDED SCULPTURE, 1986/2010,

mixed media, $26 \frac{3}{4} \times 22 \frac{3}{4} \times 1 \frac{7}{8}$ " / Verschiedene Materialien,
68 x 58 x 4,8 cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

Papiers collés der Kubisten. Rote Farbe scheint zu Formen geronnen, die an den Rorschachtest erinnern, darunter (um in der Sprache der gelenkten Assoziationen zu reden): links eine schreitende, monströse Gestalt, die wirkt, als sei sie einem Fries entsprungen; sie schiebt nicht nur einen übergrossen schwangeren Bauch vor sich her, sondern hat auch einen menschenähnlichen, rückwärts schauenden Kopf mit lächerlich grosser Spitznase und darüber eine überdimensionierte schlangenartige Kopfbedeckung oder Frisur; rechts daneben sind zwei weitere verzerrte kopfähnliche rote Formen zu sehen, übereinander, beide anscheinend mit geöffnetem Mund, die obere scheint direkt die schreitende Figur an- oder auszulachen, während die untere, mit Pulcinella-Nase und fettem Kropf hämisch dem unteren Rand der Collage entgegengrinst. An den Rändern, wo der Grund auf den Rahmen trifft, scheint eine fein lasierende

Schicht weisser Farbe aufgepinselt zu sein, besonders gut erkennbar ist dies im unteren Teil des Bildes. Ganz oben sind – wohl mit einem Rakel – rechteckige Flächen in opakerem Weiss aufgetragen worden. Für die visuelle Wechselwirkung dieser aufgetragenen und aufgemalten Formen ist deren Verhältnis zur Grundschicht entscheidend. Das aufgepinselte Weiss scheint direkt auf dem Goldton aufzuliegen, der die Holzmaserung sichtbar macht, während das Rot leicht in diesem versickert, was der Holzmaserung einen blutigen Anstrich gibt; das kühlere, opakere, gerakelte Weiss bedeckt den Goldton, das aufgepinselte Weiss und das aufgesogene Rot, ohne sie vollkommen abzudecken. Die Formen in roter Farbe sollen wohl bewusst wirken, als lägen sie innerhalb der Grundfläche oder – im Fall der schreitenden Figur – als glitten sie in beinah inexistentem Abstand auf ihr dahin (fast wie die Schattenfiguren im Schattentheater); das aufgemalte und noch stärker das gerakelte Weiss hingegen sind anderen, parallel zur Grundfläche verlaufenden Ebenen zuzuordnen. Es ist, als ob die Elemente von AND SHE SAW THAT IT WAS BAD zusammengenommen darstellten, was eine Collage ausmacht, indem sie eine «Reliefvorstellung» beschwören, die man als zentral für dieses Medium und dessen Stellenwert in Rosemarie Trockels Kunst betrachten könnte.

Den Ausdruck «Reliefvorstellung» entlehne ich der Schrift *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) von Adolf Hildebrand, einem führenden deutschen Bildhauer und Kunstdtheoretiker des späten 19. Jahrhunderts; in dieser Schrift plädiert er für den Vorrang der Reliefvorstellung, da sie die Betrachter von Kunstwerken «in ein sicheres Verhältnis als Schauende zur Natur» setze. Für Hildebrand ist die Vorstellungsweise des Reliefs nichts anderes als «eine Anschauungsform, die in allen Zeiten das Kennzeichen der künstlerischen Empfindung und der Ausdruck ihrer unveränderlichen Gesetze ist». Der Hinweis erübrigts sich, dass Trockels Kunstauffassung nicht mit jener von Hildebrand übereinstimmt. Trockels Collagen – und erst recht ihre neueren, jeweils an Wänden präsentierten Werke, die auf Plexiglas montierte Abgüsse von Innereien und anderen Tierkörperteilen zeigen – rufen jene Art von «unkünstlerischen Wirkungen» hervor, welche

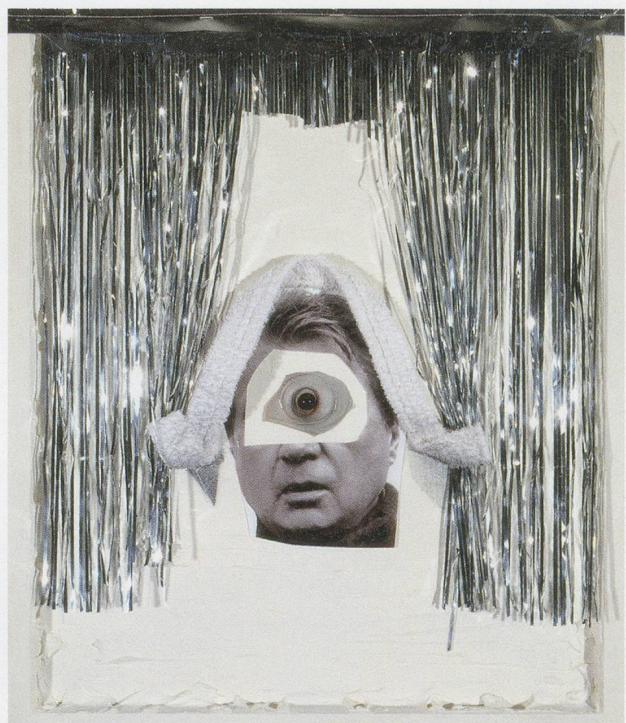
Hildebrand ablehnt und die den Betrachter mit dem Gedanken der Unsicherheit und Gefährdung, vielleicht sogar der Perversion seines Verhältnisses zur Natur konfrontieren. Durch die buchstäbliche Projektion der umgeklappten Papierecken und die auf den Hintergrund fallenden Schatten erweckt ORNAMENT den Eindruck eines Reliefs, während der vorhangähnliche horizontale Streifen zugleich das Thema der kunstvollen Inszenierung ins Spiel bringt. Der menschliche Körper auf der verzerrten Photoreproduktion scheint dabei von den Silberpierstreifen weniger enthüllt zu werden als vielmehr einfach aus grösserer Tiefe hervorzuschweben; er entpuppt sich als etwas ganz und gar Unnatürliches (oder als blosses Ornament), ohne Gesicht und eigene Vorstellungskraft von uns abgewandt. Seine Fähigkeit zur physischen Verwandlung wird uns präsentiert, als stünde sie in direktem Zusammenhang mit den reproduktionstechnischen Effekten. In AND SHE

ROSEMARIE TROCKEL, NOBODY WILL SURVIVE 2, 2008,

mixed media, $26 \frac{3}{4} \times 22 \frac{3}{4} \times 1 \frac{7}{8}$ " / NIEMAND WIRD

ÜBERLEBEN, verschiedene Materialien, $68 \times 58 \times 4,8$ cm.

(PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)



SAW THAT IT WAS BAD erzielt das Aufeinandertreffen der rorschachtestartigen Kleckse, die einerseits einer einem Fries entsprungenen, schreitenden Figur ähneln und andererseits einem Paar karikaturesker Köpfe, die ob des Aussehens der ersten Figur nur brüllen können, eine ähnlich verwirrende Wirkung, nur deutet der Titel dieser Collage bereits an, dass im Verlauf des näheren Hinschauens etwas Bösartiges zutage treten dürfte.

Auf der Suche nach einer passenden Veranschaulichung des Reliefgedankens als Mittel zur Darstellung einer Fläche, die sich «nach der Tiefe fortsetzt» – durch «Gegenüberstellung der gegenständlichen Flächenwirkung zu der allgemeinen Tiefenvorstellung» –, fordert Hildebrand seine Leser auf, sich folgendes Bild vor Augen zu führen: «zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung den Glaswänden parallel so angeordnet ist, dass ihre äussersten Punkte sie berühren.» Von vorne betrachtet lebt eine solche Figur «sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmasse und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, d. h. sich kenntlich zu machen. Ihre äussersten Punkte, die Glaswände berührend, stellen, auch wenn man sich die Glaswände wegdenkt, noch gemeinsame Fläche dar».⁴⁾ Angesichts seiner Plexiglasscheibe und der Photoreproduktion, die sich auf einer Bildfläche ausdehnt, die sowohl der Form der Scheibe wie der Grundfläche des Gehäuserahmens, auf der sie befestigt ist, proportional entspricht, könnte man Trockels ORNAMENT als Parodie auf Hildebrands Ausführung der Idee des Reliefs verstehen, als Verhöhnung des Reliefs als Anschauungsform, die Bildhauer und Maler gleichermassen zu Werken führt, die uns «die geheimnisvolle Wohltat, die wir vom Kunstwerk empfangen» zu spenden vermögen.⁵⁾

Für Hildebrand kann die Reliefvorstellung nur auf dem Eindruck eines «Fernbildes» basieren oder auf dem, was er an anderer Stelle als «reines einheitliches Flächenbild» bezeichnet. Nahansichten der Natur können nicht als Relief aufgefasst werden und daher auch nicht die Grundlage für das Verständnis unseres wahren Verhältnisses zur Natur bilden, denn «was wir schlechthin Leben der Natur nennen», ist «eigentlich ihre Belebung durch die Vorstellungen».

Nicht ein Abklatsch der Natur, sondern eine Figur, die sich (egal ob in der Malerei oder in der plastischen Kunst) als reine einheitliche Fläche in eine Ebene fügt, vermittelt «diese Sympathie zwischen dem Menschen und der Aussenwelt».⁶⁾ Die Schwarz-Weiss-Photographie, die in PARANOIA (2013) hinter einer Plexiglasscheibe zu sehen ist, dürfte diese Stimmigkeit allein schon erreichen. Doch Trockels Kunstwerk besteht nicht nur aus dem Bild eines kopflosen männlichen Rumpfes mit Armen, die fast mit dem ortlosen weissen Grund des Bildes verschmelzen, sondern auch aus einem blendend weissen auf der Plexiglasscheibe montierten Acrystralabguss einer Ochsenschwanzspitze. Dieser Abguss nach der Natur scheint nicht nur *vor* der Bildfläche zu liegen, sondern ist ganz ausdrücklich dort platziert, er «streckt sich, von dem Gesamteindruck losgelöst, uns entgegen und wird nicht mehr von vorn nach hinten gelesen»; das heisst, wir verstehen die Platzierung des Abgusses nicht – wie die Pose der menschlichen Figur auf der Photographie – als «einheitliche Tiefenbewegung».⁷⁾ Vielmehr verstehen wir das Acrystralobjekt als etwas, was sich uns von hinten nach vorn entgegenreckt, als buchstäbliche Projektion – vielleicht auch als Materialisierung einer Idee von Projektion.

In PARANOIA zerstört die räumliche Projektion des Acrystralabgusses Hildebrands «einheitliche Wirkung der Fläche», die mit der Photographie allein erreicht worden wäre. Gleichzeitig stellt die räumliche Projektion des Abgusses eine inhaltliche Verbindung zu der im Titel genannten Krankheit her. Wenn es sich bei der Projektion, laut Freud, um einen «im Normalen sehr häufig gebrauchten psychischen Mechanismus der Verlegung oder Projektion» handelt (etwa beim Betrachten von Kunstwerken, so wie Hildebrand und Freud diesen Vorgang verstanden), dann stellt die Paranoia einen «Missbrauch» dieses psychischen Mechanismus «zu Zwecken der Abwehr» dar – das heisst, dem Ich unverträgliche Vorstellungen werden in die Aussenwelt verlegt.⁸⁾ INJECTION (Injektion, 2014) – ein mattschwarz bemalter Acrystralabguss einer Rindszunge auf einer mit Plexiglas abgedeckten Schwarz-Weiss-Photographie eines Spiegels, welcher indirekt zum Bildraum wird und die Hinteransicht von Oberkörper und Blondschoß einer kopfüber hängenden menschlichen Figur



ROSEMARIE TROCKEL,

INJECTION, 2014,

Acrystral, paint, perspex,

digital print,

23 1/2 x 18 1/4 x 2 3/4" /

Acrystral, Farbe,

Plexiglas, Digitaldruck,

60 x 46,5 x 7 cm.

(PHOTO: MAREIKE TOCHA, COLOGNE)

reflektiert – verdoppelt die Destruktion des räumlichen Zusammenhangs noch einmal, indem der Abguss auf einem Bild angebracht wird, das selbst schon die Entstehung einer einheitlichen Flächenwirkung verweigert. So wie ich es verstehе, beschwört der Werktitel die Wirkung dieser Acrystral-Zunge als eine Art pervertierte Projektion. Bei INJECTION ist es, als würde das Kunstwerk – wie dies auch die Posen in ORNAMENT und PARANOIA tun – die Identifikation des Betrachters mit der abgebildeten menschlichen

Figur verhindern, aber zusätzlich noch das anstössige Vordringen des Abgusses in den Raum des Betrachters ansprechen. INJECTION streckt uns die Zunge heraus. Ausserdem erinnert es an Trockels grossartige Skulptur «ES GIBT KEIN UNGLÜCKLICHES WESEN UNTER DER SONNE, ALS EINEN FETISCHISTEN, DER SICH NACH EINEM FRAUENSCHUH SEHNT UND MIT EINEM GANZEN WEIB VORLIEB NEHMEN MUSS» K.K.:F., (1991). Der Titel ist ein den Fetischismus auf den Kopf stellendes Zitat des Wiener Satiri-

kers Karl Kraus (1874–1936), während die Skulptur selbst einen Seehund aus Bronze zeigt, der nach der Natur gegossen wurde und jetzt als Kunstwerk, mit blonder Perücke ausgestattet, wie im Schlachthaus kopfüber am Haken hängt.

Analog zu der in «ES GIBT KEIN UNGLÜCKLICHES WESEN UNTER DER SONNE ...» inszenierten Tragikomödie der Umkehrung scheinen PARANOIA und INJECTION den Vorgang, bei dem laut Hildebrand «die Belebung» der Natur «durch die Vorstellungen» erfolgt, in einen Abstumpfungsprozess zu verwandeln. Die augenfällige Härte und die Schwarz-Weiss-Töne der Abgüsse von in konsumgerechte Stücke gehauenen Tierteilen sperren sich vehement gegen jegliches Assoziieren der Struktur und Farbe von Fleisch, indem sie sowohl das Tote des Acrysfleisches als auch dessen Untauglichkeit zur Nutzung durch den Menschen unterstreichen – vielleicht einschliesslich (wie PARANOIA und INJECTION drohend anzudeuten scheinen) der Nutzung als Kunstwerk zwecks projektiver Belebung. Und dennoch. Hängen diese Werke Trockels an der Wand eines Ausstellungsraumes, ziehen sie die Phantasie in ihren Bann – oder beschäftigen einen zumindest in Gedanken – auf eine Weise, die Hildebrand wohl kaum vorschwebte, die er aber dennoch beinah anzudeuten scheint, wenn er schreibt: «Der Ausdruck der Form, ihre Sprache für die Phantasie [...] kümmert sich nicht um die jeweiligen realen Verhältnisse von Form und Inhalt, hängt nicht jedesmal neu davon ab. Der rührende Ton einer Stimme wirkt rührend, auch wenn ich weiß, dass ihr Eigentümer nichts dabei empfindet.»⁹⁾

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

ROSEMARIE TROCKEL, UNTITLED ("THERE IS NO UNHAPPIER BEING UNDER THE SUN THAN A FETISHIST WHO LONGS FOR A WOMAN'S SHOE AND HAS TO MAKE DO WITH THE WHOLE WOMAN," K.K.:F.), 1991,
bronze, synthetic hair, 55 x 22 x 7 7/8" /
OHNE TITEL («ES GIBT KEIN UNGLÜCKLICHES WESEN UNTER DER SONNE, ALS EINEN FETISCHISTEN, DER SICH NACH EINEM FRAUENSCHUH SEHNT UND MIT EINEM GANZEN WEIB VORLIEB NEHMEN MUSS, K.K.:F.»),
Bronze, Kunsthair, 140 x 56 x 20 cm.

1) Siehe Brigid Doherty, «On Iceberg and Water. Or, Painting and the «Mark of Genre» in Rosemarie Trockel's Wool-Pictures», *MLN* 121:3 (2006), S. 120–139; Doherty, «She is Dead», in *Rosemarie Trockel: Flagrant Delight*, hg. v. Dirk Snawaert, Ausst.-Kat., WIELS Contemporary Art Center, Brüssel (Blackjack, Paris 2013), S. 134–140; und Doherty, «Monster, Medusa, Vera icon: Gesichter und deren Verlegung in Rosemarie Trockels Kunst», in *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, hrsg. v. Sigrid Weigel (Wilhelm Fink, München 2013), S. 151–168.

2) Siehe Doherty, «She is Dead», S. 137; zur Bedeutung des Tackerns in Trockels neueren Wollbildern, siehe Doherty, «Titles and Compositions», in *Texte zur Kunst* 24:94 (Juni 2014), S. 222.

3) Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 6. Aufl., Heitz & Mündel, Strassburg 1908, S. 60.

4) Ebenda, S. 57–58.

5) Ebenda, S. 61.

6) Ebenda, S. 77–78.

7) Ebenda, S. 63–64.

8) Sigmund Freud, «(Manuskript H) Paranoia», in Ders., *Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902*, hrsg. v. Marie Bonaparte, Anna Freud und Ernst Kris, Imago, London 1950, S. 121.

9) Hildebrand, op. cit., S. 80.



GREGORY H. WILLIAMS

Blocked Access

:

Rosemarie Trockel's Recent Ceramic Works

Standing before Rosemarie Trockel's O-SCULPTURE 2 (2012), the viewer is met with a blank stare. The work's central circular section, surrounded by a halo of twisted and lumpy glazed clay, resembles a mirror, but it does not cast a reliable reflection. The expected act of recognition is deflected, and we gain only a limited sense of what precisely we are faced with as both material and message remain in an ambiguous state. A number of Trockel's recent wall-based ceramic pieces, produced over the last ten years, evoke the experience of gazing upon the mute faces of walls or other barriers while offering a minimally reflective surface that suggests an encounter with the self. They thus continue the artist's long-running examination of the tension between the work of art's objecthood and the viewer's subjectivity.

In LESS SAUVAGE THAN OTHERS (2007), one of many works with this title, a circular shape is partially buried behind thick folds of shiny beige glazed ceramic. With its modest size (25 x 31 inches), the object shares the dimensions of a mirror or a painting, and yet it protrudes five inches from the wall to take on the bulk of a sculpture. If we must first figure out how to position ourselves in relation to the work, we are next forced to contemplate the very aim of the act of looking. As with O-SCULPTURE 2, the pocked, matte surface of the "mirror" does not provide self-reflection; the surrounding clumpy mass, with its high-gloss finish resembling wet clay, seems to invite direct tactile engagement over passive observation. These moments of defamiliarization recall Viktor Shklovsky's theory that by "estranging" objects and complicating form, the device of art makes perception long and 'laborious.'¹⁾ Indeed,

GREGORY H. WILLIAMS, author of *Permission to Laugh: Humor and Politics in Contemporary German Art*, is associate professor of contemporary and modern art history at Boston University.



ROSEMARIE TROCKEL, *O-SCULPTURE 2*, 2012, ceramics, glazing, $23\frac{1}{2} \times 26 \times 8\frac{3}{4}$ /
O-SKULPTUR 2, Keramik, Glasur, $60 \times 66 \times 22$ cm.
(PHOTO: STEFAN HOSTETTLER)

ROSEMARIE TROCKEL, LESS SAUVAGE THAN OTHERS, 2007, ceramics,
platinum glazed, $25 \frac{1}{4} \times 31 \times 5"$ /
Keramik, Platinglasur, $64 \times 79 \times 13$ cm.
(PHOTO: (C)ALTENGARTEN.DE)



the viewer of *LESS SAUVAGE THAN OTHERS* labors to determine the correct route of visual access to the sculptural object.

Withholding and concealment characterize much of Trockel's work from the last three decades. Examples include her frequent references (in book drafts, drawings, and textile works) to Rorschach inkblots, which have tempted viewers to tease meaning out of illegible splotches; the many wool pictures (such as *MONSTER*, 1986) that toe the line between abstraction and representation; and her stovetop works, incorporating hotplates in different media, that appear to upend and reorient familiar surfaces. Of particular relevance are a group of drawings created in the mid-'80s, which lure the viewer in only to thwart recognition of their subject. However, in these early works, the putative interlocutor is clearly defined as an "other," another living being: a monkey or ape. These small-format "portraits," usually acrylic or gouache and ink on paper, possess an intimate quality in which the animal subject is presented either looking directly at the observer or staring off to the side. In one untitled example from 1984, the slightly downturned gaze of the monkey, combined with what appears to be an inviting smile, hints at interspecies communication. Its humanlike features suggest that the animal portrait might stand in as a substitute for that of a person, as Christoph Schreier has argued.²⁾ But to the extent that these drawings can be considered portraits, they suppress a great deal of visual information about the subject depicted. Trockel's treatment of the black ink, for example, creates a dense dark cloud around the monkey, threatening to swallow it or, to offer another reading, presenting a backdrop out of which the figure emerges. Either way, the face we encounter eludes our gaze as the body of the animal-other seems to be on the verge of disintegration.

The face of a maniacally grinning ape fills most of a ten-inch-tall sheet of paper in *GRETCHENFRAGE* (1984), giving the impression that the animal is pushing itself closer to the surface, as if seeking contact. In this case, the facial expression is less passive and welcoming as the creature, with its prominent teeth and wide eyes, peers out to meet the viewer's gaze.

Again the edges of the face seem to dissipate, but here the form holds together enough that a stronger tension develops between the face as a representation and the surface as a conglomeration of densely layered brushstrokes. Trockel mixed into the overriding black acrylic some strokes of white to define the eyes and mouth, including a bright foamy border that highlights the chin. When set off by the deep black, the pale areas take on a light blue appearance that makes the eyes and mouth jump from the page in a vaguely hostile way. The title refers to a passage in Goethe's *Faust*: Gretchen asks Faust how he feels about religion, as she tries to determine whether he can be trusted; in order to stay in her good graces, Faust cannot answer the question, having already sold his soul to the devil. In German, then, a *Gretchenfrage* is a question that must be left unanswered since a truthful response would have negative consequences. Trockel suggests that to pose the question of human-ape relations, or perhaps even to aim more broadly for intersubjective understanding, can only result in disappointment for both parties.

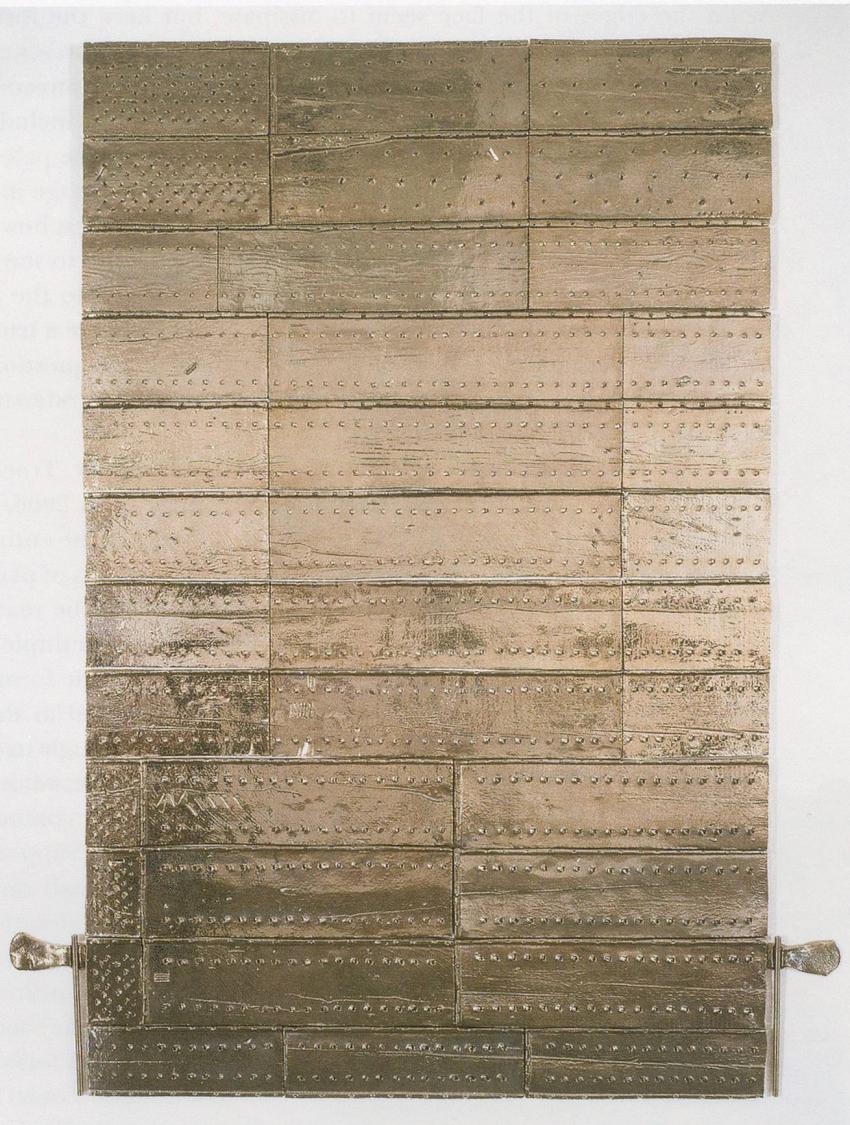
In her ceramic works of approximately two decades later, Trockel returned to the theme of deterred recognition. A wall-based ceramic object from 2006, also titled LESS SAUVAGE THAN OTHERS, expands the scale to form a counterpart to the entirety of the observer's body. Seventy inches high, it is composed of nine separate sections of platinum-glazed ceramic that come together in the middle so that the visible joins can be read as cracks in a mirror or pieces of a puzzle. Spreading outward from the center, multiple clusters of squeezed and prodded clay are coated in metallic glaze to conjure organic forms, such as coral, that have

been arrested in their growth. The object is just flat enough to stand in for a two-dimensional picture, yet its clotted, textured surface has more in common with a relief in which the material support is identical with the resulting image. It can thus also serve as its own frame, since the outer edges of the pinched ceramic gather into relatively symmetrical shapes that appear to border and contain the central "mirror" section. We are confronted with a hybrid form of picture/object/frame that evokes Louis Marin's assertion—in regard to painting—that "to represent means to present oneself representing something."³⁾ The appearance of only a murky, degraded self-image forces the eye to concentrate on texture, shape, and line, shifting the visual impact from figurative representation to abstraction. When standing before this reflective yet



ROSEMARIE TROCKEL, SHUTTER 2, 2010,
ceramics, glazing, $37 \frac{1}{2} \times 26 \frac{3}{4} \times 2"$ /
Keramik, Glasur, $95 \times 68 \times 5$ cm.
(PHOTO: (C)ALTENGARTEN.DE)

ROSEMARIE TROCKEL,
GRATER 2, 2006, ceramics,
platinum glazed, 36 parts,
 $127 \frac{1}{4} \times 82 \frac{3}{4} \times 2 \frac{1}{4}$ /
Keramik, Platinglasur,
36 Teile, $323 \times 210 \times 6$ cm.
(PHOTO: GLADSTONE GALLERY,
NEW YORK / BRUSSELS)



opaque surface, perhaps one could extend Marin's argument to say that to perceive means to present oneself perceiving something.

If the fluid, quicksilver surface of LESS SAUVAGE THAN OTHERS provokes optical estrangement, other ceramic works call to mind familiar shapes and spaces in relatively straightforward terms. Made up of thirty-six platinum-glazed blocks arranged in a tight grid pattern, GRATER 2 (2006) looks like a heavy antique door constructed out of wood, albeit one with a metallic sheen. Here the effect of scale is even more pronounced: Over ten and a half feet tall and weighing more than a thousand pounds, the work is closer to architecture than to sculpture. Reinforcing this impression of utilitarian function are two hingelike elements protruding from the sides at the bottom. Although the shiny face of the work may recall Jeff Koons's luxury castings in stainless steel, Trockel's translation of a recognizable object could be interpreted in several ways: as a door, a wall made of individual bricks, a grid-based

abstract painting, a Minimalist sculpture, or even the kitchen tool implied by the title. With Koons, one can always identify the object's quotidian source, even if he has combined different elements. The slippage prompted by Trockel's skirting of the categories of abstraction and representation is nowhere more apparent than in the ceramic works titled SHUTTER. For SHUTTER 2 (2010), the range of references opens up to include physical bodies seen from both the inside and the outside. Owing to the work's deep, red glaze, the association with fresh meat is unmistakable. And with its height of roughly three feet, an allusion to the human torso seems natural. Similar to GRATER 2, the title comes into play to push away from the body and into the realm of functional things, such as a window cover, which then motivates thoughts of walls and other surfaces that block movement through or into space. SHUTTER can also convey the action of shutting down or impeding access. In the context of the ceramic works, this signals both physical and optical inaccessibility.

Aside from the immediately perceptible physicality of the ceramic works, Trockel employs color in a more painterly fashion to augment their surface effects. If a blood red or a metallic silver provocatively enables the object to represent familiar materials, the removal of color in MAMBA (2007) alludes to the elimination of representational content associated with the modern tradition of the "black painting," whether we think of the work of Kazimir Malevich, Ad Reinhardt, Frank Stella, or, closer to the present, Jutta Koether and Steven Parrino. With its sleek black facade formed into a slightly asymmetrical rectangle, MAMBA repels visual immersion. The object takes the form of a relief: Spongelike clumps of clay appear to materialize from the lustrous black backdrop while incised lines, both curving and rectilinear, allude to the potential fragility of this otherwise impenetrable surface. Again one can see a connection to the monkey drawings: MAMBA resists the observer's effort to gain optical traction, just as an untitled drawing from 1984 threatens fully to occlude the face of the depicted primate. In both examples, one is left to search for the work's core, frustrated in the attempt to establish a perceptual bond.

The ceramic works propose that visual desire is most forcefully stimulated when the object perpetually recedes from the viewer's hungry gaze. While the monkey drawings depict a subject-as-other that escapes our attempt to make contact, the ceramic pieces raise the stakes by eliminating the third figure of the animal. Without this mediator, the viewer is confronted solely by the stubborn materiality and intractable form of fired, glazed clay. Given that many of these works suggest familiar viewing experiences, everyday things, and even bodies, we can only try to identify them as approachable physical presences. However, as Theodor W. Adorno wrote in a 1969 essay, "Potentially, even if not actually, objectivity can be conceived without a subject; not so subjectivity without an object."⁴⁾ The pronounced tactility of the ceramic objects reinforces this arrangement. Drawn in by the promise of touch, or at least a moment of close perceptual connection, Trockel instructs her audience in the limits of subject-object relations: We need our objects, but they do not always need us.

1) Viktor Shklovsky, "Art as Device" (1917), in *Theory of Prose*, trans. Benjamin Sher (Elmwood Park, IL: Dalkey Archive Press, 1990), 6.

2) See Christoph Schreier, "Questioning the Middle: People, Animals, and Mutants in Rosemarie Trockel's Works on Paper" in *Rosemarie Trockel: Drawings, Collages, and Book Drafts*, ed. Anita Haldemann and Christoph Schreier (Ostfildern, Germany: Hatje Cantz, 2010), 43.

3) Louis Marin, *On Representation*, trans. Catherine Porter (Stanford, CA: Stanford University Press, 2001), 352.

4) Theodor W. Adorno, "Subject and Object," in *The Essential Frankfurt School Reader*, ed. Andrew Arato and Eike Gebhardt (New York: Continuum, 1982), 502.



ROSEMARIE TROCKEL, LESS SAUVAGE THAN OTHERS, 2006, ceramics, platinum glazed, 9 parts,
70 3/4 x 49 1/4 x 7 1/2 " / Keramik, Platinglasur, 9 Teile, 180 x 125 x 19 cm.

GREGORY H. WILLIAMS

Versperrter Zugang / Rosemarie Trockels neue Keramikarbeiten

Unmittelbar vor Rosemarie Trockels O-SCULPTURE 2 (O-Skulptur 2, 2012) stehend, sieht man sich mit einem leeren Blick konfrontiert. Der kreisrunde Bereich in der Mitte ist von einem zerklüfteten, klumpenden, glasierten Kranz aus gebranntem Ton umgeben, der an einen Spiegel erinnert, jedoch kein überzeugendes Spiegelbild liefert. Das erwartete Wiedererkennen wird vereitelt und wir erhaschen allenfalls eine vage Ahnung, worum es sich hier handeln könnte, da sowohl das Material wie die Botschaft im Mehrdeutigen verharren. Eine ganze Reihe der neueren, im Lauf der letzten zehn Jahre entstandenen Keramik-Wandskulpturen Trockels erwecken den Eindruck, man blicke auf die stummen Gesichter von Wänden oder anderen Raumbarrieren. Und dennoch haben sie eine minimal spiegelnde Oberfläche, die auf die Begegnung mit dem eigenen Selbst verweist. In diesem Sinn setzen sie Trockels lang anhaltende Untersuchung der Spannung zwischen der Objekthaftigkeit des Kunstwerks und der Subjektivität des Betrachters fort.

In LESS SAUVAGE THAN OTHERS (Weniger wild als andere, 2007), einem von vielen Werken mit diesem Titel, verschwindet eine runde Form teilweise unter dichten Falten einer glänzenden, beige glasierten Keramikmasse. Die bescheidene Grösse (64 x 79 cm) entspricht derjenigen eines Spiegels oder Gemäldes, doch das Werk ragt 13 Zentimeter in den Raum hinein und hat die Massigkeit einer Skulptur. Sobald wir herausgefunden haben, wie wir uns genau hinstellen müssen, sehen wir uns gezwungen, uns mit dem Zielpunkt unseres Hinschauens selbst auseinanderzusetzen. Wie bei O-SCULPTURE 2 liefert uns die fleckig matte Fläche des «Spiegels» kein Spiegelbild, und die umgebende, an nassen Ton erinnernde klumpige Masse mit ihrem Hochglanzfinish lädt eher zum aktiven Berühren und Anfassen ein als zum passiven Betrachten. Diese verfremdenden Momente erinnern mich an die Theorie von Viktor Šklovskij, wonach das Verfahren der Kunst ein «Verfahren der ‹Verfremdung› der Dinge» und «der erschwerten Form» sei, das «die Schwierigkeit und Länge der Wahrneh-

GREGORY H. WILLIAMS, ist der Autor von *Permission to Laugh: Humor and Politics in Contemporary German Art*, er ist Professor für zeitgenössische und moderne Kunstgeschichte an der Boston University.

mung steigert.»¹⁾ Der Betrachter von LESS SAUVAGE THAN OTHERS leistet in der Tat Schwerarbeit, um den richtigen visuellen Zugang zu diesem skulpturalen Objekt zu finden. Das Vorenthalten und Verbergen ist für viele Werke Trockels aus den letzten drei Jahrzehnten charakteristisch. Beispiele dafür sind unter anderem die häufigen Anspielungen (in Buchauszügen, Zeichnungen, Textilarbeiten) auf Rorschachtest-Kleckse, die manche Betrachter dazu verleitet haben, noch aus den unförmigsten Flecken eine Bedeutung hervorzukitzeln; die zahlreichen Wollbilder (wie etwa MONSTER, 1986), die auf dem Grat zwischen Abstraktion und Figürlichkeit balancieren; sowie die Herdplatten-Arbeiten, welche Kochplatten in diversen Medien darstellen und die uns vertrauten Flächen umstülpen und neu ausrichten. Besonders bedeutsam ist eine Gruppe von Zeichnungen, die Mitte der 80er-Jahre entstanden sind und den Betrachter lediglich ködern, um ihm sogleich das Erkennen ihres Sujets zu verweigern. In diesen frühen Werken ist der potenzielle Gesprächspartner jedoch klar als «anderer», als anderes Lebewesen definiert: ein Affe oder Menschenaffe. Die kleinformatigen «Porträts», gewöhnlich in Acryl oder Gouache und Tusche auf Papier, haben intimen Charakter, denn das Tiersujet ist so dargestellt, dass es entweder direkt den Betrachter anschaut oder zur Seite blickt. In einem Bild ohne Titel aus dem Jahr 1984 scheint der leicht nach unten gewandte Blick des Affen – in Verbindung mit so etwas wie einem freundlichen Lächeln – eine Kommunikation über die Gattungsgrenzen hinweg anzudeuten. Die menschenähnlichen Gesichtszüge legen nahe, dass das Tierporträt möglicherweise für eine Person steht, wie Christoph Schreier dargelegt hat.²⁾ Doch sosehr diese Zeichnungen als Porträts betrachtet werden können, halten sie doch eine ganze Menge visueller Informationen über das abgebildete Sujet zurück. So erzeugt beispielsweise Trockels Handhabung der Tusche eine dichte schwarze Wolke um den Affen herum, die droht, ihn zu verschlucken, oder die – anders interpretiert – einen Hintergrund bildet, aus dem die Figur hervortritt. So oder so entzieht sich dieses Gesicht unserem Blick, da der Körper des tierischen anderen unmittelbar vor seiner Auflösung zu stehen scheint.

In GRETCHENFRAGE (1984) bedeckt das Gesicht eines wie von Sinnen grinsenden Menschenaffen den grössten Teil eines rund 25 Zentimeter hohen Blattes und erweckt den Eindruck, das Tier presse sich möglichst nah an die Oberfläche, als suchte es Kontakt. In diesem Fall ist der Gesichtsausdruck weniger passiv und freundlich, da das Geschöpf mit vorstehenden Zähnen und weit aufgerissenen Augen von der Wand späht, um unseren Blick zu erschrecken. Auch hier scheinen sich die Ränder des Gesichtes aufzulösen, dennoch ist die Form



ROSEMARIE TROCKEL, MONSTER, 1986, wool, $39 \frac{1}{4} \times 19 \frac{3}{4}$ /
Wolle, 100 x 50 cm. (PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

kompakt genug, um eine wachsende Spannung zwischen dem Gesicht als figürlicher Darstellung und der Fläche als Ansammlung sich dicht überlagernder Pinselstriche zu erzeugen.

Trockel hat in die dominierende schwarze Acrylfarbe einige weisse Striche gemischt, um die Augen und den Mund zu umreissen, sowie eine hell schäumende Umrandung, die das Kinn hervorhebt. Im Kontrast zum tiefen Schwarz wirken die bleicheren Stellen hellblau, so dass die Augen und der Mund sich auf leicht aggressiv anmutende Weise vom Papier zu lösen scheinen. Der Titel verweist auf eine Stelle in Goethes Faust: Gretchen fragt Faust, wie er es mit der Religion halte, um herauszufinden, ob sie ihm trauen kann; wenn er ihre Gunst nicht verlieren will, kann Faust diese Frage nicht beantworten, denn er hat seine Seele bereits an Mephisto verkauft. Die Gretchenfrage ist also eine Frage, die unbeantwortet bleiben muss, da eine ehrliche Antwort negative Folgen hätte. Trockel gibt uns zu verstehen, dass die Frage nach der Beziehung zwischen Mensch und Affe oder auch das Streben nach intersubjektiver Verständigung überhaupt nur in beidseitiger Enttäuschung enden kann.

In den rund zwei Jahrzehnte später entstandenen Keramikarbeiten kommt Trockel erneut auf das Thema des verhinderten Erkennens zurück. Eine Wandkeramik aus dem Jahr 2006, die ebenfalls den Titel LESS SAUVAGE THAN OTHERS trägt, ist 180 Zentimeter hoch; mit ihrer Grösse wird sie zu einem Gegenstück des Körpers des Betrachters. Sie besteht aus neun separaten, platin-glasierten Keramikelementen, die in der Mitte so zusammengefügt sind, dass die sichtbaren Nahtstellen als Risse im Spiegel gedeutet werden können oder als Fugen zwischen Puzzleteilen. Aus dem Zentrum heraus wuchern mehrfache Anhäufungen gepressten und zerstochenen Tons mit einer metallisch glänzenden Glasur; man fühlt sich an organische Gebilde erinnert, etwa Korallen, die mitten im Wachstum zum Stillstand gebracht wurden. Das Objekt ist gerade noch flach genug, um als zweidimensionales Bild durchzugehen, doch seine klumpig geronnene, stark strukturierte Oberfläche erinnert eher an ein Relief, bei dem Träger- und Bildmaterial identisch sind. Es ist also auch sein eigener Rahmen, denn die äusseren Ränder aus zerknautschter Keramik bilden mehr oder weniger symmetrische Formen, welche die zentrale «Spiegel»-Zone zu begrenzen und einzurahmen scheinen. Wir sehen uns einer Kreuzung zwischen Bild/Objekt/Rahmen gegenüber, die an eine Aussage von Louis Marin erinnert – er machte sie im Hinblick auf die Malerei: «Darstellen bedeutet, sich selbst als etwas darstellend zu präsentieren.»³⁾ Wird lediglich ein trübes, schwaches Selbstbild erkennbar, konzentriert sich das Auge notgedrungen auf Struktur, Form und Linie, und das Bild wirkt nicht mehr figürlich, sondern abstrakt. Angesichts dieser reflektierenden und dennoch opaken Oberfläche könnte man vielleicht Marins Aussage erweitern und sagen: Wahrnehmen bedeutet, sich selbst als etwas wahrnehmend zu präsentieren.

Während die flüssige, quecksilbrige Oberfläche von LESS SAUVAGE THAN OTHERS eine optische Entfremdung hervorruft, rufen uns andere Keramikarbeiten auf relativ geradlinige Weise vertraute Formen und Räume in Erinnerung. Das aus 36 platin-glasierten und zu einem engen Gitterraster zusammengefügten Klötzen bestehende GRATER 2 (Reibe 2, 2006) sieht

ROSEMARIE TROCKEL, GRETCHENFRAGE, 1984,

acrylic on paper, 10 x 7 3/4 " /

Acryl auf Papier, 25,4 x 19,5 cm.

(PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)



ROSEMARIE TROCKEL, UNTITLED, 1984,

gouache and ink on paper, $9\frac{3}{8} \times 8"$ /

OHNE TITEL, Gouache und Tusche auf Papier, $23,8 \times 19,8$ cm.

(PHOTO: PHOTOSTUDIO SCHAUB)

aus wie eine schwere antike Tür aus Holz, wenn auch eine, die metallisch glänzt. Hier wird die Wirkung der schieren Grösse noch deutlicher: Über drei Meter hoch und um die 600 Kilogramm schwer mutet uns dieses Werk eher architektonisch an als skulptural. Zwei an Türangeln erinnernde Elemente, die im unteren Bereich seitlich vorstehen, verstärken noch den Anschein einer nützlichen Funktion. Obwohl die glänzende Vorderseite der Arbeit an Jeff Koons' üppige Formen in rostfreiem Stahl erinnern mag, lässt sich Trockels Übertragung eines erkennbaren Objektes auf unterschiedliche Weisen interpretieren: als Tür, als aus Bausteinen bestehendes Stück Mauer, als auf einem Raster aufbauende abstrakte Malerei, als Minimal-Skulptur oder sogar als das im Titel angesprochene Küchengerät. Bei Koons' Objekten ist das alltägliche Vorbild stets klar ersichtlich, selbst dort, wo er verschiedene Elemente kombiniert. Das semantische «Verrutschen», das Trockels Umgehung der Kategorien «abstrakt» und «figürlich» auslöst, tritt nirgends deutlicher zutage, als in den keramischen Arbeiten mit dem Titel SHUTTER (Verschluss, Schutzgitter, Jalousie oder ähnliches). Bei SHUTTER 2 (2010) ist die Bandbreite der möglichen Assoziationen so gross, dass selbst ein konkreter Körper – von innen oder aussen gesehen – vorstellbar ist. Ansgiechts der tiefroten Glasur ist die Anspielung auf rohes Fleisch unverkennbar, und durch die Höhe von knapp einem Meter ist es nur natürlich, an einen menschlichen Torso zu denken. Ähnlich wie bei GRATER 2 kommt der Titel ins Spiel, der uns vom Körper abbringt und ins Reich der funktionellen Dinge stösst, sodass wir uns an einen Fensterladen erinnert fühlen, was wiederum Gedanken an Wände und andere Flächen aufkommen lässt, die unsere Bewegung im oder durch den Raum behindern. Als Verb kann *shutter* auch das Verschliessen oder Versperren eines Zugangs bezeichnen. Im Kontext der Keramikarbeiten bedeutet das sowohl physische wie optische Unzugänglichkeit.

Neben der unmittelbar ersichtlichen Körperlichkeit der Arbeiten in Keramik verwendet Trockel Farbe eher auf malerische Art, um Oberflächeneffekte zu verstärken. Während ein Blutrot oder ein metallisch wirkendes Silber es dem Objekt erlaubt, vertraute Materialien zu repräsentieren, verweist die Tilgung der Farbe in MAMBA (2007) auf die Auslöschung jedes figürlichen Inhalts, wie man sie mit der modernen Tradition des «schwarzen Gemäldes» verbindet, ob man nun an Kasimir Malewitsch, Ad Reinhardt oder Frank Stella denkt oder an die uns zeitlich näherstehenden Jutta Koether und Steven Parrino. Mit seiner glatten schwarzen Fassade in der Form eines leicht asymmetrischen Rechtecks wehrt MAMBA jeden Ansturm des Blicks ab. Das Objekt nimmt die Form eines Reliefs an: Schwammartige Tonklumpen scheinen aus dem schimmernd schwarzen Hintergrund aufzutauchen, während eingeritzte Kurvenlinien und Geraden die potenzielle Brüchigkeit der ansonsten undurchdringlichen Fläche anzeigen. Auch hier ist ein Bezug zu den Affenzeichnungen auszumachen: MAMBA



widersetzt sich dem Versuch des Betrachters, eine optische Stosskraft zu entwickeln, genau wie eine Zeichnung ohne Titel aus dem Jahr 1984 droht, das Gesicht des abgebildeten Primaten vollends unserem Blick zu entziehen. Beide Male sucht man nach dem Kern des Werks und scheitert beim Versuch perzeptiv anzudocken.

Die Keramikarbeiten machen deutlich, dass unser visuelles Begehen am heftigsten gereizt wird, wenn das Objekt laufend vor unserem hungrigen Blick zurückweicht. Während die Affenzeichnungen ein Subjekt als ein anderes abbilden, das unserem Versuch, einen Kontakt herzustellen, entflieht, treiben die keramischen Werke dies noch weiter, indem sie diesen Dritten in Gestalt eines Tieres ausschalten. Ohne diesen Vermittler sieht sich der Betrachter allein mit der störrischen Stofflichkeit und der widerspenstigen Form des gebrannten, glasierten Tons konfrontiert. Angesichts der Tatsache, dass viele dieser Werke an vertraute Seherlebnisse erinnern, an alltägliche Dinge, ja sogar Körper, können wir nur versuchen, sie als erreichbare konkrete Präsenzen zu bestimmen. Doch wie Theodor W. Adorno 1969 in einem

Essay schrieb: «Von Objektivität kann Subjekt potenziell, wenngleich nicht aktuell weggedacht werden; nicht ebenso Subjektivität von Objekt.»⁴⁾ Die ausgesprochene Taktilität der keramischen Objekte bestätigt diese Übereinkunft. Trockel fesselt ihr Publikum durch das Versprechen einer Berührung oder zumindest eines engen perzeptiven Kontakts, und sei es nur für einen Augenblick; dabei erteilt sie uns eine Lektion über die Grenzen der Subjekt-Objekt-Beziehung: Wir brauchen unsere Objekte, aber sie brauchen uns nicht immer.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Viktor Šklovskij, «Die Kunst als Verfahren» (1917), in *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hrsg. v. Jurij Striedter, Fink, München 1971, S. 3–35, hier 15.

2) Siehe Christoph Schreier, «Befragung der Mitte. Menschen, Tiere und Mutanten in Rosemarie Trockels Papierarbeiten», in *Rosemarie Trockel: Zeichnungen, Collagen und Buchentwürfe*, hrsg. v. Anita Haldemann und Christoph Schreier, Hatje Cantz, Ostfildern 2010, S. 43.

3) Louis Marin, *On Representation*, übers. v. Catherine Porter, Stanford University Press, Stanford 2001, S. 352 (im Original französisch, Zitat aus dem Engl. übers.).

4) Theodor W. Adorno, «Zu Subjekt und Objekt», in Ders., *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969, S. 151–168, hier 156.



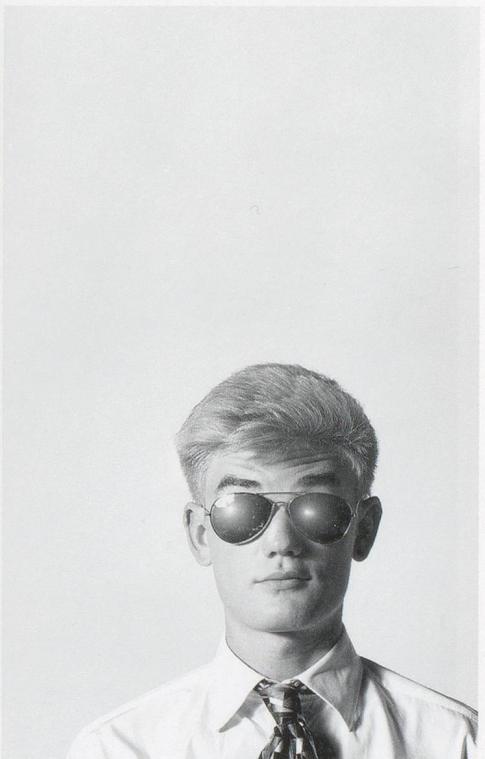
EDITION FOR PARKETT 95

ROSEMARIE TROCKEL

PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN, 2014

7 color silkscreen print, on BFK Rives 300 g/m², 21 1/4 x 39 3/8".
Printed by Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.
Ed. 35/XX, signed and numbered.

7-Farben-Siebdruck, auf BFK Rives 300 g/m², 54x100 cm.
Gedruckt von Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli,
Auflage 35/XX, signiert und nummeriert.





Dayanita Singh

DAYANITA SINGH, from the series MUSEUM OF CHANCE, 2013, b & w photograph / Aus der Serie MUSEUM DES ZUFALLS, s/w Photographie.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND FRITH STREET GALLERY, LONDON)

DAYANITA SINGH, from the series MUSEUM OF CHANCE, 2013, b & w photograph / Aus der Serie MUSEUM DES ZUFALLS, s/w Photographie.



Dayanita Singh

Dayanita Singh has often described herself as a maker of books. She is drawn not only to the repertoire of different possibilities promised by its form but also to a book's secret life: its uncharted journey to myriad destinations, the latent promise of intimacy as it rests in the homes of strangers and friends, and in the collections of libraries and museums around the world. Singh does not like her work to be definitively tied down.

One particular photograph by Singh embodies this restlessness. Over the past few years, it has reappeared in a number of different places. It's a picture of a girl lying on a bed. She is wearing what looks like a school uniform, her shoes and socks still on. Her legs are dramatically elongated so that they stretch diagonally across the image, almost as if her feet were trying to find the edge of the frame. We don't know who she is, how old she is, or where she is. From the shadows falling on the bed, it seems to be day rather than night. The sheet is pulled over her face. Perhaps something playful is going on, a game of hide-and-seek between the girl and the photographer, but I like to think that the girl is sleeping.

AT REST, IN MOTION

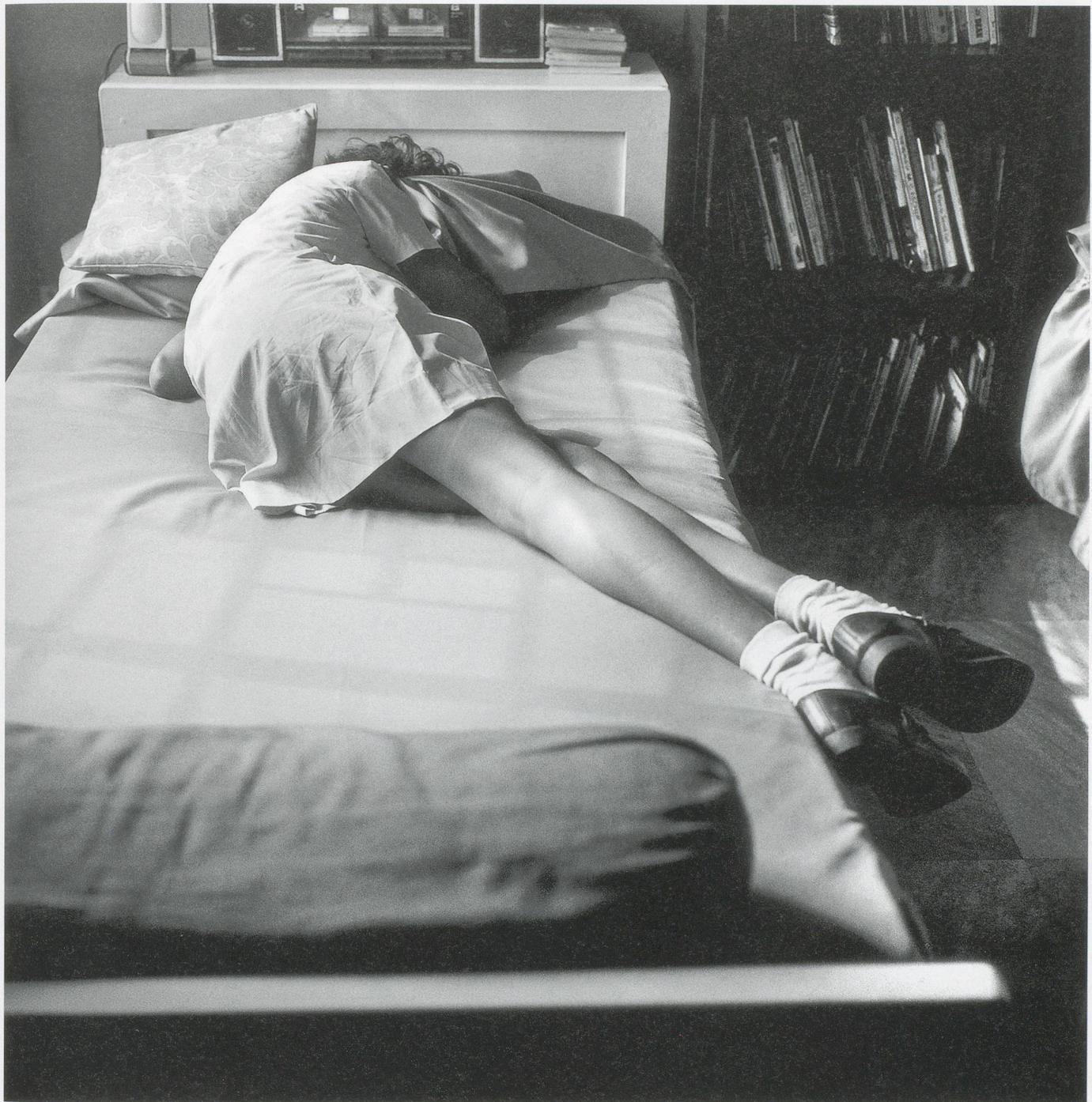
JAMES LINGWOOD

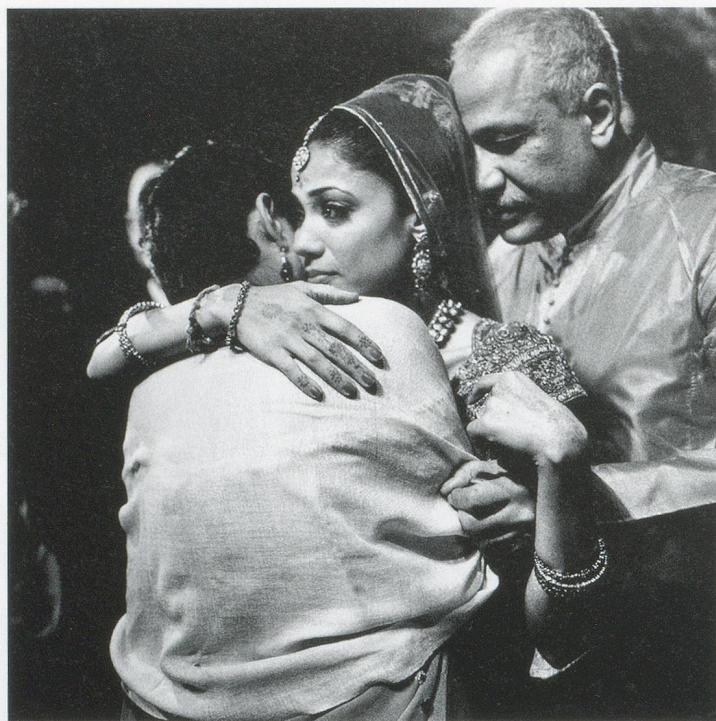
I first came across this photograph on the opening page of a small book, *Go Away Closer*, published in 2007. Turn the page, and a photograph of an abandoned room follows, empty save for a metal bed frame; facing it is a photo of a stuffed dark bird. Further on are photographs of empty corridors, streets, and theaters. There are people too, but their presence serves to accentuate the absences elsewhere. It's as if the girl were dreaming the empty spaces and human encounters that follow page by page—as if she were dreaming the sequence of the book.

No titles, dates, or places are included in *Go Away Closer*, but there is a pointer in the reappearance of the sleeping girl in *Calcutta*, one of a number of little concertina-fold books gathered together in a box to form *Sent a Letter* (2008). Open up the concertina and the picture to one side of the girl is of a car shrouded in a dust sheet. On her other side is a sleeping goat, one of its legs stretched diagonally in an echo of the legs of the girl.

In Singh's 2013 exhibition at the Hayward Gallery, London—also titled “Go Away Closer”—the image of the girl reappeared several times. *Go Away Closer* and *Sent a Letter* were presented as objects in vitrines as well as on shelves for visitors to leaf through. Wandering through the “Museum Bhavan,” a collection of wooden cabinets holding a large number of prints—some displayed, others stored away—the visitor came across the sleeping girl in the MUSEUM OF

JAMES LINGWOOD is co-director of Artangel, London.





DAYANITA SINGH, from the series *GO AWAY CLOSER*, 2007, b & w photograph / Aus der Serie GEH NÄHER WEG, s/w Photographie.

LITTLE LADIES (2013). Here she is in the company of other girls, mothers, daughters, sisters. Quite a few of these photographs are not *by* Singh but *of* her, taken by her mother, Nony Singh. The sleeping girl is one of the few whose face we don't see.

We encountered her again in a framed print hung on a wall: a photograph Singh made of her great friend and collaborator Mona Ahmed, lying on a bed. On another wall, in an expanded version of *Go Away Closer*, the sleeping girl was surrounded by a constellation of other photographs in both color and black-and-white, almost all of empty spaces: the city at night, with no one on the streets; bedrooms, with no one in the bed; a cinema, with no one in the seats; an empty corridor; an empty waiting room.

Singh's work thrives on recurrence. Her photographs are shadowed by the memory of photography's procedures: the negative and the positive, the contact sheet and the print, the pile and the album; how photographs have been made, looked at, and looked after throughout the analog era, and how they come to life in the process of being printed, handled, and arranged—chosen ones sequenced in albums, others stored away in boxes or drawers. It's possible Singh's restless way of working is a reaction, unconscious or not, to the way stories and histories, including her own, are normally arranged and fixed.

A fascination with the latent, manifest in all the photographs of empty beds and empty chairs, reaches its apotheosis in the images included in *File Room* (2013). Searched out by Singh in businesses and government offices across India, these rooms are overflowing with paper—bundled together, stored, and stacked. Each letter or document contained within these piles was once meaningful, but most will never see the light of day again. The keepers of the archives, whom Singh often photographs within their claustrophobic chambers, have their methods and their systems. But sometime soon their logic is likely to be lost, as living

memory turns into undifferentiated matter. Despite the best efforts of their keepers, the file rooms suggest the inevitability of oblivion.

Discussing her work, Singh has said, "It's the dream, it's that time between waking and sleeping."¹⁾ Like memories, her photographs lie dormant, waiting to be reawakened. The sleeping girl is fixed first in one place, then another; she is fugitive and multiple, finding different company, making different connections. She is in Delhi and London and Paris and New York, and no doubt countless other places too. For all we know, she is not just in the MUSEUM OF LITTLE LADIES but could be resting in one of the other museums, like the MUSEUM

DAYANITA SINGH, from the series GO AWAY CLOSER, 2007, b & w photograph /
Aus der Serie GEH NÄHER WEG, s/w Photographie.





DAYANITA SINGH, from the series MUSEUM OF CHANCE, 2013, b & w photograph / Aus der Serie MUSEUM DES ZUFALLS, s/w Photographie.

OF CHANCE (2013), perhaps, and she might appear again in museums not yet imagined or made.

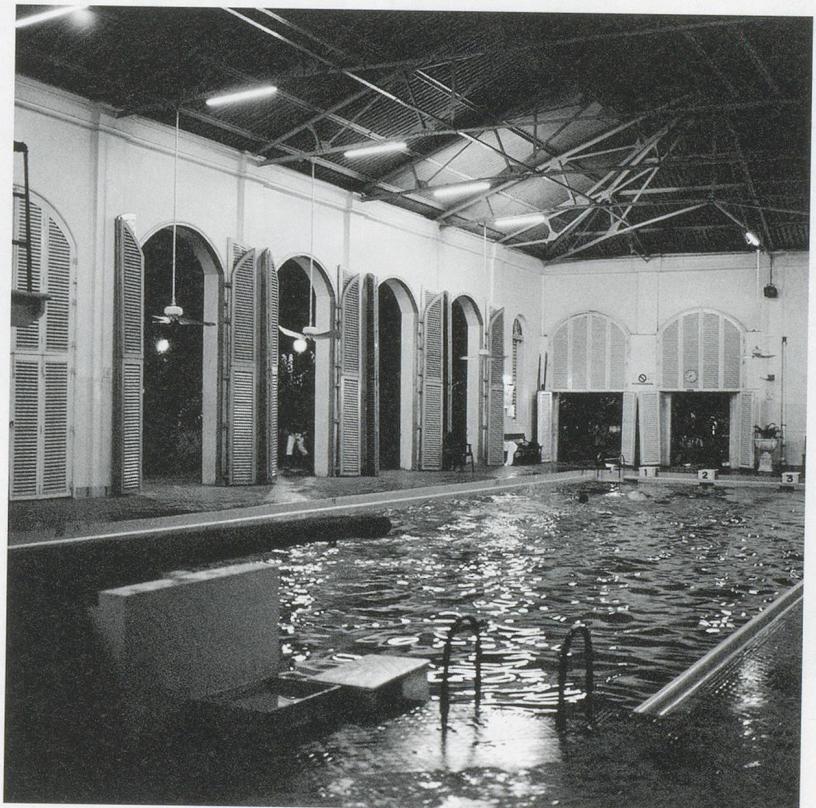
In one of Jorge Luis Borges's best-known stories, "The Library of Babel" (1941), the author describes a library constructed from an endless number of hexagonal rooms. The rooms contain all the books ever written and that will ever be written, everything known to humankind, the biographies of everyone. It is an infinite library.

Borges returns to this idea in his later "Book of Sand" (1975). We learn from the narrator that the book was found in the desert town of Bikaner, in Rajasthan, northern India, before passing into the hands of a bookseller. The words in the book are in an unknown language. No page is the first, and no page is the last, and more pages continually grow from the pages that are there. Like the sand in the desert, it has no beginning and no end. It is an impossible book.

Perhaps for a moment we can imagine that the girl in the photograph is Singh herself and that she is dreaming about a book; a book that contains all the photographs she has ever taken, and all the photographs she will ever take; a book that will never be finished and will never be fully revealed; a book that continually begets other books; a book without end. Perhaps she is dreaming of an impossible book.

1) Dayanita Singh, quoted in Ulrike Sommer, "I'm Not Interested in Satisfying the Curiosity About India," Deutsche Welle, May 31, 2013: <http://dw.de/p/18hg8> (accessed September 5, 2014).

DAYANITA SINGH, from the series MUSEUM OF CHANCE, 2013, b & w photograph / Aus der Serie MUSEUM DES ZUFALLS, s/w Photographie.



Dayanita Singh

Dayanita Singh bezeichnet sich gern als jemand, der Bücher macht. Nicht nur von der Vielfalt der Möglichkeiten, die diese Form bietet, fühlt sie sich angezogen, sondern auch vom verborgenen Leben der Bücher: von ihren nicht verzeichneten Reisen an unzählige Orte und ihrer geheimen Verheissung von Intimität, wenn sie in den Wohnungen von Fremden und Freunden oder in den Sammlungen der Bibliotheken und Museen dieser Welt aufliegen. Singh mag ihre Arbeit nicht ein für allemal festgelegt wissen.

Eine besondere Photographie Singhs verkörpert diese Rastlosigkeit geradezu. Sie ist im Lauf der letzten Jahre an unterschiedlichen Orten immer wieder aufgetaucht. Es ist das Bild eines auf einem Bett liegenden Mädchens. Sie trägt eine Art Schuluniform und hat Schuhe und Socken noch nicht ausgezogen. Ihre Beine sind dramatisch verlängert und erstrecken sich diagonal über das gesamte Bild, fast als versuchten ihre Füsse den Bildrand zu berühren. Man weiss nicht, wer sie ist, wie alt sie ist oder wo sie sich aufhält. Angesichts der Schatten, die auf das Bett fallen, scheint es eher Tag als Nacht zu sein. Das Leintuch ist über ihr Gesicht

RUHEND, IN BEWEGUNG

JAMES LINGWOOD

gezogen. Vielleicht handelt es sich um etwas Spielerisches, ein Versteckspiel zwischen dem Mädchen und der Photographin, ich stelle mir jedoch gern vor, dass das Mädchen schläft.

Zum ersten Mal bin ich diesem Bild auf der ersten Seite des Büchleins *Go Away Closer* (Geh näher weg, 2007) begegnet. Blättert man die Seite um, folgt das Photo eines verlassenen Raumes, leer bis auf ein Bettgestell aus Metall; gegenüber sieht man die Photographie eines ausgestopften dunklen Vogels. Weiter finden sich Photos von leeren Korridoren, Strassen und Zuschauerräumen. Es kommen auch Menschen vor, aber ihr Vorhandensein unterstreicht nur die Abwesenheiten in den anderen Bildern. Es ist, als würde das Mädchen diese leeren Räume und Begegnungen mit Menschen auf den folgenden Seiten träumen – als träumte sie das Buch Bild für Bild.

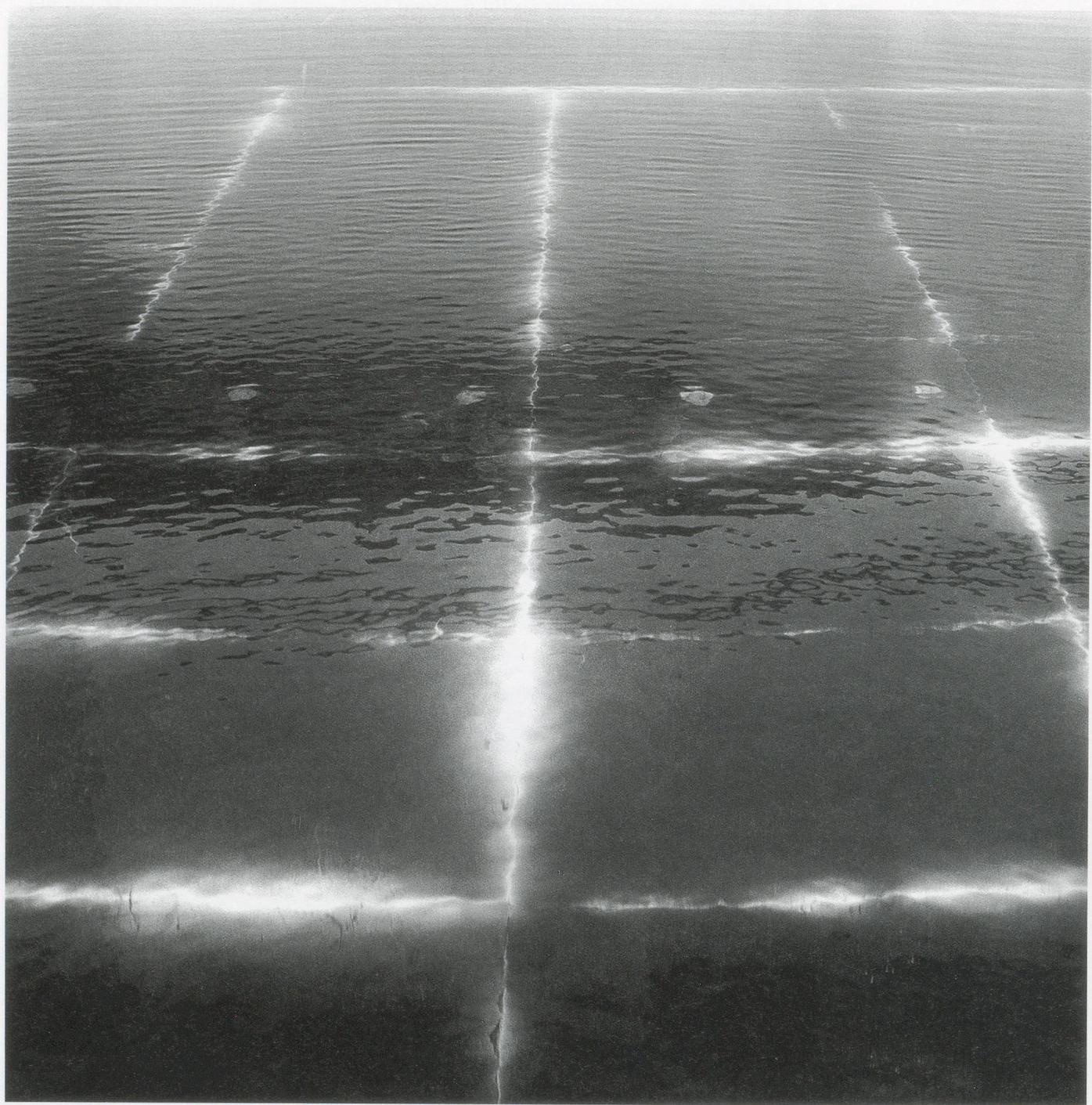
In *Go Away Closer* finden sich weder Titel, Daten noch Orte. Dennoch gibt es einen Hinweis: das erneute Auftauchen des schlafenden Mädchens in *Calcutta*, einem kleinen Leporello-Büchlein aus der Sammelbox *Sent a Letter* (Einen Brief gesandt, 2008). Öffnet man das Leporello, zeigt das Bild auf der einen Seite des Mädchens ein mit einer Schutzhülle bedecktes Auto. Auf der anderen Seite ist eine schlafende Ziege zu sehen, die ein Bein diagonal durch das Bild streckt – man fühlt sich unweigerlich an die Beine des Mädchens erinnert.

In Singhs Ausstellung in der Londoner Hayward Gallery im Jahr 2013 tauchte das Bild des Mädchens wiederum mehrmals auf. *Go Away Closer* und *Sent a Letter* wurden sowohl als Ob-

JAMES LINGWOOD ist Co-Direktor von Artangel, London.



DAYANITA SINGH, from the series GO AWAY CLOSER, 2007, b & w photograph / Aus der Serie GEH NÄHER WEG, s/w Photographie.



DAYANITA SINGH, from the series GO AWAY CLOSER, 2007, b & w photograph / Aus der Serie GEH NÄHER WEG, s/w Photographie.

jekte in Vitrinen präsentiert als auch auf Regalen, wo die Besucher darin blättern konnten. Als Besucher durch das «Museum Bhavan» schlendernd, eine Kollektion von Holzvitrinen voller Druckgraphiken – manche sichtbar präsentiert, andere nur eingelagert –, traf man in MUSEUM OF LITTLE LADIES 1961 – PRESENT (Museum kleiner Damen von 1961 bis heute, 2013) auf das schlafende Mädchen: diesmal in Gesellschaft weiterer Mädchen und Frauen – Mütter, Töchter, Schwestern. Etliche dieser Photographien zeigen Singh selbst und wurden nicht von ihr, sondern von ihrer Mutter, Nony Singh, aufgenommen. Das schlafende Mädchen ist eine der wenigen Figuren, deren Gesicht man nicht sieht.

Demselben Motiv begegneten wir ein weiteres Mal auf einem gerahmten Abzug an der Wand: eine Photographie, die Singhs gute Freundin und Mitarbeiterin Mona Ahmed auf einem Bett liegend zeigt. An einer anderen Wand, in einer erweiterten Version von *Go Away Closer*, war das schlafende Mädchen von einer Konstellation sowohl farbiger als auch schwarz-weißer Photographien umgeben, fast alles Bilder von leeren Räumen: die Stadt bei Nacht mit menschenleeren Strassen; Schlafzimmer mit leeren Betten; ein Kino mit leerem Zuschauerraum; ein verlassener Korridor; ein leeres Wartezimmer.

Singhs Werk lebt von der Wiederholung. Wie ein Schatten haftet ihren Photographien stets die Erinnerung an das photographische Prozedere an: Negativ und Positiv, Kontaktbogen und Einzelabzug, Haufen und Album; wie Photos im analogen Zeitalter gemacht, ange-schaut und gepflegt wurden und wie sie zum Leben erwachen, sobald man Abzüge erstellt, sie in die Hand nimmt und ordnet – ausgewählte Bilder zu Bildfolgen in Alben reiht, andere zur Aufbewahrung in Schachteln oder Schubladen legt. Möglicherweise ist Singhs rastlose Arbeitsweise bewusst oder unbewusst eine Reaktion auf die Art und Weise, wie Geschichten und Geschichte, einschliesslich ihrer eigenen, gewöhnlich arrangiert und zurechtgeschrieben werden.

Die in all den Photographien von leeren Betten und Stühlen unübersehbare Faszination des Verborgenen gipfelt in den Bildern von *File Room* (2013). Die von Singh quer durch ganz Indien aufgestöberten Räume von Firmen und Behörden quellen nur so über von Papier – in gebündelter, abgelegter oder gestapelter Form. Jeder Brief und jedes Dokument in diesen Papierbergen war einst von Bedeutung, aber die meisten werden nie wieder ans Tageslicht kommen. Die Hüter der Archive, die Singh häufig in ihren klaustrophobischen Kammern ablichtet, haben ihre Methoden und Systeme. Dennoch dürfte ihre Logik bald einmal verloren gehen, sobald ihr lebendiges Gedächtnis in undifferenzierte Materie übergeht. Obwohl diese Hüter ihr Bestes geben, künden die Archivräume von der Unausweichlichkeit des Vergessens.

Über ihr Werk befragt, meinte Singh einmal: «Es ist der Traum, es ist diese Zeit zwischen Wachen und Schlafen¹⁾.» Wie Erinnerungen liegen ihre Photographien im Schlaf und warten darauf, wiedererweckt zu werden. Dem schlafenden Mädchen wird zuerst ein Ort zugewiesen und dann ein anderer; sie ist so flüchtig wie mannigfaltig, tritt in anderer Begleitung auf und knüpft andere Kontakte. Sie ist in Delhi und London und Paris und New York und zweifellos noch an zahllosen anderen Orten. Soweit wir wissen, ist sie nicht nur im MUSEUM OF LITTLE LADIES zu Hause, sondern könnte auch in einem der anderen Museen schlummern, im MUSEUM OF CHANCE vielleicht, und sie könnte in noch nicht erdachten oder erschaffenen Museen erneut auftauchen.

In seiner berühmten Erzählung «Die Bibliothek von Babel» (1941) schildert Jorge Luis Borges eine Bibliothek, die aus einer unbegrenzten Zahl sechseckiger Galerien besteht. Die Räume beherbergen sämtliche Bücher, die je geschrieben wurden und noch geschrieben

Dayanita Singh

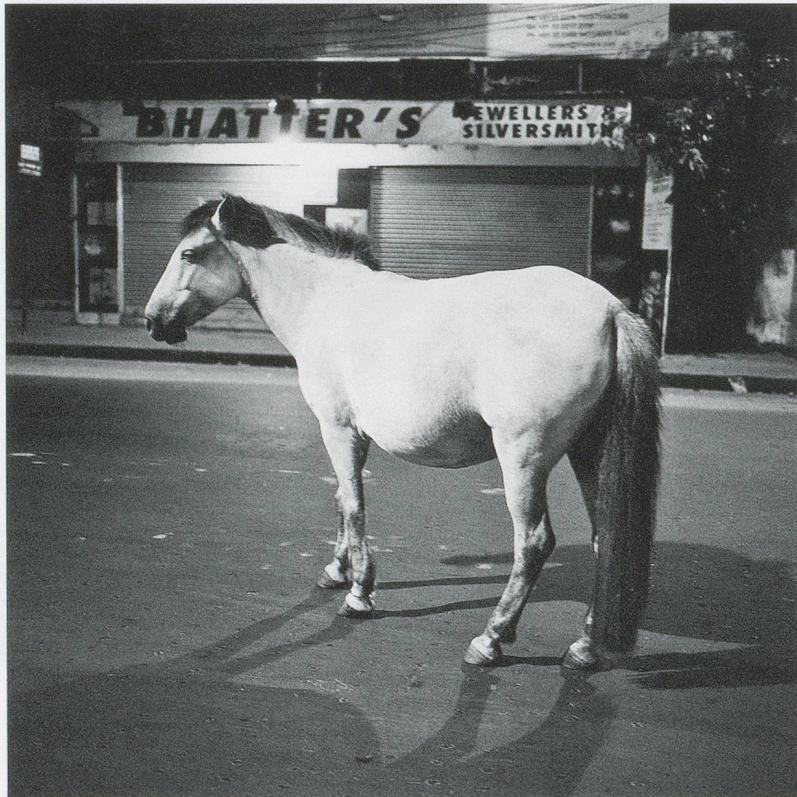
werden, das gesamte Wissen der Menschheit und die Biographien aller Menschen. Es ist eine unendliche Bibliothek.

In seinem späteren Band *Das Sandbuch* (1975) greift Borges diese Idee erneut auf. Wir erfahren vom Erzähler, dass das Buch in der Wüstenstadt Bikaner im nordindischen Bundesstaat Radschastan gefunden worden war, bevor es in die Hände eines Buchhändlers gelangte. Die Wörter in dem Buch sind in einer unbekannten Sprache. Es gibt keine erste und keine letzte Seite, und aus den vorhandenen Seiten wachsen laufend neue. Wie der Sand in der Wüste hat es keinen Anfang und kein Ende. Es ist ein unmögliches Buch.

Vielleicht können wir uns einen Moment lang vorstellen, dass das Mädchen auf der Photographie Singh selbst ist und dass sie von einem Buch träumt: ein Buch, das alle Photographien enthält, die sie je gemacht hat, und alle, die sie noch machen wird; ein Buch, das fortwährend weitere Bücher zeugt; ein Buch ohne Ende. Vielleicht träumt sie von einem unmöglichen Buch.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) «It's the dream, it's that time between waking and sleeping.» In Ulrike Sommer, «I'm Not Interested in Satisfying the Curiosity About India», Deutsche Welle, 31. Mai 2013: <http://dw.de/p/18hg8> (abgerufen am 18. August 2014).



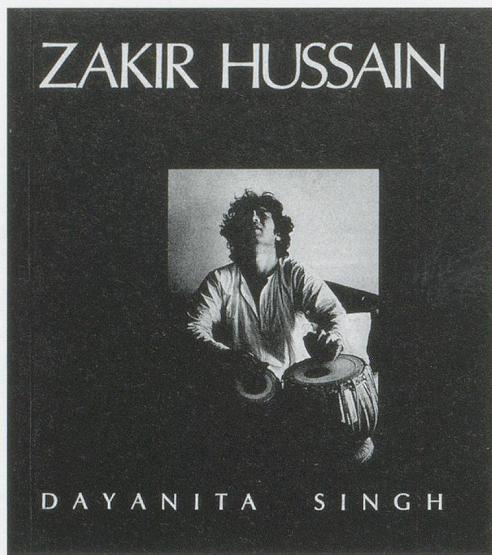
DAYANITA SINGH, from the series HOUSE OF LOVE, 2011, b & w photograph / Aus der Serie HAUS DER LIEBE, s/w Photographie.



DAYANITA SINGH, from the series *HOUSE OF LOVE*, 2011, b & w photograph / Aus der Serie *HAUS DER LIEBE*, s/w Photographie.



DAYANITA SINGH, MUSEUM OF CHANCE, 2013, 2 large structures, 15 small structures, 116 framed photographs, each large structure: $99\frac{3}{8} \times 34 \times 24\frac{3}{4}$, installation view Hayward Gallery, London / MUSEUM DES ZUFALLS, 2 grosse Strukturen, 15 kleine Strukturen, 116 gerahmte Photographien, grosse Struktur je: $252,5 \times 86,5 \times 63$ cm, Installationsansicht.



DAYANITA SINGH, *Zakir Hussain: A Photo Essay*,
1986, cover / Umschlag.

Dayanita Singh has often told the story of how she came to make her first book of photographs. In the early 1980s, when she was a new student at the National Institute of Design in Ahmedabad (NID), she was assigned to capture a person's "moods." She decided to shoot an evening concert of tabla player Zakir Hussain. She didn't have a permit, however, and when she stood near the stage to take photos, a concert organizer aggressively stopped her. Singh fell to the ground, in front of an audience of a thousand. She nursed her injured pride until the concert was finished, at which point she called out, "Mr. Hussain, I am a young student today, but someday I will be an important photographer, and then we will see."¹⁾ Impressed by Singh's self-assurance, Hussain invited her to photograph him practicing in private the following morning. Singh accepted, and went on to spend the next six winters traveling with the musician, who became a close friend. Some of the

SHANAY JHAVERI is a writer and curator based in Mumbai and London.

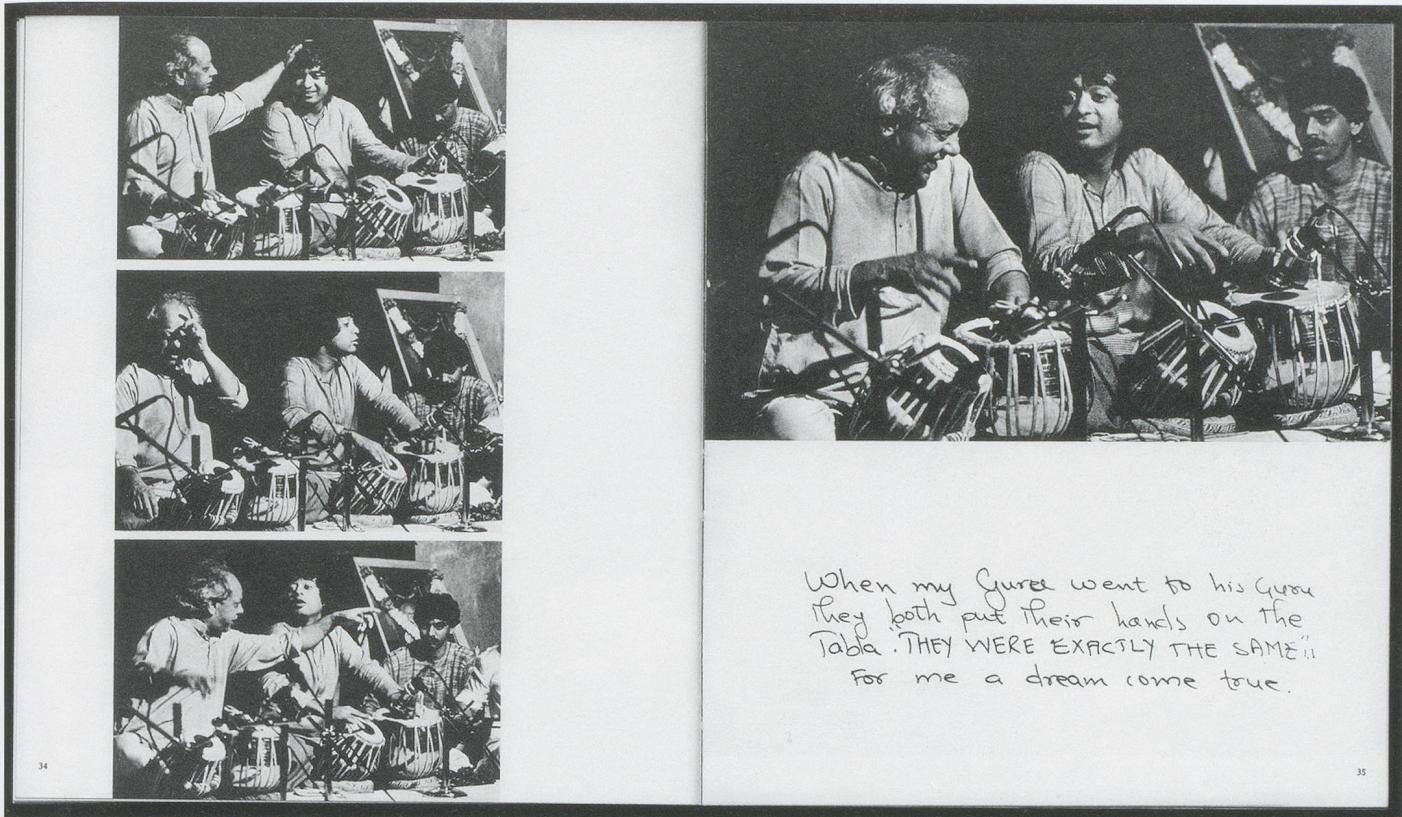
SHANAY JHAVERI

Time Travel

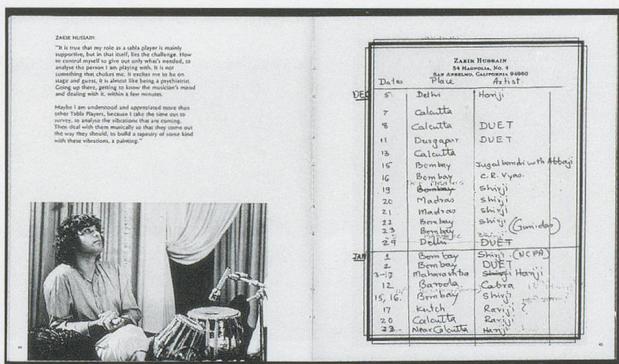
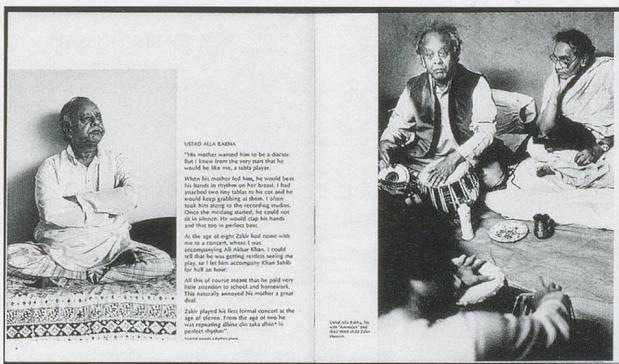
resulting black-and-white images would eventually be published in 1986 as *Zakir Hussain: A Photo Essay* (Himalayan Books, New Delhi).

A volume of eighty pages, measuring approximately $8\frac{1}{2} \times 9\frac{5}{8}$ inches, *Zakir Hussain* was initially produced for a book design class at NID. Singh's tutors provided no direction in terms of content or organization, and the artist had scant access to photo books or other sources for reference, freeing her to "make it up"²⁾ as she liked. At the time, Raghubir Singh was the only significant Indian photographer devoted to the book form. He had produced several books of color photographs, images of various Indian cities and states, which were accompanied by long, authoritative essays. The younger Singh, however, chose more intimate material, and the result feels like a cross between a family album and a diary.

The book opens with an image of Ustad Alla Rakha, Hussain's father and mentor, and a quote in which he speaks of his son: "His mother wanted him to be a doctor. But I knew from the very start that he would be like me, a tabla player." Tender portraits



DAYANITA SINGH, Zakir Hussain: A Photo Essay, 1986, double spreads / Doppelseiten.





DAYANITA SINGH, from the series MUSEUM OF CHANCE, 2013, b & w photograph / Aus der Serie MUSEUM DES ZUFALLS, s/w Photographie.

of Hussain with his own children, wife, and nephew follow, along with an affecting suite of photographs of the two musicians playing together, in which Hussain's admiration and respect for his father are palpable. The two men's pleasure and excitement are apparent in a photo that captures the split-second moment when they lean in toward each other just as their duet reaches a crescendo.

Zakir Hussain reveals a private world: the discipline and ritual of rehearsals; intense recording sessions; Hussain napping, waiting, and contemplating. The inside of both covers features full-bleed images of the musician in calm repose; in the closing image, he lies in bed beside his tabla, arms behind his head, and looks straight at the camera. The book is full of close-ups of Hussain's face—wearing aviators; resting his cheek on the edge of a chair deep in thought; lifting a small bowl to his face, one eye glimpsed under a thick bush of hair. These images are carefully balanced with those of a life lived onstage, a life full of travel and movement. In one photo, Hussain performs with sitar maestro Pandit Ravi Shankar; another reveals the crackling atmosphere of a concert in Baroda, lit by dozens of imposing chandeliers. Photos are often paired with text—a smattering of short quotes from Hussain as well as other Indian classical musicians shown performing with him; excerpts from longer interviews conducted by Singh, they do not directly respond to the images. On two photographs, Hussain has handwritten comments. These unadorned fragments, musings, and self-articulations, candid and casual, move *Zakir Hussain* further out of the realm of straightforward photojournalism.

Although the images in *Zakir Hussain* were made over several years, they are not presented chronologically. Singh is very free with her images, both in terms of sequence and layout. At first glance, the musician is missing from an image of a couple walking down the street, a brasserie awning in the distance; closer inspection reveals Hussain walking with a female companion just a few short paces behind, smiling, one hand in his pants pocket. Opposite, on the right-hand page, Hussain is dead center, dressed in a traditional *kurta* and *lungi*. He stands barefoot on a stone floor, looking upward; a series of arches recede behind him. Like many of the photos in the book,

neither image is captioned; readers must make their own inferences as to the locations of the photos and the meaning of their placement side by side. Yet they effortlessly capture Hussain as he inhabits the world.

Throughout the book, Singh is unafraid to crop, enlarge, and isolate elements, as seen in a spread that shows only Hussain's hands atop his two tabla. This keen attention to the musician's gestures and expressions is also shown in those instances where Singh creates a sequence of photos, resembling a contact sheet or a filmstrip; one such series follows the movement of Hussain's hands during a conversation, while another reflects the shifting emotions visible on his face while he plays.

Zakir Hussain was printed in an edition of 2,500 and given to street vendors to sell, but it found few buyers. All unsold copies were pulped, making the book incredibly rare today. A decade and a half would pass before Singh published another book. During this time, she continued to photograph, creating an archive of images that she continues to mine today. In many ways, *Zakir Hussain* served as a template for what would follow, introducing core concerns and organizing principles. Her second book, *Myself Mona Ahmed* (Scalo, 2001), similarly examines the life of an extraordinary individual; *Privacy* (Steidl, 2004) is a series of family portraits; *Sent a Letter* (Steidl, 2008) is made up of petite journals, each one created for a friend. What is consistent across all of these books is a certain elliptical quality, realized through Singh's editing. The ability to leave things unsaid is something she credits to her time traveling with Hussain, observing the "rigor and restraint" of Indian classical music: "You have a configuration of notes to work with . . . [U]nlike Western classical music, where all the notes are fixed and you interpret rather than elaborate, here you have these fixed notes on which you have to elaborate. It's a question of how you combine these notes, and that's your genius."³

It took Singh time, however, to fully appreciate *Zakir Hussain*. For years, she was "embarrassed" by it and left it off her list of publications. But as she prepared for her 2013 exhibition "Go Away Closer," at the Hayward Gallery, London, she realized the affinities, connections, and continuities between her earliest book and her latest work. At the Hayward, Singh



DAYANITA SINGH, from the series MUSEUM OF CHANCE, 2013, b & w photograph / Aus der Serie MUSEUM DES ZUFALLS, s/w Photographie.

introduced a new format in which to present her pictures: freestanding, portable wooden structures of varying size, with space to display a certain number of images (the “display collection”) and to store even more (the “reserve collection”), making it possible to change the presentation. Thus, while editing and sequencing remain important, as in her books, here the ability to alter the configuration of the photos is crucial. Perhaps for this reason, Singh calls these new works “museums.” Although Singh did not shoot any new material, only about ten percent of the photos in the museums had been published or exhibited previously. As she regrouped her old photographs in these new “photo architectures,” she detected correspondences she had not noticed before. The resulting works, collectively titled “Museum Bhavan,” include MUSEUM OF MACHINES, MUSEUM OF FURNITURE, LITTLE LADIES MUSEUM, and MUSEUM OF CHANCE (all 2013).

To acknowledge the strong resonances between her first book and her new works, Singh displayed a copy of *Zakir Hussain* on the gallery wall. She had never presented the book in a museum context, and

none of its images has ever been exhibited as a print. The photographs only live within the book, and they must be experienced in relation to each other. “Museum Bhavan” evinces a similar desire. Moving, clever, or mysterious, the images ricochet off each other. Quietly, they reveal the temporal arc of Singh’s practice, as familiar faces—friends and mentors—recur. Photos taken years or decades apart are placed beside each other, underscoring the weight of the past on the present, and all of the joy, sadness, and regret that it brings. Wandering in and around MUSEUM OF CHANCE, we encounter Hussain as a young man on the cusp of prominence, only a few frames away from the global star visiting his father’s grave. Singh captured Hussain coming of age, moment by moment, as life played out around him.

1) Quoted in Dayanita Singh, *Privacy* (Göttingen, Germany: Steidl, 2004), n.p.

2) Dayanita Singh, in conversation with the author, July 20, 2014.

3) Quoted in “In Conversation: Stephanie Rosenthal and Dayanita Singh,” in *Dayanita Singh: Go Away Closer* (Hayward Publishing, 2013), 57.



DAYANITA SINGH, from the series *MUSEUM OF CHANCE*, 2013, b & w photograph / Aus der Serie *MUSEUM DES ZUFALLS*, s/w Photographie.

Zitreise

Schon oft hat Dayanita Singh die Geschichte erzählt, wie es zu ihrem ersten Photoband kam. In den frühen 1980er Jahren, als sie ihr erstes Jahr am National Institute of Design in Ahmedabad absolvierte, erhielt sie die Aufgabe, die «Stimmungen» eines Menschen einzufangen. Sie beschloss, dies an einem Abendkonzert des Tabla-Spielers Zakir Hussain zu tun, hatte jedoch keine Bewilligung. Als sie vor der Bühne stand und photographieren wollte, wurde sie vom Konzertveranstalter gewaltsam daran gehindert. Singh stürzte vor dem versammelten tausendköpfigen Publikum zu Boden. Sie nährte ihren verletzten Stolz bis zum Ende des Konzerts und rief dann laut: «Herr Hussain, heute bin ich nur eine kleine Studentin, aber eines Tages werde ich eine bedeutende Photografin sein, dann werden wir ja sehen¹⁾!» Beeindruckt von Singhs Selbstsicherheit lud Hussain sie ein, ihn am nächsten Morgen beim Üben in seinem persönlichen Umfeld zu photographieren. Singh nahm die Einladung an und sollte die nächsten sechs Winter damit verbringen, den Musiker, mit dem sie bald eine enge Freundschaft verband, auf seinen Reisen zu begleiten. Einige der dabei entstandenen Schwarz-Weiss-Bilder wurden schliesslich unter dem Titel *Zakir Hussain: A Photo Essay* (Himalayan Books, New Delhi 1986) publiziert.

Der 80 Seiten starke Band im Format von ca. 21,5 x 24,5 Zentimeter entstand ursprünglich im Rahmen

einer Buchgestaltungs-Klasse im National Institute of Design NID. Singhs Tutoren machten keinerlei Vorgaben betreffend Inhalt und Struktur und die Künstlerin hatte kaum Zugriff auf Photobände oder andere Vergleichsmöglichkeiten; das gab ihr die Freiheit, sich alles nach eigenem Belieben «auszudenken»²⁾. Damals war Raghbir Singh einer der wenigen indischen Photographen, die sich der Buchform verschrieben hatten. Er schuf mehrere Photobände, Farbbilder von indischen Städten und Landschaften, begleitet von langen Respekt einflössenden Essays. Die jüngere Singh bevorzugte intimere Stoffe, so entstand eine Art Kreuzung zwischen Familienalbum und Tagebuch.

Der Band beginnt mit einem Bild von Ustad Alla Rakha, Hussains Vater und Mentor, und einem Zitat über seinen Sohn: «Seine Mutter wollte, dass er Arzt wird. Ich wusste jedoch von Anfang an, dass er wie ich sein würde, ein Tabla-Spieler.» Darauf folgen liebevolle Porträts von Hussain mit seinen eigenen Kindern, seiner Frau und einem Neffen sowie eine ansprechende Serie von Bildern, welche die beiden Musiker beim gemeinsamen Spiel zeigen und deutlich machen, wie sehr Hussain seinen Vater achtet und bewundert. Die begeisterte Liebe der beiden Männer zur Musik kommt in einem Photo zum Ausdruck, das genau jenen Sekundenbruchteil festhält, in dem sie sich einander zuwenden, während ihr Duett sich zum Crescendo steigert.

Zakir Hussain gewährt Einblicke in eine private Welt: die disziplinierten Rituale des Übens; inten-

SHANAY JHAVERI ist Autor und Kurator. Er lebt in Mumbai und London.



DAYANITA SINGH, from the series *PRIVACY*, 2004, b & w photograph / Aus der Serie *PRIVATLEBEN*, s/w Photographie.

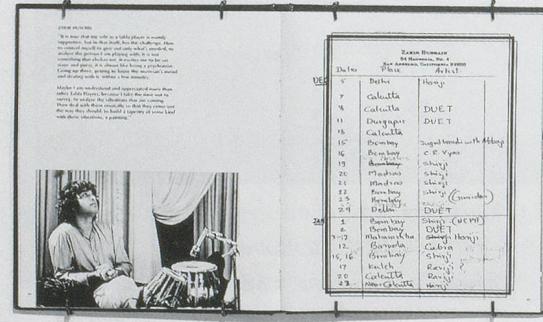
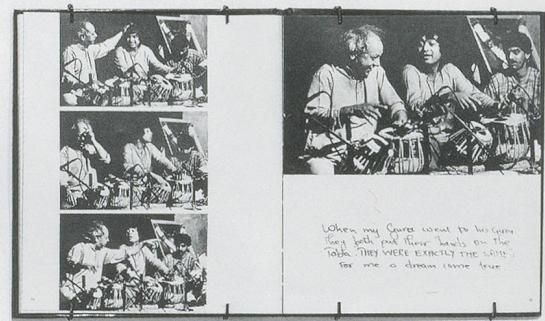
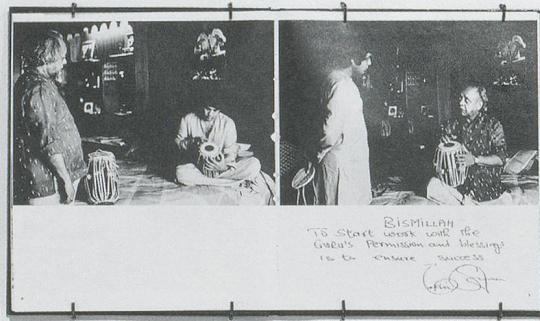
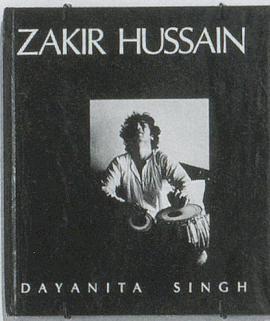
Dayanita Singh

sive Aufnahme-Sessions; Hussain dösend, wartend, in Gedanken vertieft. Auf den Innenseiten der beiden Buchdeckel sind randabfallende Aufnahmen zu sehen, die den Musiker in gelassener Ruhestellung zeigen; auf dem letzten Bild liegt er neben seinen Tablas auf dem Bett, die Arme hinter dem Kopf verschränkt, und blickt direkt ins Objektiv der Kamera. Das Buch ist voller Nahaufnahmen von Hussains Gesicht – mit Sonnenbrille; mit der Wange auf der Stuhllehne tief in Gedanken versunken, eine kleine Schale zum Gesicht führend, ein Auge gerade noch knapp erkennbar unter dem dichten Wuschelhaar. Diese Bilder halten sich die Balance mit jenen vom Leben auf der Bühne, einem Leben aus dem Kof-

fer und in steter Bewegung. Auf einem Photo spielt Hussain zusammen mit dem Meister-Sitaristen Pandit Ravi Shankar; ein anderes veranschaulicht die knisternde Atmosphäre eines Konzerts in Baroda im Licht von Dutzenden imposanter Kronleuchter. Die Photos sind oft von Texten begleitet – Bruchstücke kurzer Zitate von Hussain und anderen klassischen indischen Musikern, die man mit ihm zusammen musizieren sieht, oder Auszüge aus längeren, von Singh geführten Interviews, die keinen direkten Bezug zu den Bildern haben. Zwei Photographien hat Hussain von Hand mit Kommentaren versehen. All diese schlichten Fragmente, die offen und beiläufig geäußerten Gedanken und persönlichen Bemerkungen machen uns endgültig klar: Der Band ist alles andere als eine simple Photoreportage.

Obwohl die Bilder in *Zakir Hussain* über mehrere Jahre hinweg entstanden sind, werden sie nicht chronologisch präsentiert. Singh geht sehr frei mit ihren

DAYANITA SINGH, *Zakir Hussain: A Photo Essay*, 1986, exhibition view / Ausstellungsansicht, Hayward Gallery, London.



DAYANITA SINGH, from the series *PRIVACY*, 2004,
b & w photograph / Aus der Serie *PRIVATLEBEN*,
s/w Photographie.



Bildern um, sowohl was die Abfolge wie das Layout angeht. Sie sind lose geordnet, ohne klar erkennbaren Mustern zu folgen. Auf den ersten Blick scheint der Musiker auf einem Bild zu fehlen, auf dem man ein Paar die Strasse entlanggehen sieht, im fernen Hintergrund die Markise einer Brasserie; bei genauerem Hinsehen erkennt man jedoch nur wenige Schritte hinter dem Paar Hussain in weiblicher Begleitung, lächelnd, eine Hand in der Hosentasche. Gegenüber auf der rechten Buchseite steht Hussain exakt in der Mitte, in *Kurta* und *Lungi*, der traditionellen indischen Kleidung. Er steht barfuss auf einem Steinboden und schaut nach oben; hinter ihm ist eine Reihe sich verjüngender Gewölbebögen zu erkennen. Wie bei vielen Photos im Buch gibt es zu beiden Bildern keine Legenden; was die Aufnahmestände und wechselseitigen Bezüge zwischen den Bildern angeht, müssen sich die Leser ihren eigenen

Reim machen. Dennoch ist es der Künstlerin gelungen, Hussain und seine Welt mühelos einzufangen.

Im gesamten Buch scheut Singh nie davor zurück, zu beschneiden, zu vergrößern oder einzelne Elemente zu isolieren, wie man am Beispiel der Doppelseite sieht, auf der lediglich Hussains Hände auf seinen zwei Tablas zu sehen sind. Dieses scharfe Auge für die Gesten und Mienen des Musikers zeigt sich auch dort, wo Singh Photosequenzen gestaltet, die an Kontaktabzüge oder Filmstreifen erinnern; eine dieser Serien verfolgt die Bewegungen von Hussains Händen im Gespräch, eine andere spiegelt den wechselnden Gefühlausdruck seines Gesichts beim Musizieren.

Zakir Hussain wurde in einer Auflage von 2500 Exemplaren gedruckt, fand jedoch nur wenige Käufer. Die nicht verkauften Exemplare wurden eingestampft, daher ist der Band heute eine unglaubliche

Rarität. Es sollten eineinhalb Jahrzehnte vergehen, bevor Singh ein weiteres Buch veröffentlichte. In dieser Zeit fuhr sie fort zu photographieren und legte ein Bildarchiv an, aus dem sie heute noch schöpft. In vielerlei Hinsicht diente *Zakir Hussain* als Vorbild für das, was später folgen sollte, weil darin ihre zentralen Anliegen und Organisationsprinzipien erstmals zum Ausdruck kamen: Ihr zweites Buch, *Myself Mona Ahmed* (Scalo, Zürich 2001), nimmt ebenfalls das Leben eines aussergewöhnlichen Menschen ins Visier; *Privacy* (Steidl, Göttingen 2004) ist eine Serie von Familienporträts; *Sent a Letter* (Steidl, 2008) besteht aus kleinen Reisejournalen, die jeweils an einen Freund oder eine Freundin gerichtet sind. Was alle diese Bücher verbindet, ist eine gewisse elliptische Qualität, die sämtliche Werke Singhs auszeichnet. Ihre Fähigkeit, Dinge unausgesprochen zu lassen, führt sie auf ihre Zeit des Reisens mit Hussain zurück, als sie die «Präzision und Zurückhaltung» der klassischen indischen Musik beobachtete: «Man hat eine Notenkombination, mit der man arbeitet ... Im Gegensatz zur abendländischen klassischen Musik, wo alle Noten fest vorgegeben sind und nicht ausgearbeitet, sondern interpretiert werden, hat man hier diese bestimmten Noten, auf denen man aufbauen muss. Es geht darum, wie man sie kombiniert, das macht das Genie aus³⁾.»

Es brauchte einige Zeit, bis Singh *Zakir Hussain* als das anerkennen und schätzen lernte, was es war. Das Buch war ihr jahrelang «peinlich» und sie führte es in ihrer Publikationsliste gar nicht auf. Erst als sie sich auf die Ausstellung «Go Away Closer» in der Hayward Gallery in London 2013 vorbereitete, erkannte sie die Affinitäten, Verbindungen und Kontinuitäten zwischen diesem ersten Werk und ihren jüngsten Arbeiten. In der Hayward Gallery fand Singh eine neue Form der Präsentation ihrer Bilder: freistehende, portable Holzstrukturen in unterschiedlichen Größen, die genügend Platz bieten, um einige Bilder zu zeigen und auch noch weitere darin zu lagern, was ihr erlaubte, die jeweilige Präsentation zu verändern. Obwohl die Präsentationsweise und -reihenfolge – wie in den Büchern – wichtig bleibt, besteht die entscheidende Neuerung darin, die Anordnung der Photos ändern zu können. Wohl deshalb bezeichnet Singh diese neuen Werke als «Museen». Sie hat für

diese Ausstellung keine neuen Aufnahmen gemacht und dennoch waren nur rund zehn Prozent der Bilder in diesen «Museen» früher schon einmal gezeigt oder veröffentlicht worden. Als sie jedoch ihre alten Photographien für diese neue «Photo-Architektur» anders zusammenstellte, entdeckte sie Entdeckungen, die ihr vorher nicht aufgefallen waren. Zu den so entstandenen Werken mit dem Obertitel «Museum Bhavan» gehören MUSEUM OF MACHINES (Maschinenmuseum, 2013), THE MUSEUM OF FURNITURE (Das Möbelmuseum, 2013), LITTLE LADIES MUSEUM (Museum der kleinen Damen, 2013) und MUSEUM OF CHANCE (Museum des Zufalls, 2013).

Um den starken Resonanzen zwischen ihrem ersten Buch und ihren neuen Arbeiten Rechnung zu tragen, stellte Singh ein Exemplar von *Zakir Hussain* an der Wand der Galerie aus. Sie hatte das Buch zuvor noch nie in einem Museum gezeigt und keines der Bilder daraus war je als Photoabzug ausgestellt. Die Photos leben nur im Rahmen des Buches und müssen in Beziehung zueinander gesehen werden. «Museum Bhavan» bekundet einen ähnlichen Wunsch: Ob berührend, intelligent oder geheimnisvoll – die Bilder klingen ineinander. Leise offenbaren sie den zeitlichen Bogen, den Singhs Kunst umspannt, denn vertraute Gesichter – Freunde und Mentoren – tauchen mehrmals auf. Photos, zwischen denen Jahre oder Jahrzehnte liegen, stehen nebeneinander und unterstreichen das Gewicht der Vergangenheit oder Gegenwart samt den damit verbundenen Gefühlen der Freude, der Trauer und des Schmerzes. Wenn wir im und um das MUSEUM OF CHANCE herumstreifen, begegnen wir Hussain als jungem Mann kurz vor dem musikalischen Durchbruch und nur wenige Bilder weiter sehen wir den Weltstar Hussain am Grab seines Vaters stehen. Singh hat Hussains Entwicklung Moment um Moment eingefangen, während das Leben um ihn herum seinen Lauf nahm.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Zitat aus Dayanita Singh, *Privacy*, Steidl, Göttingen 2004, unpaginiert. Im Original: «Mr. Hussain, I am a young student today, but someday I will be an important photographer, and then we will see.» (Hier aus dem Engl. übersetzt.)

2) Dayanita Singh, im Gespräch mit dem Autor, 20. Juli 2014.

3) Zitat aus «In Conversation: Stephanie Rosenthal and Dayanita Singh», in *Dayanita Singh: Go Away Closer*, Hayward Publishing, London 2013, S. 57.



DAYANITA SINGH, from the series *PRIVACY*, 2004, b & w photograph / Aus der Serie *PRIVATLEBEN*, s/w Photographie.

CHRIS DERCON

The Little Museum



DAYANITA SINGH, *Sent a Letter*, installation view
Satramdas Dhalamal Jewellers, Park Street, Calcutta, 2011 /
Installationsansicht.

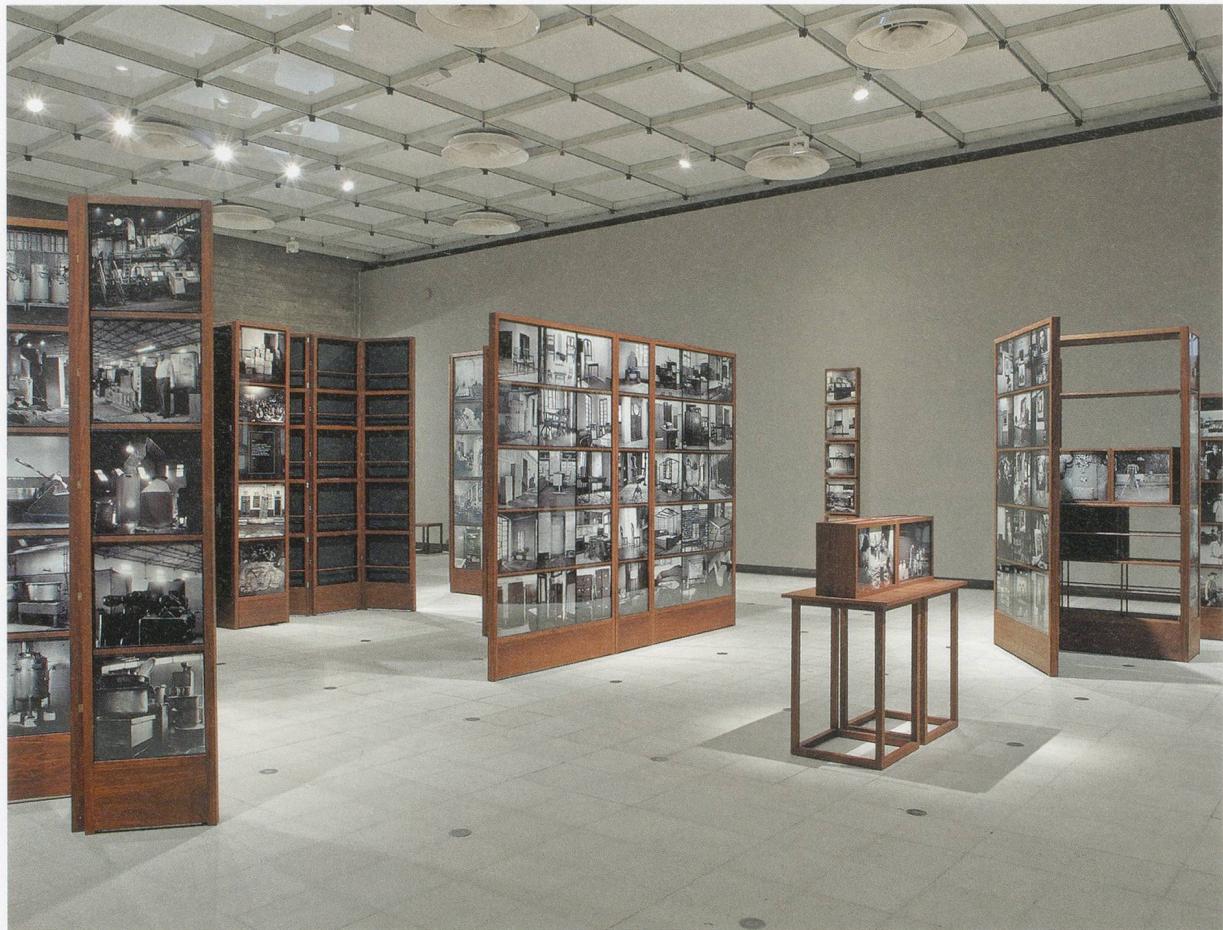
On a crisp morning this past January, Dayanita Singh arrived on the grounds of the India Art Fair in New Delhi, pushing a trolley stacked with two beautiful custom-made leather boxes. Singh was spending long days inside the fair at a tiny table, conversing, one by one, with visitors who wanted to buy her latest book, published the previous year. *File Room*, Singh's eleventh book, consists of photographs of endless piles of public records and legal documents stacked in public archives throughout India, alluding to the architectures of memory.

The queues were long. Singh had decided she no longer wanted be represented by a gallery in India, and at the fair, chose not to present photographs for sale on a wall. Instead, she had created one of her many "little museums." Located in a far corner of the fair, this little museum was indeed quite little: a wood cabinet for the storage and display of the books on sale; it also served as a partition for a miniature booth with a small table and two chairs. Singh was the sole architect, director, curator, installer, guardian, and receptionist of this museum, exchanging thoughts about art and life with each book buyer. Every financial transaction concluded with a ceremonial signing and meticulous wrapping of *File Room* in

CHRIS DERCON is director of Tate Modern, London.



DAYANITA SINGH, House of Love, installation view Satramdas Dhalamal Jewellers, Park Street, Calcutta, 2011 / Installationsansicht.



DAYANITA SINGH, MUSEUM OF FURNITURE, 2013,
1 large structure, 1 small structure, 62 framed photographs,
large structure: $89\frac{3}{8} \times 52 \times 22"$ / MUSEUM DER MÖBEL,
1 grosse Struktur, 1 kleine Struktur, 62 gerahmte
Photographien, grosse Struktur: 227 x 132 x 56 cm.



DAYANITA SINGH, "Go Away Closer," 2013,
exhibition view, Hayward Gallery, London /
Ausstellungsansicht.

cloth, adorned with a stamped message by the artist: "go away closer"—a paradoxical sentence, after the title of Singh's 2007 book, expressing presence and absence, among the key themes of her work.

Singh also took part in a much longer, public conversation during the fair, with fellow artist Amar Kanwar and myself. Her mother, Nony Singh, stood to the side of the audience with a camera on a tripod, constantly photographing the speakers onstage. An amateur photographer of the familiar and the vernacular, the elder Singh is an important inspiration for her daughter. Nony Singh's photographs not only record particular moments of her family life for posterity but also want to shape memory, to order and reorder it. This type of constant reevaluation and rearrangement is a *fil rouge* in the oeuvre of the younger Singh. Indeed, *File Room* should be read in conjunction with *The Archivist*, a 2013 collection of photographs by Nony Singh, selected by mother and daughter from negatives and prints of family photographs accumulated over several decades. Much like Dayanita Singh's own oeuvre, *The Archivist* is a continuous juxtaposition of original and remembered time.

Singh endlessly curates and recurates her archive. Constantly revisiting her work allows her to address the "making" of images rather than simply the "taking." Despite participating in numerous exhibitions in museums and galleries, Singh always found hanging photographs on a wall to be too passive. She wants people to relate to her images in a more direct way. A book, after all, can be handled physically and taken home. Recently, however, Singh decided to rethink the typical mode of exhibition where everything is, as she says, "nailed to the wall." Instead, she thought, "What if there is *nothing* on the walls?" From her experiments in bookmaking, she developed ways

of displaying photographs via handcrafted wooden panels. This "photo architecture," as Singh terms the structures, can be placed in various configurations, opened and closed like a book, while the images within can be endlessly reordered.

A former photojournalist, Singh thinks a great deal about how her images are disseminated. In the 1980s, she studied visual communication, concentrating on photography and book-making, at the legendary National Institute of Design in Ahmedabad, which was led by artist and designer Dashrath Patel until 1981. Patel promoted industrial design, often inspired by Indian cultural traditions, from handcrafts to dance, while at the same time connecting with international design innovators such as Charles Eames. Throughout his career, Patel experimented with the presentation and distribution of photography, in participatory installations, large-scale projections, and cultural festivals. I can't help but think that the Ahmedabad years were truly important for Singh's own out-of-the-box approach to photography. Her raw material just happens to be photographs.

So how does Singh view the role of the museum? To her, the "little museum" is a perfect space for encounter and social exchange. Her proposal addresses the "sorry state" of most Indian institutions, which lack funds, forward-thinking professionals, and visitors. As they try to merely keep afloat, museums in India are wasting away; the attempts of artists such as Singh and Kanwar to connect and reach out are an important step toward creating a workable, popular alternative. In her statement for "Citizen Artist: Forms of Address," the 2013 exhibition she organized at Chemould Gallery, Mumbai, art historian Geeta Kapur writes, "When artists respond as citizens, they can infuse the abstraction of citizenship with creative energy that could lead to comments, criticisms and alternative imaginations of being a citizen." For a long time, Kapur has questioned the lack of courage, precision, and civic imagination of Indian museums, which she feels should be engaged in comment and critique of their nation.

Yet while larger institutions are suffering, "people are obsessed with house museums in India," Singh explained during the course of our conversation. "This sort of intimate house-museum setting is some-

thing that I have really responded to in this work. I've always photographed museums, especially small, quirky museums, all over India. I'm very interested in what they show and how they show it. Who's going to the museums? What are they looking at?" But she explained that recently her thoughts had developed further:

I wanted to have a place where I could have a one-to-one interaction in my little museum. I want to find my own spaces and make my own structures, so I can literally carry them on my own back and park them wherever I like, wherever people will let me, and have that conversation.

At that moment, Singh opened the leather boxes that sat atop her trolley. One by one, her stories began to unfold. Her images and their sequencing want to be read as texts, and their narrative power resides completely within the level of engagement of the audience. Singh's "little museums" present clusters of photographs—some new, others culled from her various books—to evoke a particular theme.

Works such as MUSEUM OF CHANCE and MUSEUM OF EMBRACE (both 2013) invite the viewer to converse with the images and provoke exchange. They encourage the sense of ownership and involvement, deepening and widening the audience experience from passive to participative. "We are constantly changing as people. Why shouldn't the work change with us?" Singh asked. But her reshuffling of images also provokes change in us. "Could you leave everything behind and start from zero again?" reads the subtitle of one her photographs. That question could well have been the epigraph to Singh's "little museum." As such, the audience can "go away closer."

The "little museum" of Singh takes a key issue that sits behind current curatorial and broader museum programs in general: Can we take public engagement to a greater scale and reach than we currently achieve? Singh makes this debate explicit and accessible. And not only for India. Her "little museum," in the end, is not that little but actually quite expansive.



DAYANITA SINGH, from the series
FILE ROOM, 2013, b & w photograph /
Aus der Serie ARCHIVRAUM,
s/w Photographie.



DAYANITA SINGH, from the series FILE ROOM, 2013, b & w photograph / Aus der Serie ARCHIVRAUM, s/w Photographie.



DAYANITA SINGH, from the series FILE ROOM, 2013, b & w photograph / Aus der Serie ARCHIVRAUM, s/w Photographie.

Das kleine Museum

CHRIS DERCON

An einem frischen Januarmorgen dieses Jahres betrat Dayanita Singh, einen Gepäcktrolley mit zwei schönen massgefertigten Lederboxen vor sich herschiebend, das Gelände des India Art Fair in New Delhi. Singh brachte auf der Messe lange Tage an einem winzigen Tisch sitzend zu und unterhielt sich persönlich mit jedem/jeder, der/die ihr neues, im letzten Jahr erschienenes Buch kaufen wollte. *File Room* (Archivraum, 2013), Singhs elftes Buch, besteht aus Photographien, die endlose Stapel staatlicher Archivunterlagen und juristischer Dokumente aus ganz Indien zeigen – eine Anspielung auf die Strukturen des Gedächtnisses.

Die Besucherschlangen waren lang. Singh hatte beschlossen, sich in Indien nicht mehr von einer Galerie vertreten zu lassen und auf der Messe keine Photographien an einer Wand zum Verkauf zu präsentieren. Stattdessen hatte sie eines ihrer vielen «kleinen Museen» zusammengestellt. In einer entlegenen Ecke der Messe platziert war dieses kleine Museum tatsächlich ziemlich klein: ein Holzkasten zum Lagern und Ausstellen der käuflichen Bücher, der auch als Raumteiler in dem winzigen Messestand mit einem kleinen Tisch und zwei Stühlen fungierte. Singh war Architektin, Direktorin, Kuratorin, Einrichterin, Wächterin und Empfangsdame dieses Mu-

seums in Personalunion, und sie plauderte mit jedem Interessenten über die Kunst und das Leben. Jede finanzielle Transaktion endete mit dem feierlichen Signieren und sorgfältigen Einwickeln von *File Room* in ein Stück Leinenstoff mit der aufgestempelten Botschaft: «go away closer» (geh näher weg), eine paradoxe Aufforderung, die dem Titel eines Buchs von Singh aus dem Jahr 2007 entspricht und Präsenz und Absenz zugleich ausdrückt – zwei Schlüsselthemen ihrer Kunst.

Singh nahm im Rahmen der Messe auch an einem wesentlich längeren, öffentlichen Gespräch mit ihrem Künstlerkollegen Amar Kanwar und mir teil. Ihre Mutter, Nony Singh, stand seitlich des Publikums und photographierte mit Kamera und Stativ unablässig die Sprechenden auf dem Podium. Als Amateurphotographin des heimatisch vertrauten Umfeldes ist Singh senior eine wichtige Inspiration für ihre Tochter. Nony Singhs Photographien halten nicht nur besondere Momente ihres Familienlebens für die Nachwelt fest, sondern wollen auch die Erinnerung gestalten, ordnen und neu ordnen. Diese Art der stetigen Neubewertung und Neuanordnung ist auch ein roter Faden im Werk der jüngeren Singh. Tatsächlich sollte *File Room* im Zusammenhang mit *The Archivist* (Die Archivarin, 2013) betrachtet werden, einer Sammlung von Photographien von Nony Singh, die von Mutter und Tochter gemeinsam aus

CHRIS DERCON ist Direktor der Tate Modern, London.



Negativen und Kontaktabzügen der im Lauf mehrerer Jahrzehnte zusammengekommenen Familienphotos ausgewählt wurde. Ähnlich wie Dayanita Singhs eigenes Œuvre ist auch *The Archivist* eine fortwährende Gegenüberstellung von ursprünglicher und erinnerter Zeit.

Singh organisiert ihr Archiv laufend neu. Dieses stete Zurückkommen auf ihr Werk ermöglicht es ihr, den Akzent mehr auf das «Machen» als auf das blosse «Aufnehmen» der Bilder zu legen. Obwohl sie an zahlreichen Ausstellungen in Museen und Galerien teilgenommen hat, empfand Singh das Aufhängen von Photographien an einer Wand stets als zu passiv. Sie möchte, dass die Leute direkter auf ihre Bilder Bezug nehmen. Ein Buch kann man immerhin physisch in die Hand und mit nach Hause nehmen. Folgerichtig hat sich Singh jüngst dazu entschieden, die klassische Ausstellungsweise zu überdenken, bei der, wie sie sagt, alles «an die Wand genagelt» wird.

DAYANITA SINGH, from the series *MYSELF MONA AHMED*, 2001, b & w photograph / Aus der Serie, *ICH MONA AHMED*, s/w Photographie.

Sie sagte sich: «Wie wäre es, wenn *nichts* an den Wänden hängt?» Ausgehend von ihrer Erfahrung im Gestalten von Büchern entwickelte sie diverse Varianten, um Photographien auf handgefertigten Holzpaneelen zu präsentieren. Diese «Photoarchitektur», wie Singh ihre Trägerbauten nennt, lässt sich in unterschiedlichen Konstellationen aufstellen und wie ein Buch öffnen und schliessen, zudem können die Bücher darin immer wieder neu angeordnet werden.

Die ehemalige Photojournalistin Singh denkt viel über die Art der Verbreitung ihrer Bilder nach. In den 1980ern studierte sie Visuelle Kommunikation

(mit Schwerpunkt Photographie und Buchgestaltung) am legendären National Institute of Design in Ahmedabad, dessen Leitung bis 1981 der Künstler und Designer Dashrath Patel innehatte. Patel propagierte ein industrielles Design, das häufig von den kulturellen Traditionen Indiens, vom Kunsthandwerk bis zum Tanz, inspiriert war, und schlug zugleich den Bogen zu internationalen Design-Pionieren wie Charles Eames. Patel experimentierte sein Leben lang mit der Präsentation und dem Vertrieb von Photographie mittels partizipatorischer Installationen, grossformatiger Projektionen und Kulturfestivals. Die Vorstellung drängt sich auf, dass diese Jahre in Ahmedabad für Singhs eigenes Eintre-

ten für allgemein erschwingliche Produkte «von der Stange» prägend waren. Ihr Rohstoff sind einfach Photographien.

Wie versteht Singh demnach die Rolle des Museums? Für sie ist das «kleine Museum» ein perfekter Raum der Begegnung und des sozialen Kontakts. Ihr Präsentationsvorschlag spricht den «bedauerlichen Zustand» der meisten indischen Institutionen an, denen es an Mitteln, fortschrittlich denkenden Berufsleuten und Besuchern mangelt. Wenn sie lediglich versuchen, sich über Wasser zu halten, gehen die Museen in Indien ein; die Versuche von Kunstschaefenden wie Singh und Kanwar, Kontakte zu knüpfen und aus den Museumsmauern hinauszutreten, sind



DAYANITA SINGH, from the series MUSEUM OF CHANCE, 2013, b & w photograph / Aus der Serie MUSEUM DES ZUFALLS, s/w Photographie.



DAYANITA SINGH, from the series
CHAIRS, 2005, b & w photograph /
Aus der Serie STÜHLE, s/w Photographie.

ein wichtiger Schritt in Richtung einer realistischen publikumsfreundlichen Alternative. Wie die Kunsthistorikerin Geeta Kapur jüngst – im Zusammenhang mit der von ihr organisierten Ausstellung «Citizen Artist: Forms of Address» (Künstler als Bürger: Formen der Ansprache) in der Chemould Gallery in Mumbai – schrieb: «Wenn Künstler als Staatsbürger reagieren, können sie den abstrakten Begriff der Staatsbürgerschaft mit kreativer Energie erfüllen, die zu Kommentaren, kritischen Stellungnahmen und neuen Vorstellungen davon führen könnte, was es heißt, ein Bürger zu sein.» Kapur moniert schon lange den Mangel an Mut, Präzision und staatsbürgerlicher Phantasie der indischen Museen, welche ihrer Meinung nach die nationalen Zustände aktiv kritisieren und kommentieren sollten.

Doch während die grösseren Museen zu kämpfen haben, «sind die Leute in Indien besessen von Hausmuseen», erklärte Singh im Lauf unseres Gesprächs. «Tatsächlich habe ich mit meinem Werk auf

diese Art privater Hausmuseen reagiert. Ich habe von jeher Museen photographiert, vor allem die kleinen schrulligen Museen, die es überall in Indien gibt. Es interessiert mich sehr, was sie zeigen und wie sie das tun. Wer geht in diese Museen? Was schauen sich die Leute an?» Ihre Gedanken hätten sich aber mittlerweile weiterentwickelt:

Ich wollte einen Ort, der eine persönliche Interaktion in meinem kleinen Museum erlaubt. Ich will meine eigenen Räume finden und meine eigenen Strukturen aufbauen, die ich buchstäblich auf dem eigenen Rücken transportieren und aufstellen kann, wo es mir gefällt und wo die Leute es zulassen, damit ich solche Gespräche führen kann.

In diesem Moment öffnete Singh die Lederboxen auf ihrem Wägelchen. Eine Geschichte nach der anderen begann sich zu entfalten. Ihre Bilder und Bildfolgen wollen wie Texte gelesen werden, und ihre erzählerische Kraft beruht voll und ganz auf dem Grad der Aufmerksamkeit und Beteiligung ihres Publikums. Singhs «kleine Museen» präsentie-

ren Photographien in Gruppen – manche neu, andere aus verschiedenen Büchern gepickt –, die ein bestimmtes Thema ansprechen. Werke wie MUSEUM OF CHANCE (Museum des Zufalls) und MUSEUM OF EMBRACE (Museum der Umarmung, beide 2013) laden den Betrachter ein, mit den Bildern ins Gespräch zu treten, und provozieren geradezu zum Austausch. Sie stärken das Gefühl von Mitbesitz und Beteiligung, indem sie die Publikumserfahrung vertiefen und erweitern und aus dem passiven ein partizipatives Erlebnis machen. «Als Menschen verändern wir uns laufend. Weshalb sollte sich das Werk nicht mit uns ändern?», meinte Singh. Doch die stete Neu-Mischung ihrer Bilder bewirkt auch bei uns eine Veränderung. «Könnten Sie alles hinter sich lassen

und wieder bei Null beginnen?», lautet der Untertitel auf einem ihrer Photos. Diese Frage könnte ohne Weiteres als Motto über Singhs «kleinem Museum» stehen. In diesem Sinn kann das Publikum «näher weggehen».

Das «kleine Museum» Singhs greift ein Schlüsselfthema auf, das generell hinter kuratorischen und umfassenderen Museumsprogrammen steckt: Können wir die öffentliche Auseinandersetzung noch weiter steigern und stärker ausweiten als bisher?

Singh macht diese Debatte explizit sichtbar und zugänglich. Nicht nur für Indien. Ihr «kleines Museum» ist letztlich gar nicht so klein, sondern ziemlich weitreichend.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

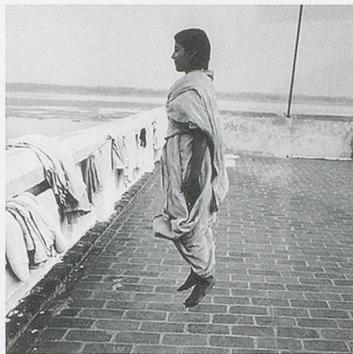
DAYANITA SINGH, from the series MYSELF MONA AHMED, 2001, b & w photograph / Aus der Serie ICH MONA AHMED, s/w Photographie.





Matt removed / ohne Passepartout

Alterungsbeständiger Pigment-Abzug auf Harmon-Hahnemühle Barytpapier,
aufgezogen auf Museumskarton, 46 x 61 cm, Teakholz-Rahmen,
mit einem aufklappbaren Passepartout, der vier Bilder hervorhebt:
PHEROZA VAKEEL aus *Privacy*, 2003,
UNTITLED aus *I am as I am*, 2000,
UNTITLED aus *Go Away Closer*, 2007.
MONA AND MYSELF, 2013,
Auflage 35/XX, signiert, nummeriert und betitelt auf der Rückseite.



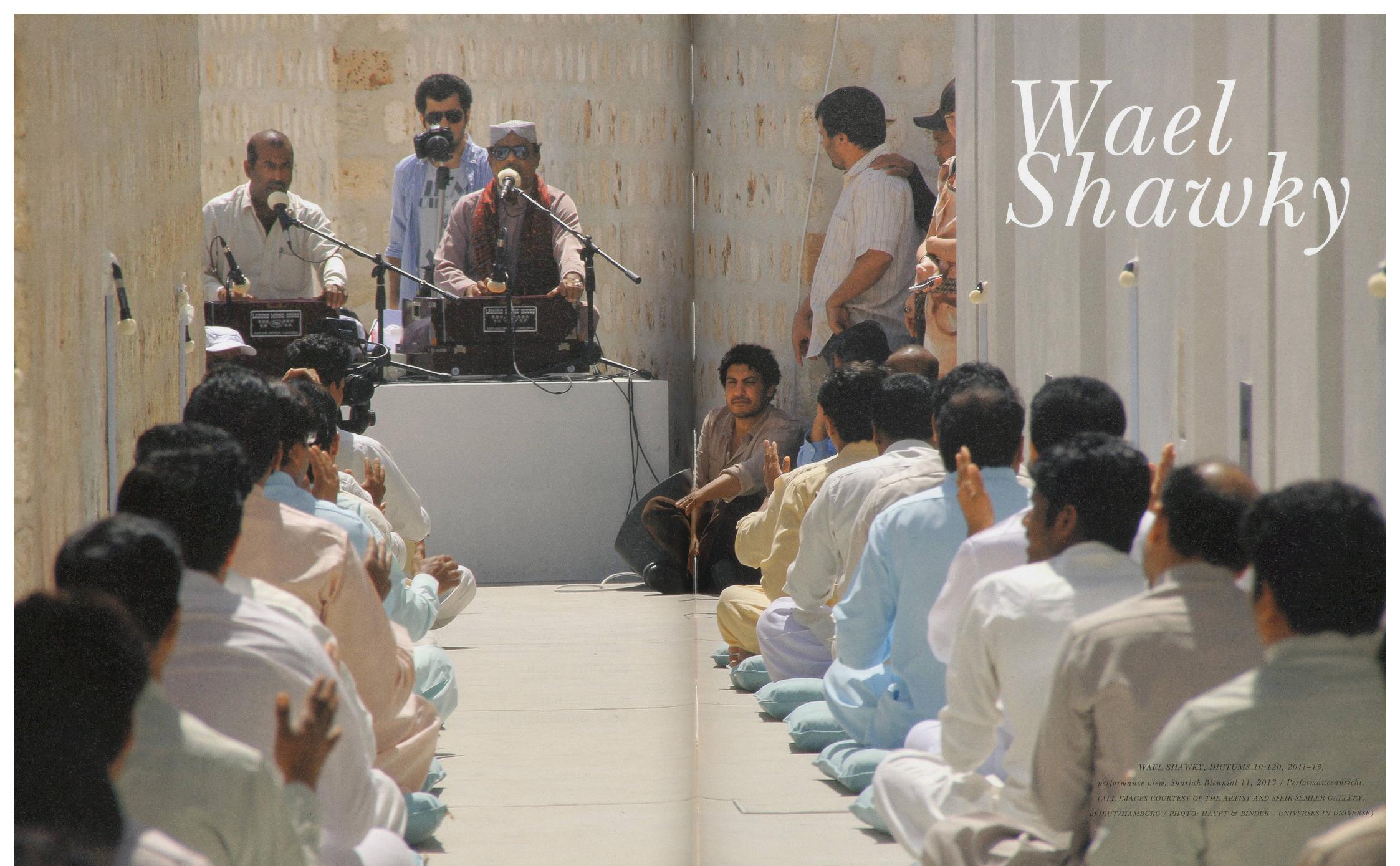
EDITION FOR PARKETT 95

DAYANITA SINGH

DEAR MR WALTER –
MONA AND MYSELF, 2014

Archival pigment print on Harmon-Hahnemühle baryta paper,
mounted on archival museum board, 18x24",
teak wood frame, with a removable matt revealing four images:
PHEROZA VAKEEL from *Privacy*, 2003,
UNTITLED from *I am as I am*, 2000,
UNTITLED from *Go Away Closer*, 2007.
MONA AND MYSELF, 2013,
Ed. 35/XX, signed, numbered and titled on back.

Wael Shawky



WAEL SHAWKY, DICTUMS 10:120, 2011–13.
performance view, Sharjah Biennial 11, 2013 / Performanceansicht,
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND SFEIR-SEMELER GALLERY,
BEIRUT/HAMBURG / PHOTO: HAUPt & BINDER – UNIVERSES IN UNIVERSE)

KAELEN WILSON-GOLDIE

Lost and Found

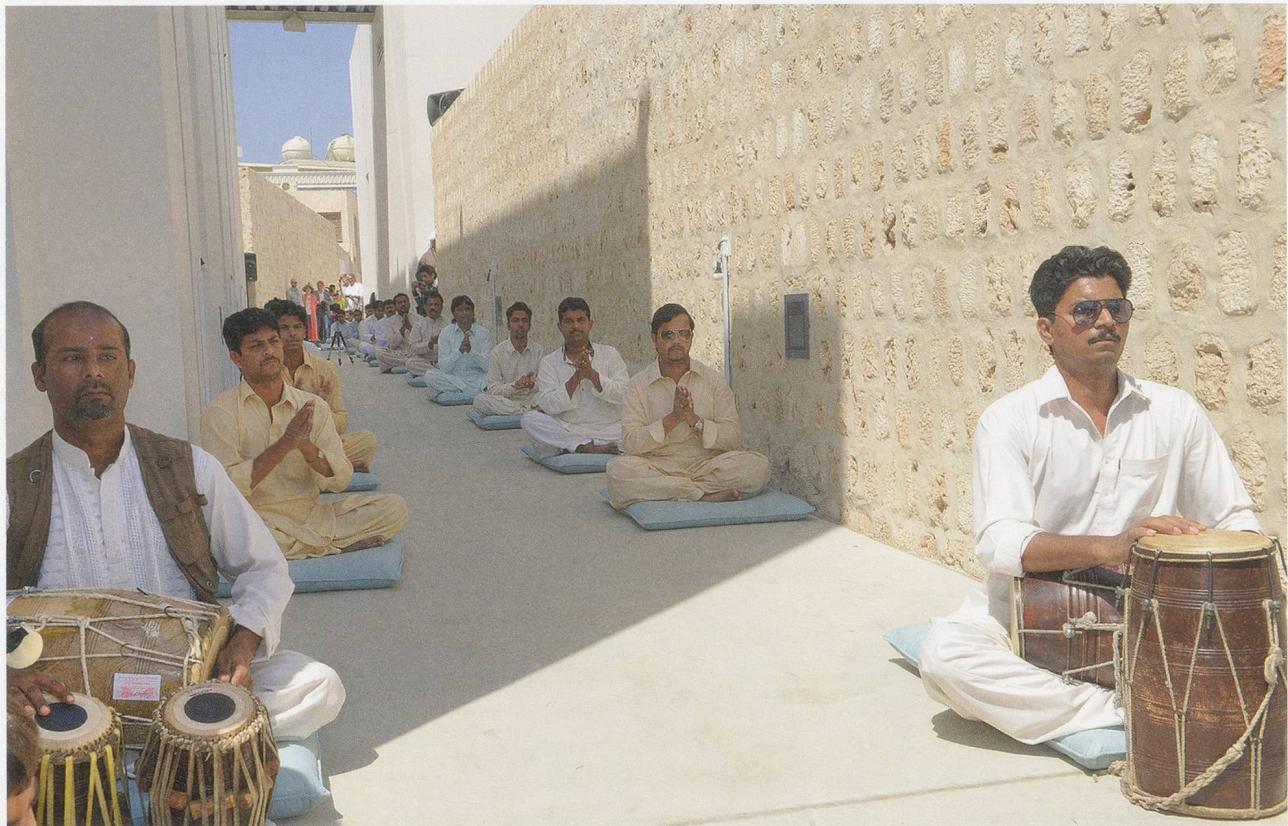
Early one evening in the spring of 2013, I was wandering along the perimeter wall of a new-old neighborhood in Sharjah, where a handful of white cube-style exhibition spaces had recently been erected, scattered around a core of historic structures. (A few of Sharjah's heritage buildings date back to the nineteenth century; many more have been restored, renovated, or constructed from scratch in the last few decades.) The air was warm and still. The streets were brightly lit and mostly empty. Here and there, men in loose shirts, trousers, and sandals passed me by—quietly walking home from work, I imagined, and to the last, carrying their belongings in well-worn plastic shopping bags. I was looking for a specific alleyway running in a remarkably straight line between two boxy buildings. I had already been to the same spot twice that day, but still I was lost, and worse, I was frustrated. I had thought I knew this part of the city well after attending numerous biennials, exhibitions, and programs here. But every year, the city's municipal authorities (and/or the emirate's monarchical elite) seemed to undertake some major new urban planning project, endlessly rewriting the relationship between the city and its residents, workers, and guests. This time around, the so-called Heritage Area had doubled in size—something of a paradox, that—and so I was confused. Then, with the high stone wall beside me, I began to hear the slow drift of voices singing and hands clapping. Suddenly, easily, I found my way around an unassuming corner and into the alleyway.

Wael Shawky's DICTUMS 10:120 (2011–13), the piece I was searching for that night, is a performance featuring thirty-two musicians. During the opening days of the last Sharjah Biennial, it was performed eight times, in both daylight and evening hours. Two lead singers perched on a slightly raised platform. With the help of a percussionist, a pair of harmoniums,

KAELEN WILSON-GOLDIE is a contributing editor for *Bidoun*, writes regularly for *Artforum*, and pens a column for *Frieze*.

Wael Shawky, *dictums 10:120*, 2011–13,
performance view, Sharjah Biennial 11, 2013 / Performanceansicht.
(PHOTO: HAUPt & BINDER – UNIVERSES IN UNIVERSE)





WAEL SHAWKY, DICTUMS 10:120, 2011–13, performance view, Sharjah Biennial 11, 2013 /

Performanceansicht. (PHOTO: HAUPT & BINDER – UNIVERSES IN UNIVERSE)

and an elaborate vocabulary of elegant and theatrical arm gestures, they led an all-male chorus of singers dressed in pale *shalwar kameez*, seated cross-legged on pastel-colored cushions, and arranged equidistantly in two neat rows edging either side of the alleyway to create a perfect, perspectival tableau. Together, the musicians sang a *qawwali* song, a form of devotional Sufi music that dates back to the eighth century. On this particular night, the intensity of the song, performed in a call-and-response style, mounted quickly through repetition and improvisation over the performance's fifteen minutes. The singers—a mix of proper *qawwals* from Pakistan and local recruits from Sharjah—responded ever more enthusiastically to the cues of Fareed Ayaz and Abu Muhammad, the respected *qawwali* masters sitting on the makeshift stage before them. Their voices picked up volume; their handclapping quickened. A standing crowd packed into whatever space was available on either end of the alleyway, at intersecting streets, and on nearby rooftops. The conventional setting for the music had shifted from that of a subcontinental Sufi shrine to this narrow street in a sleepy city-state on the Persian Gulf, but in a sense, DICTUMS looked and sounded like the kind of concert, albeit very short, that could happen anywhere on the world-music circuit.

Or at least it seemed that way to me. I have virtually no knowledge of Urdu, and so I understood none of what was being sung that night. The same could probably be said for the majority of people who had flown in for the biennial. But in fact, the lyrics that usually

constitute *qawwali*—poems of love and longing that are meant to induce religious ecstasy and a feeling of oneness with the divine—had been wholly replaced by quotations from a pastiche of curatorial statements about the previous Sharjah Biennial. DICTUMS was born of a series of workshops between Shawky and members of the biennial’s production team and technical staff, most of whom are Pakistani workers—tradesmen and longtime residents of Sharjah—who have learned their skills well outside the precincts of contemporary art. The artist thus enlisted members of the biennial’s closest but most obviously overlooked constituency to compose a song from the event’s own verbiage, which the participants broke down and rebuilt into a structure suitable to *qawwali*. Live and in context, DICTUMS tested out the sincerity of the biennial in particular, and contemporary art in general, when they claim to be doing their work for the public interest, the common good, and the community at hand.

The lyrics to DICTUMS were amply available, printed in three languages—English, Urdu, and Arabic—and distributed in a small brown booklet adorned with the artist’s line drawing of a goat. Although the song describes the multidisciplinary nature of a biennial (featuring dance, painting, documentary video, and a film program), hints at the transformative power of contemporary art (likened to “a world of talismanic objects”), and addresses the notions of dialogue, translation, community, and collaboration that are at stake for more or less any exhibition of this kind, it reads, for the most part, like a cascade of non sequiturs. Shawky recently told me that he wanted to treat the biennial’s statements as sacred texts (the numbers in the title—10:120—refer to the edition of the biennial and the number of works on view, but their formatting alludes to the organization of chapters and verses in the Quran), something that throws the project into a strange and unstable tension between the mystical form of the music and the mystifying content of the language. This contributes to the many role reversals at play, where the audience (international) that is assumed to understand contemporary art is denied access while the audience (local) assumed to have no clue is sought out, addressed, and embraced, in its own language and over the heads of everyone else.

Stemming from an Arabic root and translating to English as “dictums” or “truths,” *qawwali* signifies not only the musical genre but also the gathering itself and the act of listening as both a form of worship and a spiritual practice. Encompassing three roles at once—the primary performer who adheres to a specific lineage within Sufism, the participant singer who follows his lead, and the spectator who shows up to listen, receive, and be carried away—*qawwali*, when matched to the biennial’s ever-more pressing need to engage (and occasionally appease) its local communities (including disenfranchised migrant workers and overly entitled citizens alike), nicely complicated the usual artist-audience dynamic, suggesting that there are more subject positions to consider, and to embody, in the big-picture process by which a work of art is made.

In many ways, DICTUMS stands alone in Shawky’s oeuvre. It is, to my knowledge, the only instance in which the artist has conceived of a piece that exists firstly and explicitly in performance mode—spatial, site-specific, and durational in real time. Shawky’s works tend to be nodelike or clustered into series; one majestic film or video is surrounded by an assortment of related props, sets, drawings, photographs, objects, and installations or is arranged into parts and chapters, as in the two AL ARABA AL MADFUNA videos (2012 and 2013), the “Cabaret Crusades” trilogy (2010–14), the “Telematch” series (2007–9), and recitation works such as THE CAVE, DIGITAL CHURCH, and BINT JBEIL (all 2006). DICTUMS exists in other forms as well, but its variations feel uncommonly derivative and slight: an audio piece played in a soundproofed room; six minutes of straightforward video documentation; a suite of draw-

ings; a series of “decorative objects” (aluminum plaques made with asphalt and felt, based on truck and street-food signage in Pakistan); and the flabbergasting bit of hyperbolic cliché that is DICTUMS: MANQIA (2014), an eleven-minute video of camels traversing the desert outside Abu Dhabi, projected onto a comically oversize screen, like outtakes from a camp revival of David Lean’s *Lawrence of Arabia*. Yet for all the weakness of those supporting works, DICTUMS, as a live performance, still represents the convergence and culmination of some of the strongest formal, conceptual, and contextual tendencies in Shawky’s practice.

Consider, for example, the richness of the image—thirty-two performers lined up like figures in a Renaissance painting—and the precision of composition that DICTUMS puts forth, easily as polished and considered as AL AQSA PARK (2006), Shawky’s darkly comic, strangely riveting, black-and-white animation of the Dome of the Rock lifting off like a spaceship and spinning like a circus ride. Consider the intricacy of DICTUMS’s song structures, time signatures, and instrumentation, with its minimal amplification, two harmoniums, three drums, and washes of seemingly arrhythmic clapping. These combine to lend complex musical forms—as vessels for carrying equally complex stories, prayers, meanings, and ideas—a place as central and all-consuming here as it is in the first two “Cabaret Crusades” films, THE HORROR SHOW FILE (2010) and THE PATH TO CAIRO (2012), each effectively a piece of brash musical theater edited into an enigmatic, episodic film. Consider the importance of memorization, recitation, delivery, and endurance—performances of another kind running through the artist’s work, in videos such as THE CAVE. Consider the consistency with which literature and other key texts provide a foundation for his practice: Abdelrahman Munif’s magisterial *Cities of Salt*, about the damage done to a desert oasis by the discovery of oil in an unnamed Gulf state, which forms the basis for the four-channel video installation ASPHALT QUARTER (2003); or the short stories of Mohamed Mustagab, adapted in both parts of AL ARABA AL MADFUNA; or Amin Maalouf’s *The Crusades Through Arab Eyes*, on which the “Cabaret Crusades” films are based. And consider the now nearly classic Shawkyan act, not so much of translation—as he and others so often describe it—but of seemingly mischievous and critical displacement, in which two very unlike things are mashed together: reciting chapters from the Quran while snaking through the aisles of a supermarket; rendering the plight of refugees and religious pilgrims as crudely drawn cartoons; enlisting little kids to reenact the assassination of Anwar Sadat and titling the result after a once-popular but long-forgotten German television game show.

That said, when compared to the huge historical shifts that Shawky is revisiting in “Cabaret Crusades,” the concerns of DICTUMS would seem rather small. Using ancient Italian marionettes, handmade puppets, or—for the third installment, on the fatefully consequential, seventh-century split between the Sunni and Shia branches of Islam (as of this writing, still a work in progress, both artistic and historical)—a collection of gorgeous glass figurines, the “Crusades” films delve into more than six hundred years of history. They cover empire building, religious strife, war, invasion, occupation, massacre, plunder, ambush, siege, political ascendency and decline, state formation and destruction, abduction, murder, betrayal, blood-spilling, cultural contamination, and, if an episode in THE HORROR SHOW FILE is to be believed, some seriously weird and highly erotic adoption rituals involving Baldwin of Boulogne, who appears to seduce his new mom and dad in one scene and then spears them both to death in the next.

DICTUMS, meanwhile, addresses a rather minor conflict—the splinter-sized schisms between a minuscule public comprising Sharjah’s international and presumed-to-be-elite audi-

ence for contemporary art, a slightly wider circle of cultural strivers and mercenaries in the Gulf, and the broad, wide community of largely poor local people—migrant workers and their families from South Asia, Africa, and the less loved corners of the Arab world (such as the West Bank and Gaza; Palestinian camps in Lebanon, Syria, and Jordan; the slums of Cairo and the sectarian ghettos of Beirut)—who live year-round in the generally restful, religiously conservative, dormitory-for-Dubai-style environs of Sharjah. Sure, the piece rubs a fine salve on a very recent scandal, for which the previous director of the biennial, Jack Perseckian, was sacked midway through the exhibition in 2011. His firing came just as an installation by Algerian journalist and playwright Mustapha Benfodil—which was located in a public courtyard (frequented by children) and featuring graffiti inspired by the Arab Spring, North African hip-hop, football, and a collection of T-shirts printed with lines of poetry and literary texts

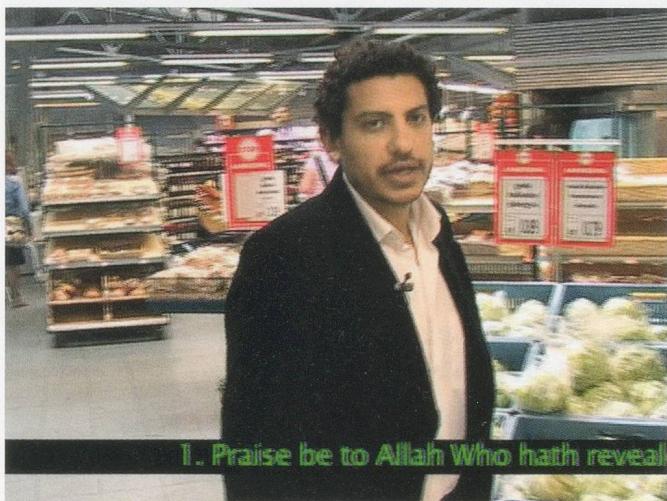
referring to rape and religious violence during the Algerian civil war—was whitewashed and removed from view. An emotionally overwrought petition was subsequently signed, circulated, and abandoned. For many months to follow, supporters and detractors of the biennial picked over their differing positions on censorship, religious and cultural sensitivities, and the ways in which contemporary art is used (for tourism, public relations, and an image overhaul on the one hand, for example; provocation, elucidation, and socio-political critique on the other). All of this argumentation danced around questions of audience, about whom the work is for. The organization that oversees the biennial, the Sharjah Art Foundation—whose president, Hoor al-Qasimi, is both a capable curator and the daughter of Sharjah's ruling sheikh—left those questions largely unanswered. In its own subtle way, DICTUMS acknowledged them, and bettered them, with a round of further, more fundamental questions about what art does and what it means and who needs it most and appreciates it best. But next to civilizational upheaval, the problems of the art world and the efficacy of contemporary art appear not only small but also rather feeble—like an increasingly oblivious and ahistorical pastime.

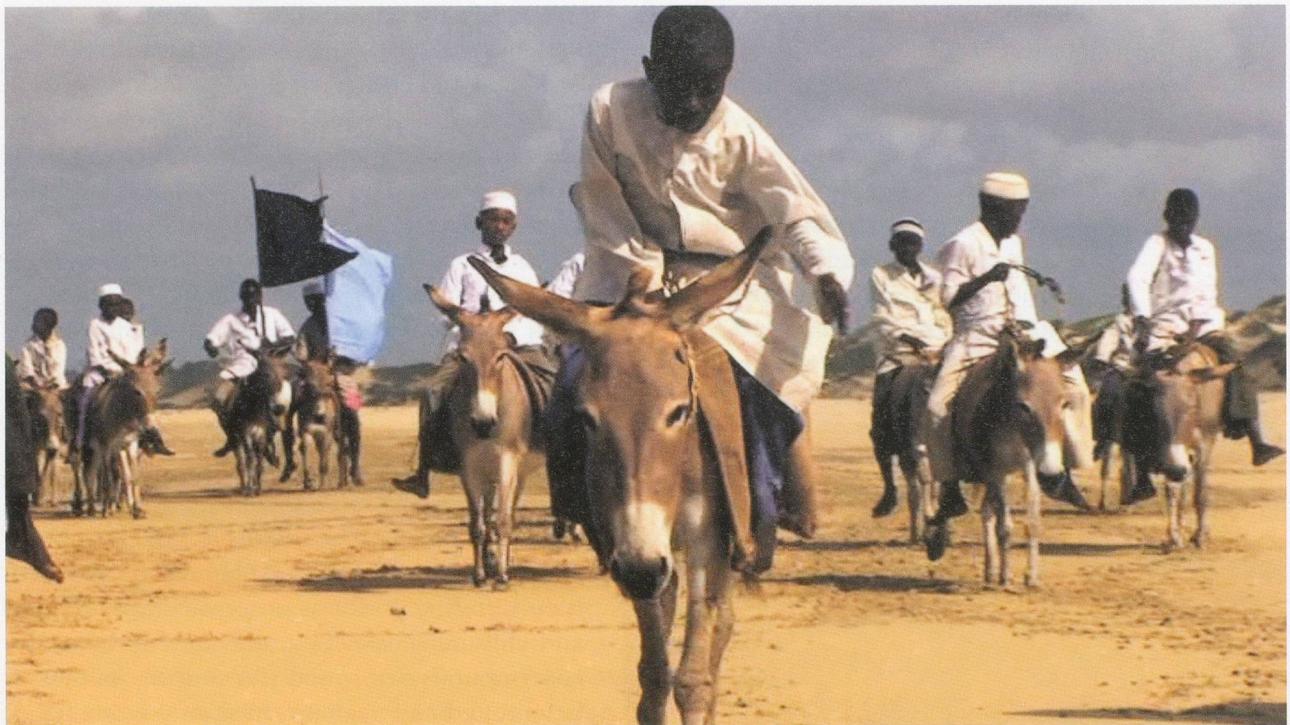
The DICTUMS chorus—"a biennial is a tremendously self-conscious process"—rotates through verses such as: "The stories could be layered infinitely," "I think it's an extremely moving work," "More free or liberal architecture," "Tell history fully through documentary media," "It seems grotesque to talk about it," "We might think of... the Islamic world," and finally, "As Jack said, we want

WAEL SHAWKY, THE CAVE, AMSTERDAM, 2005,

video, color, sound, 12 min 45 sec /

DIE HöHLE, AMSTERDAM, Video, Farbe, Ton.





WAEL SHAWKY, TELEMATCH CRUSADES, 2009, video, color, sound, 6 min 48 sec /
TELEMATCH KREUZZÜGE, Video, Farbe, Ton.

to be as close as possible / to the street without smothering the street.” Of course, all of these lines sound inane out of context. Yet the issues signaled with words here and there—such as *nation-states*, *collaboration*, *community*, *culture*, and *audience* as “the alter ego of every curator”—suggest that DICTUMS is about more than just the supple translation of a brittle language into song. It is the latest chapter in a long and enduring drama about labor, migration, and trade; about residency, citizenship, and belonging; about sacrifice, entitlement, and the (now drastically unequal) allocation of resources; about who, ultimately, is allowed access to art and to all that art carries within it, whether hidden, smuggled, coded, beamed, broadcast, or belted out to the universe from an alleyway that would be otherwise impossible to find.

At a time when debates over labor policies in the Gulf and in the art world are so often polemical and confused, Shawky’s piece not only picks up and continues the line of inquiry started by a number of earlier, important works in Sharjah (among them, e-Xplo’s I LOVE TO YOU, 2009, a collection of workers’ songs, and CAMP’s WHARFAGE, begun in 2011, which teases out stories of heartbreak, tragedy, and triumph from the informal economy of break-bulk shipping and trade between India, Iran, Sharjah, and the semi-state entities of Somalia). It also moves thoughtfully beyond the usual bombast of activist work (for example, boycotting the Guggenheim’s Abu Dhabi outpost with such single-minded focus that it sometimes seems myopic in a field of so many similarly compromised institutions) to consider what art really means at this particular nexus of democratic versus dictatorial politics and the extent to which leisure, edification, and illumination can be offered by certain forms of cultural production. In this, DICTUMS raises a number of questions—including questions of audience but



WAEL SHAWKY, TELEMATCH CRUSADES, 2009, video, color, sound, 6 min 48 sec /
TELEMATCH KREUZZÜGE, Video, Farbe, Ton.

also moving above and beyond them—that actually may be *the* questions for contemporary art to deal with now and in relation to history, past, present, and future.

One of the things that has long made many viewers somewhat uncomfortable with Shawky’s work is the artist’s clear religious adherence and palpable devotion in a world assumed to be safely godless and decidedly secular. Slotted some admittedly awkward artspeak and the flat bureaucratic patter of the biennial into an ancient, ecstatic genre of music, Shawky restores a magical, alchemical function for art—illustrating how form can work as effectively as content in changing the minds, altering the thinking, or shifting the perspective of performers and spectators, knowing audiences and ignorant spectators alike. In this, he makes an equally uncomfortable proposition: that religion and art are perhaps closer than we think; that both depend on the possibility of being transported—through texts and songs and other such formal devices, by readers, singers, reciters, and makers. Both art and religion promise a kind of transcendence that relies on blind faith, on the belief that the world could be different, and might be better, that the future could be a place where societies might be fairer and more just, that the future exists at all and that we might have some active role to play in molding and shaping its structure. There was very little art at stake in the long, tortured narrative of the Crusades, no matter who told them. The plain and simple truths of DICTUMS may be that art, however small and stiffly spoken and too subtle, or however faint and ephemeral its drift through an ever-changing city, is the one thing that binds us to a world of meaning.

Verloren & Gefunden

Eines frühen Abends im Frühjahr 2013 ging ich entlang der Begrenzungsmauer eines neuen alten Viertels in Schardscha, wo in jüngerer Zeit, verstreut um einen Kern historischer Bau-ten, eine Handvoll «White Cube»-ähnliche Ausstellungsräume errichtet worden sind. (Einige der historischen Gebäude Schardschas stammen aus dem 19. Jahrhundert, die meisten aber sind in den letzten Jahrzehnten restauriert, renoviert oder ganz neu gebaut worden.) Die Luft war immer noch warm und unbewegt. Die hell erleuchteten Straßen waren überwiegend leer. Ab und an gingen Männer in leichten Shirts, Hosen und Sandalen an mir vorbei – ruhig auf dem Nachhauseweg von der Arbeit, dachte ich mir, ihre Sachen in verschlissenen Einkaufstaschen mit sich tragend. Ich suchte eine bestimmte Gasse, die in auffallend gerader Linie zwischen zwei kastenförmigen Gebäuden verläuft. Ich war an diesem Tag bereits zwei Mal am gleichen Ort gewesen und dennoch fand ich den Weg nicht und war, schlimmer noch, frustriert. Ich dachte, ich kannte diesen Teil der Stadt ganz gut, nachdem ich dort zahlreiche Biennale und Ausstellungen besucht und an Programmen teilgenommen hatte. Doch jedes Jahr schienen die städtischen Behörden (beziehungsweise die Herrscherelite des Emirats) irgendein grosses neues städtebauliches Projekt in Angriff zu nehmen und so die Beziehung zwischen der Stadt und ihren Bewohnern, Arbeitern und Besuchern endlos neu zu konfigurieren. Diesmal hatte sich der sogenannte Historische Bezirk im Umfang verdoppelt – irgendwie paradox – und deshalb war ich verwirrt. Doch dann, die hohe Steinmauer an meiner Seite, hörte ich allmählich die langsame Verwehung von singenden Stimmen und klatschenden Händen. Und mit einem Mal fand ich um eine unscheinbare Ecke herum ohne Schwierigkeiten zu der Gasse.

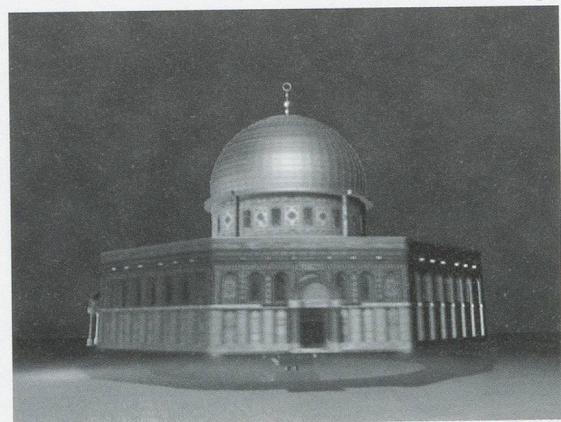
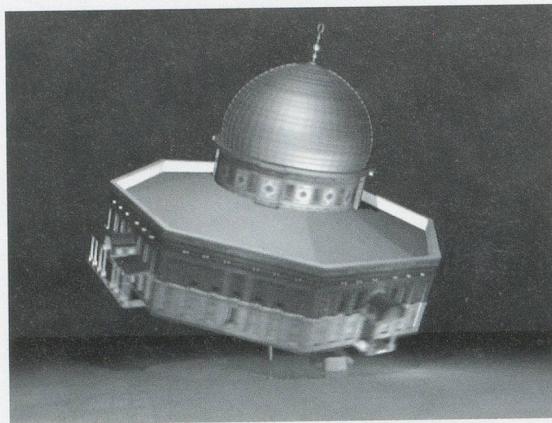
Wael Shawkys DICTUMS 10:120 (2011–13), die Arbeit, nach der ich an dem Abend auf der Suche war, ist eine Performance mit zweihunddreißig Musikern. Während der Eröffnungs-

KAELEN WILSON-GOLDIE ist redaktionelle Mitarbeiterin des Kulturmagazins *Bidoun*, verfasst regelmässig Beiträge für *Artforum* und schreibt eine Kolumne für *Frieze*.



WAEL SHAWKY, DICTUMS 10:120, 2011–13, performance view, Sharjah Biennial 11, 2013 /
Performanceansicht. (PHOTO: HAUPT & BINDER – UNIVERSES IN UNIVERSE)

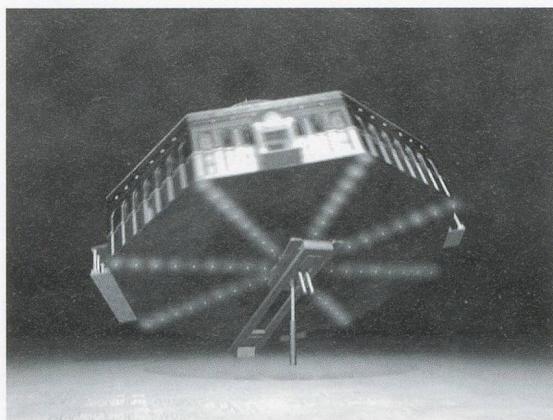
tage der jüngsten Sharjah-Biennale wurde sie acht Mal aufgeführt, und zwar sowohl am Tag als auch während der Abendstunden. Zwei Frontsänger befanden sich auf einem leicht erhöhten Podium. Mithilfe eines Schlagzeugers, zweier Harmonien und einem ausgeklügelten Vokabular eleganter und theatralischer Armgebärden leiteten sie einen rein männlichen Chor, dessen Mitglieder in blassem *Salwar Kamiz* gekleidet waren, im Schneidersitz auf pastellfarbenen Kissen sassen und in zwei akkuraten Reihen in immer gleicher Entfernung entlang der jeweils gegenüberliegenden Längsseite der Gasse platziert waren und so ein perfektes perspektivisches Bild boten. Gemeinsam sangen die Musiker einen *Qawwali*-Gesang, eine Form von devotionaler Sufi-Musik, die auf das 8. Jahrhundert zurückgeht. An diesem Abend steigerte sich während der fünfzehnminütigen Darbietung durch Wiederholung und Improvisation bald die Intensität des im Ruf-Antwort-Stil vorgetragenen Gesangs. Die Sänger – zum Teil richtige *Qawwali*-Sänger aus Pakistan und zum Teil in Schardscha rekrutierte Sänger – reagierten mit immer grösserer Begeisterung auf die Rufe von Fareed Ayaz und Abu Muhammad, den angesehenen *Qawwali*-Meistern, die auf der behelfsmässigen Bühne vor ihnen sassen. Ihre Stimmen wurden immer lauter und ihr Händeklatschen schneller. Eine stehende Menge zwängte sich in jeden vorhandenen Raum an den beiden Enden der Gasse, in Quergassen und auf nahe gelegenen Häuserdächern. Der herkömmliche Schauplatz für



die Musik hatte sich von einem subkontinentalen Sufi-Schrein in diese enge Strasse in einer verschlafenen Stadt am Persischen Golf verlagert, in gewissem Sinn aber wirkte DICTUMS optisch wie akustisch wie ein – allerdings sehr kurzes – Konzert der Art, wie es überall in der Weltmusik-Szene stattfinden könnte.

So schien es mir jedenfalls. Ich habe so gut wie keine Urdu-Kenntnisse und deshalb verstand ich an dem Abend nichts von dem, was da gesungen wurde. Das Gleiche liesse sich wahrscheinlich vom Grossteil der Leute sagen, die zur Biennale geflogen waren. Tatsächlich aber waren die Liedtexte, die üblicherweise den *Qawwali* ausmachen – Gedichte der Liebe und Sehnsucht, die religiöse Ekstase und ein Gefühl des Einsseins mit dem Göttlichen auslösen sollen –, komplett durch Zitate aus einem Potpourri von kuratorischen Aussagen zur vorhergehenden Sharjah-Biennale ersetzt worden. DICTUMS war aus einer Reihe von Workshops mit Shawky und Mitarbeitern des Produktionsteams sowie des technischen Personals der Biennale hervorgegangen – die meisten von ihnen pakistanische Arbeiter, das heisst Geschäftsleute und langjährige Einwohner Schardschas, die ihre Kenntnisse und Fertigkeiten fern der Welt der zeitgenössischen Kunst erlernt haben. Der Künstler beteiligte also Angehörige der Biennale am engsten verbundenen, aber am offensichtlichsten übersehenden Gruppe, um aus dem Wortschwall des Ereignisses selbst ein Lied zu komponieren, das die Beteiligten zerstörten und wieder zu einem für den *Qawwali* geeigneten Gebilde zusammenfügten. Live und im passenden Rahmen stellt DICTUMS die Aufrichtigkeit der Biennale im Besonderen und der zeitgenössischen Kunst im Allgemeinen auf die Probe, etwa die Behauptung, ihre Arbeit stünde im Dienst des öffentlichen Interesses, des Gemeinwohls und der jeweils betroffenen Gemeinschaft.

Die Texte zu DICTUMS standen in ausreichender Zahl zur Verfügung, in drei Sprachen – Englisch, Urdu und Arabisch – gedruckt und verteilt in Form eines kleinen braunen Bändchens, geschmückt mit einer vom Künstler geschaffenen Strichzeichnung einer Ziege. Obwohl der Gesang den multidisziplinären Charakter der Biennale beschreibt (diese bot Tanz, Malerei, Dokumentarvideos und ein Filmprogramm), auf die transformative Kraft der (mit einer «Welt talismanartiger Objekte» verglichenen) zeitgenössischen Kunst anspielt und Begriffe wie Dialog, Übersetzung, Gemeinschaft und Zusammenarbeit anspricht, um die es mehr oder weniger bei jeder Ausstellung dieser Art geht, liest er sich zum grössten Teil wie eine Kaskade unlogischer Aussagen. Shawky erzählte mir kürzlich, dass er die Statements der Biennale wie heilige Texte behandelte (die Zahlen im Titel beziehen sich auf die Auflage der



WAEL SHAWKY, AL-AQSA PARK, 2006,
video animation, b & w, sound, 30 min /
Videoanimation, s/w, Ton, Videostill.

Biennale und die Zahl der ausgestellten Werke, ihre Anordnung aber verweist auf die Kapitel- und Vers-Gliederung des Korans). Hierdurch gerät das Projekt in ein eigenartiges und labiles Spannungsfeld zwischen der mystischen Form der Musik und dem mystifizierenden textlichen Inhalt, was wiederum zu einer vielfachen Rollenumkehr beiträgt, im Zuge derer dem Publikum (international), das mutmasslich zeitgenössische Kunst versteht, der Zugang verwehrt bleibt, während das Publikum (örtlich), das mutmasslich keine Ahnung hat, ange- sprochen und einbezogen wird, und zwar in der eigenen Sprache und über die Köpfe aller anderen hinweg.

Das Wort «*Qawwali*» hat arabische Wurzeln und lässt sich mit «Sprüche» (englisch: «dictums») oder «Wahrheiten» übersetzen. Es bezeichnet nicht nur das musikalische Genre, sondern auch die Versammlung selbst und den Akt des Zuhörens als eine Form der Anbetung wie auch eine spirituelle Praxis. Beim *Qawwali* kommen drei Rollen auf einmal zum Tragen: der leitende Musiker, der an einer bestimmten Traditionslinie innerhalb des Sufismus festhält, der teilnehmende Sänger, der seinem Beispiel folgt, und der Betrachter, der kommt, um hinzuhören, zu empfangen und verzückt zu werden und auf Transzendenz zu hoffen. Durch das immer stärkere Bedürfnis der Biennale, örtliche Gemeinschaften (darunter rechte-lose Gastarbeiter ebenso wie Bürger mit zu vielen Rechten) einzubeziehen (und gelegentlich zu beschwichtigen) verkomplizierte der *Qawwali* sehr schön die übliche Dynamik von Künstler und Publikum und deutete an, dass es im übergreifenden Prozess der Schaffung eines Kunstwerks weitere Subjektpositionen zu bedenken – und zu verkörpern – gibt.

DICTUMS steht in Shawkys Schaffen in vielerlei Hinsicht einzig da. Es ist, soweit ich weiß, das einzige Mal, dass der Künstler ein Werk konzipiert hat, das ganz ausdrücklich als Performance existiert, das heißt räumlich, ortsspezifisch und in Echtzeit ablaufend. Shawkys Werke sind meist netzwerkartig angelegt oder zu Serien gebündelt: um einen grossen Film oder ein grosses Video kreist ein Bestand dazugehöriger Requisiten, Kulissen, Zeichnungen, Photos, Objekte und Installationen, oder der Film ist in Teile und Kapitel aufgegliedert, wie bei den beiden Videos mit dem Titel AL-ARABA AL-MADFENA (2012 und 2013), der Trilogie CABARET CRUSADES (Kabarettistische Kreuzzüge, 2010–2014), der Telematch-Serie (2007–2009) und Rezitationswerken wie THE CAVE, DIGITAL CHURCH und BINT JBEIL (Die Höhle, Digitale Kirche, alle 2006). Auch DICTUMS existiert in anderen Formen, die Varianten wirken aber untypisch abgeleitet und unerheblich: eine in einem schallisolierten Raum abgespielte Audio-Arbeit, sechs Minuten schnörkelloser Videodokumentation, eine Folge von Zeichnun-

gen, eine Serie «dekorativer Objekte» (mit Asphalt und Filz hergestellte Aluminiumtafeln, die auf Schildern für Lastwagen und Strassenimbisse in Pakistan beruhen) und die verblüffende, klischee-überspitzende Arbeit DICTUMS: MANQIA (2014), ein elfminütiges Video, das durch die Wüste ausserhalb von Abu Dhabi ziehende Kamele zeigt und auf eine merkwürdig überdimensionierte Leinwand projiziert wird, wie Szenen aus einer bewusst manierierten Neuauflage von David Leans *Lawrence von Arabien*. Doch bei aller Schwäche jener begleitenden Arbeiten verkörpert DICTUMS als Live-Performance trotzdem den Höhepunkt einiger der stärksten formalen, konzeptuellen und kontextuellen Tendenzen in Shawkys künstlerischer Praxis.

Man denke zum Beispiel an den Reichtum des Bildes – zweiunddreissig Musiker, einheitlich angeordnet wie Figuren auf einem Renaissance-Gemälde – und die Präzision der Komposition, die DICTUMS hervorbringt: Diese ist mindestens so ausgefeilt und durchdacht wie AL-AQSA PARK (2006), Shawkys schwarzhumoriger, seltsam fesselnder Schwarz-Weiss-Trickfilm des wie ein Raumschiff abhebenden und sich wie ein Karussell drehenden Felsendoms. Man denke an die Komplexität der Liedstrukturen, Taktarten und Instrumentierung von DICTUMS, mit der minimalen Lautverstärkung, zwei Harmonien, drei Trommeln und den Lavuren scheinbar arhythmischen Händeklatschens. Zusammen verleihen sie komplexen musikalischen Formen – als Vehikel oder Träger ebenso komplexer Geschichten, Gebete, Bedeutungen und Ideen – eine nicht minder zentrale und allesbestimmende Stellung wie in den beiden ersten «Cabaret Crusades»-Filmen, THE HORROR SHOW FILE (Die Horrorshow-Akte, 2010) und THE PATH TO CAIRO (Der Weg nach Kairo, 2012); in allen vier Fällen im Grunde ein dreistes Stück musikalisches Theater, das als enigmatischer Episodenfilm aufbereitet wurde. Man bedenke die Bedeutung von Auswendiglernen, Rezitation, Vortrag und Ausdauer – Darbietungen einer anderen Art, die sich durch das Werk des Künstlers ziehen, etwa in Videos wie THE CAVE. Man denke daran, wie konsequent Literatur und andere wichtige Texte eine Grundlage für seine Praxis bilden: Abdalrachman Munifs meisterhafte Salzstädte über den Schaden, der infolge der Entdeckung von Öl in einem nicht namentlich genannten Golfstaat an einer Wüstenoase verursacht wird. Der Roman war die Grundlage für die Vier-Kanal-Videoinstallation ASPHALT QUARTER (Asphalt-Viertel, 2003); oder die Kurzgeschichten von Mohamed Mustagab, die in beiden Teilen von AL-ARABA AL-MADFUNA (2013) bearbeitet wurden; oder Amin Maaloufs *Die Kreuzzüge aus der Sicht der Araber*, ein Buch, das als Vorlage für die «Cabaret Crusades»-Filme diente. Und man denke an den nunmehr klassischen Shawky'schen Akt nicht der Übersetzung, wie er und andere sie oft beschreiben, sondern der scheinbar schelmischen und kritischen Verschiebung, bei der zwei ganz unterschiedliche Dinge in Beziehung gesetzt werden: Koransuren erklingen, während man sich an Supermarktregalen entlangschlängelt; die Not von Flüchtlingen und Pilgern wird in Form grob gezeichneter Karikaturen wiedergegeben; Shawky lässt Kinder die Ermordung Anwar Sadats nach-inszenieren und das Ergebnis wird nach einer einst beliebten, aber längst vergessenen deutschen Fernseh-Spielshow benannt.

Dabei könnte man meinen, dass die Anliegen von DICTUMS im Vergleich zu den grossen historischen Umbrüchen, die Shawky in den «Cabaret Crusades» aufgreift, eher geringfügig sind. Unter Verwendung alter italienischer Marionetten, von Hand gemachte Puppen und für die dritte Folge über die verhängnisvoll folgenreiche Spaltung im 7. Jahrhundert zwischen den beiden Zweigen des Islam, Sunni und Schia (bei der Niederschrift dieses Beitrags immer noch künstlerisch wie geschichtlich ein «Work in Progress»), einer Sammlung wunderschöner Glasfigurinen, setzen die Crusades-Filme sich mit mehr als sechshundert



WAEL SHAWKY, TELEMATCH SADAT, 2007, video, color, sound, 10 min 43 sec / Video, Farbe, Ton.

Jahren Geschichte auseinander. Sie behandeln Reichsbildung, religiösen Zwist, Krieg, Einfall, Besetzung, Massaker, Plünderung, Hinterhalt, Belagerung, politischen Auf- und Abstieg, Staatsbildung und -zerstörung, Menschenraub, Mord, Verrat, Blutvergiessen, kulturelle Kontamination und, wenn man einer Episode in THE HORROR SHOW FILE Glauben schenken soll, einige ganz schön bizarre und hocherotische Aufnahmerituale, in deren Mittelpunkt Balduin von Boulogne steht, der in einer Szene offenbar seine neuen Eltern verführt und in der nächsten die beiden mit einem Speer tötet.

DICTUMS thematisiert derweil einen eher unbedeutenden Konflikt – die splittergrosßen Spaltungen zwischen einer winzigen Gruppe bestehend aus Schardschas internationalem und mutmasslich zur Elite gehörendem Publikum für zeitgenössische Kunst, einem etwas weiteren Kreis von kulturellen Strebern und Söldnern am Golf und der breiten Gemeinschaft der überwiegend armen lokalen Bevölkerung – Gastarbeiter und deren Familien aus Südasien, Afrika und den weniger geliebten Winkeln der arabischen Welt (wie dem Westjordanland und dem Gazastreifen, Palästinenserlagern im Libanon, Syrien und Jordanien, den Slums von Kairo und den sektiererischen Gettos von Beirut) –, die ganzjährig im weitgehend ruhigen, religiös konservativen Schlafstadt-Umland von Dubai in Schardscha wohnt. Gewiss, die Arbeit erinnert subtil an einen Skandal aus jüngster Zeit, dessentwegen der ehemalige Direktor der Biennale, Jack Persekan, mitten während der Ausstellung im Jahr 2011 entlassen wurde. Seine Entlassung erfolgte genau zu dem Zeitpunkt, als eine Installation des algerischen Journalisten und Bühnenautors Mustapha Benfodil, die sich in einem öffent-

lichen (und von Kindern frequentierten) Hof befand und vom Arabischen Frühling inspirierte Graffiti, Fussball sowie eine T-Shirt-Kollektion präsentierte, wobei die T-Shirts mit Gedichtzeilen und literarischen Texten bedruckt waren, die auf Vergewaltigungen und religiöse Gewalt während des algerischen Bürgerkriegs Bezug nahmen, übertüncht und entfernt wurde. Daraufhin wurde eine übermäßig emotionale Petition herumgereicht, unterzeichnet und fallengelassen. Noch Monate später diskutierten Befürworter und Gegner der Biennale ihre unterschiedlichen Positionen zu Zensur, religiösen und kulturellen Empfindlichkeiten und den Dingen, für die zeitgenössische Kunst gut sind (Tourismus, Werbung und Imageverbesserung etwa auf der einen Seite und Provokation, Aufklärung und gesellschaftspolitische Kritik auf der anderen). Die Argumentation tanzte um Fragen des Publikums – die Frage, für wen das Werk bestimmt ist – herum. Die Sharjah Art Foundation, unter deren Aufsicht die Biennale steht und deren Präsidentin Hoor al-Qasimi zugleich eine kompetente Kuratorin und Tochter des über Schardscha herrschenden Scheichs ist, liess diese Fragen weitgehend unbeantwortet. Auf die ihm eigene, subtile Art quittierte – und übertrumpfte – DICTUMS sie also mit weiteren Fragen darüber, was Kunst tut, was sie bedeutet und wer sie am meisten braucht und am besten versteht. Gegenüber zivilisatorischen Umbrüchen aber erscheinen die Probleme der Kunstwelt und die Wirkmacht zeitgenössischer Kunst nicht nur klein, sondern auch lahm und wie ein zunehmend blinder und ahistorischer Zeitvertreib.

Der Refrain von DICTUMS – «eine Biennale ist ein ungemein reflektiertes Unterfangen» – wiederholt sich zwischen Versen wie «Die Geschichten könnten unendlich viele Ebenen haben», «Ich halte es für ein äusserst bewegendes Werk», «Freiere oder liberalere Architektur», «Geschichte mittels dokumentarischer Medien umfassend nacherzählen», «Es mutet grotesk an, darüber zu reden», «Man könnte an ... die islamische Welt denken», und schliesslich, «Wie Jack schon sagte, wollen wir uns möglichst nahe / an die Strasse heranbewegen, ohne die Strasse zu erdrücken». Natürlich muten all diese aus dem Zusammenhang gerissenen Zeilen inhaltsleer an, doch die Fragen, die durch eingestreute Wörter wie Nationalstaat, Zusammenarbeit, Gemeinschaft, Kultur und Publikum als «Alter Ego eines jeden Kurators» angedeutet werden, suggerieren, dass es bei DICTUMS um mehr geht als nur die geschmeidige Übertragung von spröder Sprache in Gesang. Das Werk ist das jüngste Kapitel in einem langen und andauernden Drama, das sich um Arbeit, Migration und Handel dreht, um Wohnsitz, Staatsbürgerschaft und Zugehörigkeit, um Opfer, Rechte und die (heute radikal ungleiche) Verteilung von Ressourcen, darum, wer am Ende Zugang zu Kunst haben sollte und zu all dem, was Kunst mit sich bringt, ob versteckt, eingeschmuggelt, verschlüsselt, gebeamt, gesendet oder laut in das All hinausgesungen von einer Gasse, die sonst unmöglich zu finden wäre.

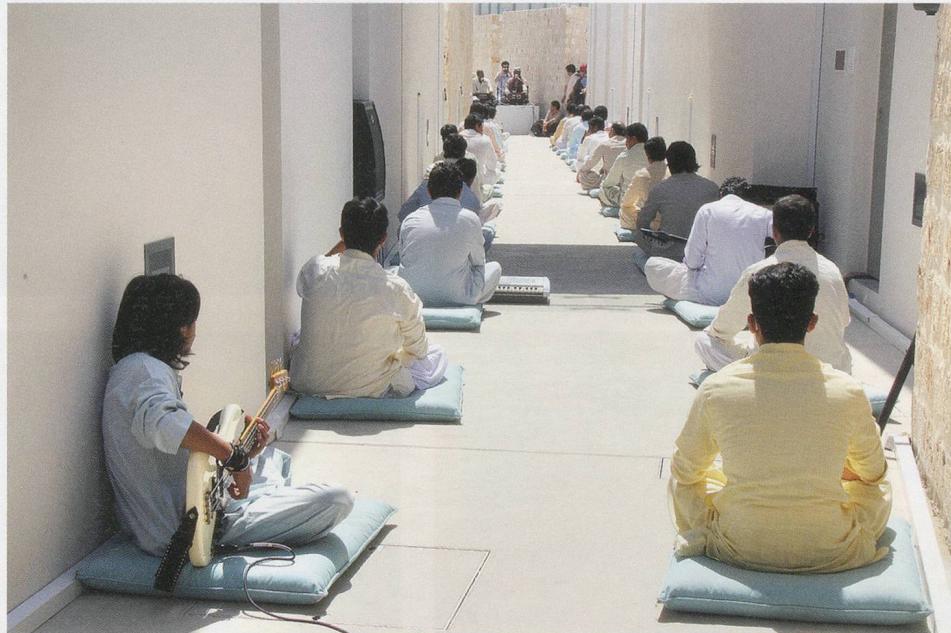
In einer Zeit, in der Debatten zur Arbeitspolitik am Golf und in der Kunstwelt so oft polemisch und verworren sind, greift Shawkys Arbeit nicht nur bestimmte Fragestellungen auf, die eine Reihe früherer, wichtiger Werke zuerst thematisiert hatten (darunter e-Xplos I LOVE TO YOU von 2009, eine Sammlung von Arbeiterliedern, und das 2011 von CAMP begonnene Projekt Wharfage, das der informellen Wirtschaft des Stückguttransports und -handels zwischen Indien, Iran, Schardscha und den halbstaatlichen Gebilden in Somalia Geschichten von grossem Kummer, Tragik und Triumph entlockt). Sie lässt zudem den üblichen Bombast aktivistischer Tätigkeit hinter sich (zum Beispiel den Boykott der Guggenheim-Aussenstelle in Abu Dhabi, der im Umfeld zahlreicher ähnlich kompromittierter Institutionen kurzsichtig wirkt), um darüber zu reflektieren, was Kunst an diesem Knotenpunkt zwischen demokratischer und diktatorischer Politik wirklich bedeutet und inwiefern bestimmte Formen

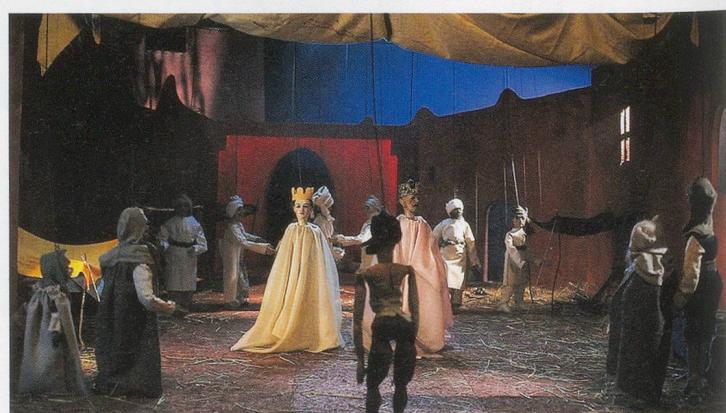
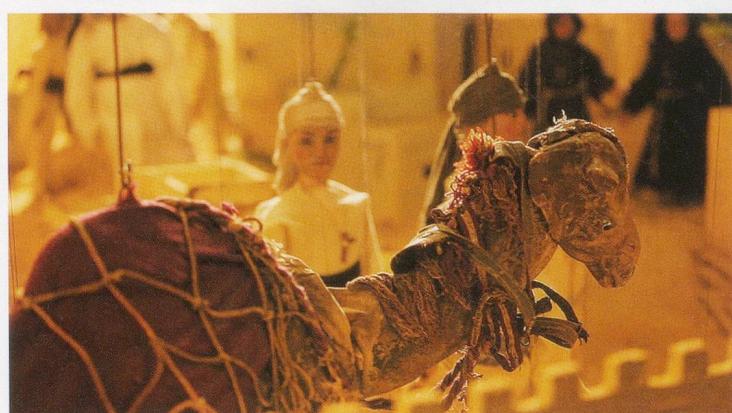
kulturellen Schaffens Musse, Bildung und Erleuchtung bieten können. In dieser Hinsicht wirft DICTUMS eine Reihe von Fragen auf – darunter publikumsbezogene Fragen, aber auch weiter darüber hinaus führende –, die vielleicht tatsächlich *die* Fragen sind, mit denen sich zeitgenössische Kunst heute und im Hinblick auf Geschichte, Vergangenheit Gegenwart und Zukunft auseinanderzusetzen hat.

Etwas, was viele Betrachter an Shawkys Werk seit Langem irritiert, ist die unmissverständliche religiöse Zugehörigkeit und fühlbare Hingabe des Künstlers in einer gottlos und entschieden säkular geglaubten Welt. Indem er einige Fetzen zugegebenermaßen peinlichen Kunstjargons und geistloser bürokratischer Sprache in ein uraltes, ekstatisches Musikgenre einfügt, stellt Shawky die magische, alchimistische Funktion der Kunst wieder her und macht so anschaulich, wie Form genauso effektiv sein kann wie Inhalt, um Meinungen oder das Denken zu verändern oder die Perspektive von Ausführenden und Zuschauern zu verschieben. Er stellt die irritierende Behauptung auf, dass Religion und Kunst einander vielleicht näher sind, als wir denken, und dass beide von der Möglichkeit des Verzücktwerdens abhängen – durch Texte, Lieder und andere formale Mittel, wie etwa Vorleser, Sänger, Vortragende und Produzenten. Kunst und Religion verheissen eine Art von Transzendenz, die sich auf einen blinden Glauben stützt, auf den Glauben, dass die Welt anders und besser sein könnte, dass die Zukunft vielleicht ein Ort ist, wo Gesellschaften gerechter sind, und dass wir diese Zukunft auf gewisse Art und Weise aktiv mitgestalten können. Nur ganz wenig Kunst stand in der langen, qualvollen Geschichte der Kreuzzüge auf dem Spiel, ganz gleich, wer diese erzählte. Die Wahrheit von DICTUMS ist vielleicht ganz schlicht und einfach, dass Kunst, mag sie auch noch so klein, steif gesprochen oder allzu subtil sein und mag sie noch so schwach und ephemer durch eine sich ständig wandelnde Stadt verwehen, das ist, was uns an eine Welt des Sinns bindet.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

WAEL SHAWKY, DICTUMS 10:120, 2011–13, performance view,
Sharjah Biennial 11, 2013 / Performanceansicht.
(PHOTO: HAUPT & BINDER – UNIVERSES IN UNIVERSE)





WAEL SHAWKY, CABARET CRUSADES, THE HORROR SHOW FILE, 2010,
HD video, color, sound, 31 min 49 sec / KABARETTISTISCHE KREUZZÜGE,
DIE HORRORSHOW-AKTE, HD-Video, Farbe, Ton.

BORIS GROYS

THE RETURN OF THE STRINGS

Wael Shawky's "Cabaret Crusades" video trilogy—THE HORROR SHOW FILE (2010), THE PATH TO CAIRO (2012), and THE SECRETS OF KARBALA (2014)—tells the story of the first Crusade. Started by a call issued by Pope Urban II in 1095 to conquer the Holy Land, it led to the establishment of the kingdom of Jerusalem by the Crusaders and ended with their defeat by the armies of Saladin nearly a hundred years later. Shawky's narrative is adapted from historian Amin Maalouf's book *The Crusades Through Arab Eyes* (1984), which is written from a perfectly modern, secular perspective: History is narrated as made by men who are driven by interests and passions. The videos tell the story of the violent expansion of the Crusaders into Muslim lands, of terror against the population, of treason and intrigues that dominated Muslim politics in these years and made resistance against the Crusaders almost impossible. Only very slowly did the Muslims find political and

military unity that was necessary for liberation. In other words, on the level of narration we have here a piece of secular, modern historiography as it is generally practiced in our time.

However, on the visual level Shawky's videos plunge viewers into the atmosphere of the medieval chronicles. The principle characters of the story are represented by marionettes rather than by living actors and the "real" landscapes of the Middle East are substituted by highly artificial medieval miniatures. Medieval chronicles, including the chronicles of the Crusades, do not clearly differentiate between history and myth, acts of men and acts of God, natural and supernatural powers, men and animals, living and dead. Their true topic is the miraculous: the promise of the miracle, waiting for the miracle, experiencing the miracle, remembering the miracle. The same can be said about the theater of marionettes, which had an important place in medieval culture. The mere fact that inanimate figures could move and act as if they were men or animals or ghosts or gods was experienced by the public as a miracle—as

BORIS GROYS is Professor at New York University and Senior Research Fellow at the Academy of Design, Karlsruhe, Germany.

a momentous suspension of the opposition between life and death.

Today, puppet theater is associated mostly with children's spectacles or films. The use of puppets suggests the purely fictional character of a story and the dominance of entertainment value over content. Shawky alludes to this conventional use of puppets when he titles his trilogy "Cabaret Crusades"—cabaret being associated in our cultural imagination with light entertainment. However, in the Middle Ages, the puppet theater—even if it was mostly directed toward an unsophisticated audience—dealt with serious matters; often it demonstrated man confronting supernatural powers and challenging fate. Not accidentally, Don Juan and Faust were originally figures of the puppet theater. With the emergence of the Enlightenment, the situation changed. The use of marionettes was scorned because it demonstrated the dependence of human beings on the supernatural. Liberation meant shaking off the strings that turned men into puppets manipulated by external powers.

The phrase "no strings attached" still aptly summarizes our understanding of freedom. Shawky has reattached the strings to the characters in his videos. This return of the strings is made even more spectacular by the fact that the marionettes are no longer seen in the familiar context of the puppet theater. Shawky's strings seem to hang from nowhere—and thus the characters seem to be moved by the invisible hand of fate. The return of the strings means the return of the miraculous, unexpected, and fated. The contrast between secular, prosaic, rationally built narrative, and the visual world in which myth and the miraculous dominate creates inner tension and a dynamic that keep viewers enthralled throughout the entire cycle.

A week before I began to write this text, I saw the complete *Ring des Nibelungen* in Bayreuth, staged by Frank Castorf. I was struck by the similarity between Wagner's and Shawky's projects. Wagner also tried to tell myth by means of secular art—in his case, opera. Both *Der Ring des Nibelungen* and "Cabaret Crusades" are Gesamtkunstwerks. They show the world in its totality thrown off balance by an unlawful, criminal act fueled by human hubris. In the case of Wagner, it is the theft of the *Rheingold*. In the case of Shawky,



WAEL SHAWKY, "Myth and Legends," installation view,
Serpentine Gallery London, 2013 – 2014 / Installationsansicht.
(PHOTO: HUGO GLENDINNING)

it is the intrusion of the Crusaders into the Middle East. Both criminal acts have the power to make time out of joint, to change the normal course of things, producing a state of chaos and causing extreme violence, treason, and suffering. And in both cases, the world comes back to its right course when this criminal act is corrected: The *Rheingold* is brought back to the Rhine; the Crusaders are driven from the Holy Land.

The concept of the right course of things is probably the oldest concept that mankind has created to explain the human condition. The Chinese called it *Dao*; the Romans called it *fatum*. The biblical religions, questioning this concept, substituted *fatum* with the will of God. But as time went by, the concept of *fatum* reemerged. Not accidentally, both Wagner and Shawky have chosen the Middle Ages as the setting for their works. The Middle Ages reassured faith in the right course of things—and also the belief that the attempt to act against the *fatum* will inevitably be punished. But why did Wagner return to the idea of the right course of things in the nineteenth century? And why does Shawky do it now?

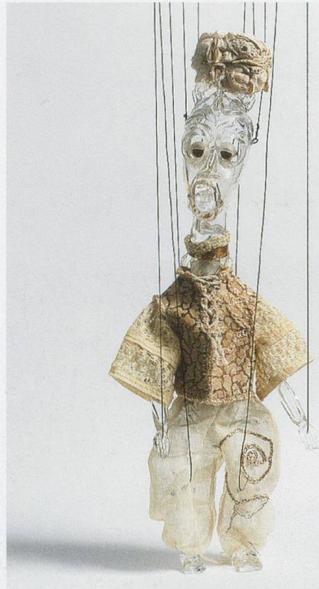
Wagner wrote his *Ring des Nibelungen* at the time of the Industrial Revolution, which created a rupture, a break with the traditional way of life. Gold seemed to give unlimited power to those who owned it. At the end of the *Ring*, the gold disappears again into the waters of the Rhine. But that does not necessarily mean a return to the pre-capitalist past; it means simply that gold loses its magic, its promise of absolute power. It is interesting in this respect that Castorf stages the *Ring* as a revolutionary, Marxist, Communist epic. Here not capitalism but, rather, the revolutionary Marxist movement is presented as a manifestation of human hubris. The flow of the Rhine becomes the flow of capital. Onstage, the Rhine is substituted by the New York Stock Exchange—and it is the place to which the Daughters of the Rhine bring the gold that was variously stolen by Marxist revolutionaries, Russian oil tycoons, and revolutionary adventurers. The *Ring* is staged as a failure of anti-capitalist revolution instead of a metaphor of the failure of the capitalist revolution. In both cases, the world comes back to its course, after its violent interruption comes to an end.

If Castorf radically modernizes Wagner's cycle to demonstrate its universality and relevance for our own time, Shawky practices aesthetic archaization by substituting actors with puppets. But, of course, both of these works belong to our contemporaneity. In the case of Shawky's videos, this connection is obvious enough—one needs only to watch the news from the Middle East. But there is, of course, a deeper connection of the work to the contemporary condition. In recent decades, we have been confronted with a chain of revolutions and counter-revolutions all over the world, including Egypt. These events show that the course of things can be violently interrupted at certain points in time, but this interruption cannot be stabilized. Revolutions are followed by restoration, intrusions by resistance. No historical force is forceful enough to put the course of things under its control.

In a somewhat paradoxical way, this insight leads to a new evaluation of the role of personality in history. Instead of classes and nations, which were understood as collective historical subjects that could dominate the world, individuals now reappear on the historical scene. Some of these individuals, Nibelung or Crusader, try to take fate into their hands, to define the course of history, to take the place of the invisible puppeteer. Like Don Juan and Faust, these hubristic actors move inexorably toward catastrophe and defeat. Other individuals know their limits and become successful within them. This view of history is neither progressive nor reactionary, neither critical nor affirmative. It accepts the status quo—but it accepts it as a flow that inevitably changes everything. In Shawky's videos, history is shown at once as a narrative describing the actions of real men with real interests and passions and as a stage on which these men hang from strings operated by fate. It is, actually, a very contemporary view of history that in recent times has manifested its miraculous and fateful dimension.

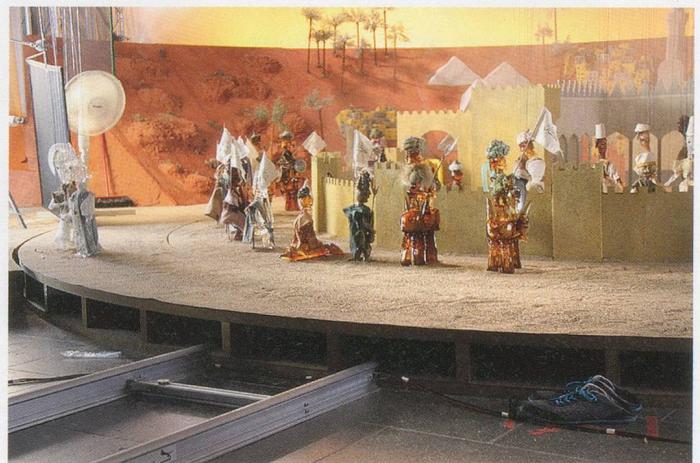
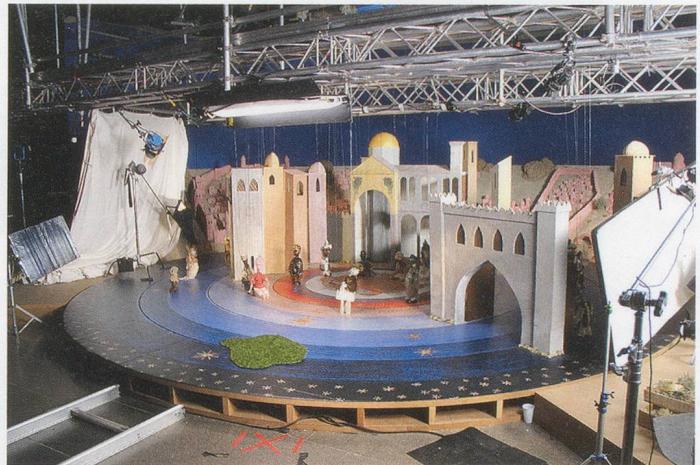
WAEL SHAWKY, CABARET CRUSADES, DRAWING, 2013,
metallic paint, gouache, and pencil on paper, $11\frac{3}{4} \times 8\frac{1}{4}$ /
KABARETTISTISCHE KREUZZÜGE, ZEICHNUNG,
Metallfarbe, Gouache und Farbstift auf Papier, $29,8 \times 21$ cm.





WAEL SHAWKY, CABARET CRUSADES, THE SECRET OF KARBALA, 2014,
marionettes, production photos / KABARETTISTISCHE KREUZZÜGE,
DAS GEHEIMNIS VON KERBALA, Marionetten, Produktionsphotos.
(PHOTOS: ARNIKA FÜRGUT, KUNSTSAMMLUNG NRW)







WAEL SHAWKY, CABARET CRUSADES, marionettes, installation view,
Kunst-Werke Berlin, 2012 / KABARETTISTISCHE KREUZZÜGE,
Marionetten, Installationsansicht. (PHOTO: UWE WALTER)

DIE RÜCKKEHR DER FÄDEN

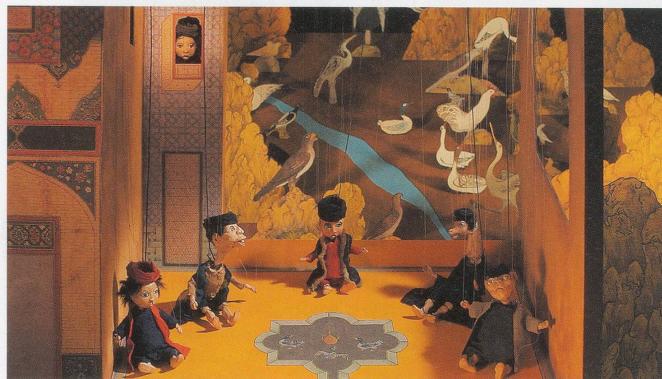
BORIS GROYS

Wael Shawkys Videotrilogie «Cabaret Crusades» (Kabarettistische Kreuzzüge) – THE HORROR SHOW FILE (Die Horrorshow-Akte, 2010), THE PATH TO CAIRO (Der Weg nach Kairo, 2012) und THE SECRETS OF KARBALA (Die Geheimnisse von Kerbela, 2014) – erzählt die Geschichte des ersten Kreuzzugs. Er begann 1095 mit dem Aufruf Papst Urbans II., das Heilige Land zu erobern, führte zur Errichtung des Königreichs Jerusalem durch die Kreuzritter und endete mit ihrer Niederlage gegen Saladins Truppen fast 100 Jahre später. Shawkys Erzählung basiert auf dem Buch *Der Heilige Krieg der Barbaren: Die Kreuzzüge aus der Sicht der Araber* (1983), das der Historiker Amin Maalouf aus absolut moderner, säkularer Perspektive geschrieben hat: Danach wird Geschichte von Menschen gemacht, deren Antrieb aus Interessen und Leidenschaften besteht. Die Videos erzählen die Geschichte von der gewaltsamen Ausbreitung der

BORIS GROYS ist Professor an der New York University und Professor für Kunstwissenschaft, Philosophie und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.

Kreuzritter in muslimischen Ländern, vom Terror gegen die einheimische Bevölkerung und von Verrat und Intrigen, die damals die muslimische Politik beherrschten und die den Widerstand gegen die Eindringlinge nahezu unmöglich machten. Nur ganz allmählich fanden die Muslime zu der für ihre Befreiung notwendigen politischen und militärischen Einheit. Mit anderen Worten haben wir es auf der Erzählebene mit einem Stück säkularer, moderner Historiographie zu tun, wie sie in unserer Zeit üblich ist.

Auf der visuellen Ebene aber stürzen Shawkys Videos ihre Betrachter in die Atmosphäre der mittelalterlichen Chroniken. Die Hauptfiguren der Geschichte werden nicht von leibhaftigen Schauspielern, sondern von Marionetten verkörpert, und die «echten» Landschaften des Nahen Ostens werden durch überaus künstliche mittelalterliche Miniaturen ersetzt. Die Chroniken des Mittelalters, einschliesslich der Chroniken der Kreuzzüge, unterscheiden nicht eindeutig zwischen Historie und Mythos, zwischen menschlichen Taten und göttlicher Gewalt, zwischen natürlichen und übernatür-



WAEL SHAWKY, CABARET CRUSADES, THE PATH TO CAIRO, 2012, HD video, color, sound, 60 min 53 sec /
KABARETTISTISCHE KREUZZÜGE, DER WEG NACH KAIRO, HD-Video, Farbe, Ton.

lichen Mächten, Menschen und Tieren, Lebenden und Toten. Ihr wahres Thema ist der Wunderglaube: die Verheissung des Wunders, das Warten auf das Wunder, die Wundererfahrung, die Erinnerung an das Wunder. Gleichermaßen lässt sich über das Marionettentheater sagen, das in der Kultur des Mittelalters eine wichtige Rolle spielte. Die blosse Tatsache, dass unbelebte Figuren sich bewegen und agieren konnten, als wären sie Menschen, Tiere, Geister oder Göt-

ter, wurde von der Öffentlichkeit als Wunder erlebt – als folgenschwere Aufhebung des Gegensatzes zwischen Leben und Tod.

Heutzutage wird das Marionettentheater zumeist mit Stücken oder Filmen für Kinder in Verbindung gebracht. Die Verwendung von Puppen verweist auf den rein fiktionalen Charakter einer Geschichte und auf die Dominanz des Unterhaltungswerts über den Inhalt. Shawky spielt auf diesen aktuell gebräuchli-

chen Puppeneinsatz an, wenn er seine Trilogie «Cabaret Crusades» betitelt, wird doch das Kabarett in unserer kulturellen Vorstellung mit leichter Unterhaltung assoziiert. Im Mittelalter aber behandelte das Marionettentheater – auch wenn es sich überwiegend an ein einfaches Publikum richtete – ernste Themen und führte vielfach vor, wie der Mensch übernatürlichen Mächten gegenübertrat und das Schicksal herausforderte. Nicht zufällig waren Don Juan und Faust ursprünglich Charaktere des Marionettentheaters. Mit der Aufklärung veränderte sich die Lage. Das Marionettentheater fiel in Ungnade, weil es die

menschliche Abhängigkeit vom Übernatürlichen demonstrierte. Die Befreiung des Menschen wurde nun genau darin gesehen, die Fäden abzuschütteln, die ihn zu einer von äusseren Mächten manipulierten Puppe machen.

Die englische Redewendung «no strings attached» (frei von Fäden), was so viel bedeutet wie «ohne Wenn und Aber», fasst unser Freiheitsverständnis bis heute auf treffendste Weise zusammen. Nun aber legen Shawkys Videos ihren Figuren die Fäden wieder an. Die Tatsache, dass die Marionetten per Video aus dem vertrauten Kontext des Puppen-



theaters herausgehoben werden, macht diese Rückkehr der Fäden nur noch spektakulärer. In Shawkys Videos scheinen die Fäden aus dem Nichts herabzuhängen – was den Eindruck erweckt, als würden die Figuren von der unsichtbaren Hand des Schicksals gelenkt. Die Rückkehr der Fäden signalisiert die Rückkehr des Wunderbaren, des Unerwarteten, des vom Schicksal Bestimmten. Der Kontrast zwischen der weltlichen, nüchternen, rational konstruierten Erzählung und der von Mythos und Wunderglauben beherrschten visuellen Welt erzeugt eine Form der inneren Spannung und Dynamik, die die Aufmerksamkeit des Publikums den gesamten Videozyklus hindurch aufrechterhält.

Eine Woche bevor ich anfing, diesen Text zu schreiben, habe ich in Bayreuth den kompletten *Ring des Nibelungen* in der Inszenierung von Frank Castorf gesehen. Die Ähnlichkeit zwischen Wagners und Shawkys Unterfangen war verblüffend. Auch Wagner versuchte mithilfe säkularer Kunst – in seinem Fall der Oper – Mythen zu erzählen. Sowohl der *Ring* als auch die «Cabaret Crusades» sind Gesamtkunstwerke. Sie zeigen, wie die Welt in ihrer Gesamtheit durch eine ungesetzliche, kriminelle Handlung, einem Produkt menschlicher Hybris, aus dem Gleichgewicht gerät. Bei Wagner ist es der Raub des Rheingolds, bei Shawky der Einmarsch der Kreuzritter in den Nahen Osten. Beide Verbrechen haben

WAEL SHAWKY, CABARET CRUSADES,
THE PATH TO CAIRO, 2012, marionettes, ceramic,
fabric, steel, wood, thread, variable dimensions /
KABARETTISTISCHE KREUZZÜGE,
DER WEG NACH KAIRO, Marionetten, Keramik,
Stoff, Stahl, Holz, Faden, Masse variabel.

die Kraft, die Zeit aus den Fugen zu heben, den normalen Lauf der Dinge zu verändern und einen Zustand zu erzeugen, in dem Chaos, extreme Gewalt, Verrat und Leid herrschen. Und in beiden Fällen kommt die Welt wieder auf den rechten Weg, als das Verbrechen korrigiert wird: Das Rheingold wird an den Rhein zurückgebracht, die Kreuzritter werden aus dem Heiligen Land vertrieben.

Die Vorstellung vom rechten Weg ist vermutlich das älteste von der Menschheit geschaffene Konzept,

um die *Conditio humana* zu erklären. Die Chinesen nannten es *, die Römer *fatum*. Die biblischen Religionen versuchten es infrage zu stellen, indem sie das *fatum* durch den Willen Gottes ersetzen. Doch die Zeit verging, und das Prinzip des *fatum* gelangte zu neuer Geltung. Nicht ohne Grund haben sowohl Wagner als auch Shawky das Mittelalter als Schauspiel für ihre Werke gewählt: Das Mittelalter stellte den Glauben an den rechten Weg wieder her – und auch die Überzeugung, dass der Versuch, gegen das *fatum* zu handeln, zwangsläufig bestraft wird. Doch warum ist Wagner im 19. Jahrhundert zu dieser Idee vom rechten Weg zurückgekehrt? Und warum tut Shawky es jetzt?*

Die Zeit, als Wagner den *Ring des Nibelungen* schrieb, war die Zeit der industriellen Revolution, die einen Riss erzeugte, einen Bruch mit der traditionellen Lebensweise. Gold schien denen, die es besaßen, unbegrenzte Macht zu verleihen. Am Ende des *Rings* verschwindet das Gold wieder in den Fluten des Rheins. Doch das bedeutet nicht notwendigerweise die Rückkehr zur vorkapitalistischen Vergangenheit, sondern einfach nur, dass das Gold seinen Zauber verloren hat, seine Verheissung von absoluter Macht. Insofern ist es interessant, dass Castorf den *Ring des Nibelungen* als ein marxistisch-kommunistisches Revolutionsepisodien in Szene setzt. Nicht der Kapitalismus, sondern vielmehr die revolutionäre marxistische Bewegung wird hier als Ausdruck der menschlichen Hybris präsentiert. Der fliessende Rhein wird zum Kapitalfluss. Auf der Bühne wird er gegen die New Yorker Börse ausgetauscht – und ist zugleich der Ort, an dem die Rheintöchter das Gold zurückbringen, das marxistische Revolutionäre, russische Ölmagnaten und revolutionäre Abenteurer eine Zeit lang gestohlen hatten. Der *Ring* wird hier als ein Scheitern der antikapitalistischen Revolution inszeniert und nicht als Metapher für das Versagen der kapitalistischen Revolution. In beiden Fällen kehrt die Welt nach dem Ende ihrer gewaltigen Störung auf den rechten Weg zurück.

Wenn Castorf Wagners Zyklus radikal modernisiert, um dessen Allgemeingültigkeit und Relevanz für unsere eigene Zeit zu demonstrieren, dann betreibt Shawky eine ästhetische Archaisierung, indem er Schauspieler durch Puppen ersetzt. Aber selbst-

verständlich gehören beide Werke ganz in unsere Zeit. Bei Shawkys Videos ist die Verbindung mehr als offensichtlich – man muss nur die Nachrichten aus dem Nahen Osten verfolgen. Doch daneben existiert noch ein tieferer Zusammenhang zwischen dem Werk und der heutigen Situation. In den letzten Jahrzehnten haben wir eine Kette von Revolutionen und Gegenrevolutionen in aller Welt beobachtet, auch in Ägypten. Diese Ereignisse zeigen, dass der Lauf der Dinge zu einem bestimmten Zeitpunkt gewaltsam unterbrochen werden kann, diese Unterbrechung sich jedoch nicht in einen stabilen Zustand überführen lässt. Auf Revolutionen folgen Restaurationen, auf das Eindringen folgt der Widerstand. Keine historische Kraft ist mächtig genug, den Lauf der Dinge unter ihre Kontrolle zu bringen.

Auf einigermassen paradoxe Weise führt diese Einsicht zu einer Neubewertung der Funktion von Persönlichkeit in der Geschichte. Anstelle von Gesellschaftsschichten und Nationen, die als kollektive historische Subjekte mit der Fähigkeit verstanden wurden, die Welt zu beherrschen, betreten heute wieder Individuen die historische Szene. Einige dieser Individuen, ob Nibelung oder Kreuzritter, versuchen das Schicksal in ihre Hände zu nehmen, den Lauf der Geschichte zu bestimmen, den Platz des unsichtbaren Puppenspielers einzunehmen. Wie Don Juan oder Faust steuern diese anmassenden Schauspieler unausweichlich auf Verhängnis und Niederlage zu. Andere Individuen kennen ihre Grenzen und kommen innerhalb dieser Grenzen zum Erfolg. Diese Auffassung von Geschichte ist weder progressiv noch reaktionär, weder kritisch noch affirmativ. Sie akzeptiert den Status quo – aber akzeptiert ihn als einen Fluss, der unweigerlich alles verändert. In Wael Shawkys Videos wird Geschichte als Erzählung gezeigt, die die Handlungen von echten Menschen mit echten Interessen und Leidenschaften beschreibt, und gleichzeitig als Bühne, auf der diese Menschen an Fäden hängen, die vom Schicksal gesteuert werden. Genau genommen haben wir es hier mit einer sehr zeitgemässen Geschichtsauffassung zu tun, die gerade in jüngster Zeit ihre wunderbaren und schicksalhaften Dimensionen offenbart hat.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

The Haunting Memory of a Metamorphosis

CLARE DAVIES

Wael Shawky often describes his role as that of a “translator,” drawing on the language of art to convert histories, personal experiences, cultural conventions, and systems of belief into a visual medium. Yet while translation conventionally relies on precision and parity—claiming consistency, above all—Shawky’s work returns repeatedly to themes of dramatic societal and political change. If he is a translator, transformation is his preferred text. In particular, the artist is interested in those sticky moments of hybridity that attend transition, for which he has found a material and conceptual equivalent: viscosity.

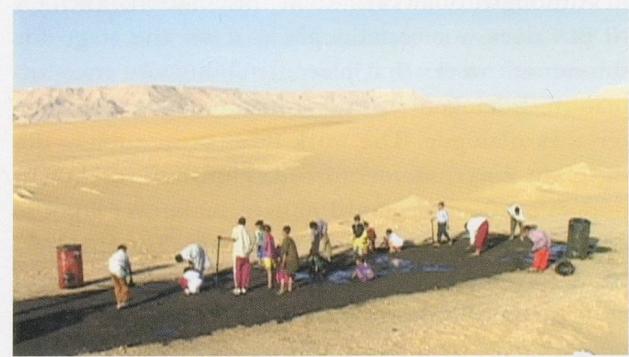
In *Being and Nothingness* (1943), Jean-Paul Sartre describes *le visqueux* as “a substance in between two states”: Neither entirely solid nor fully fluid, the viscous “presents itself as a phenomenon in process of becoming.” As his primary example, the philosopher discusses pitch, a derivative of crude oil that possesses an “inexpressible materiality.” Throughout the twentieth century, of course, oil has served as an engine of widespread transformation in the Middle

CLARE DAVIES recently completed a doctoral dissertation on modern Egyptian art at the Institute of Fine Arts, New York University, and is the recipient of the first Irmgard Coninx Prize for Transregional Studies in Berlin.





WAEL SHAWKY, ASPHALT QUARTER, 2003, 4-screen video projection without sound, 14 min 59 sec, filmstill /
ASPHALT-VIERTEL, Videoprojektion, 4 Bildschirme, ohne Ton.





WAEEL SHAWKY, SIDI EL ASPHALT MOULID, 2001,
installation views / *Installationsansichten*.

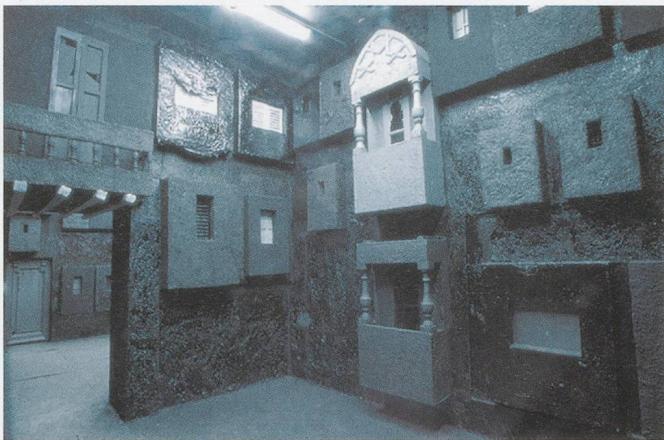


East. Colonial powers competed to control the region's oil reserves, middlemen grew rich, and new nation-states emerged, backed by the momentum of oil-based economies. Oil has fueled wide-reaching development and nation-building projects, which tend to assume the stability of cultural essence and tradition, using these to produce and enforce various standards of collective identity. Shawky's early works examine this tension between the political, economic, and social volatility that so often proceeds from the discovery of oil and that substance's role in propagating cultural typologies and stereotypes. In doing so, the works emphasize the "fixed" quality of image and form while foregrounding an inconstant materiality that speaks to the nature of cultural change.

Although Shawky's 1996 installation FROZEN NUBIA does not contain pitch, it set the stage for subsequent works that placed stability and transformation, homogeneity and hybridity, image and material in dialogue. The work takes as its subject the Egyptian government's forced relocation of Nubian populations in the mid-1960s to make way for the construction of the Aswan High Dam. The dam was pivotal for the industrialization of Egypt and its agriculture, but disastrous for the ninety-thousand-some people who were forcefully resettled in concrete

developments in the desert. Shawky's work features four one-room huts modeled on traditional Nubian architecture. However, the mud walls are replaced with cement, and the sharp edges of galvanized wire stand in for the stalks and palm branches once used to roof the houses. In the installation, an originally viscous substance has hardened—frozen—as if to signal that further transformation is no longer possible; it is the realization of the final stage in a process of converting the "living" culture of Nubia into a dead, reified image of what had been lost.

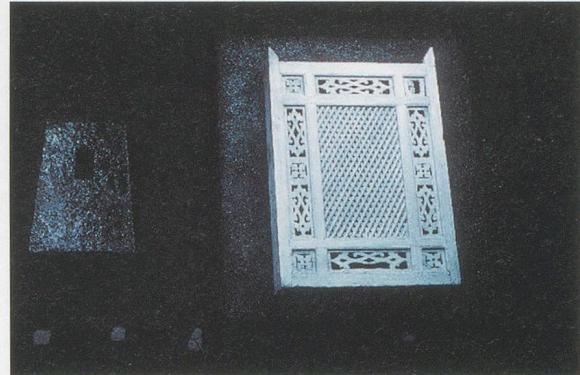
In a number of little-known works produced by the artist in the late 1990s, pitch and asphalt serve as foils to the calcified images and forms stabilized by ideology and cultural convention. Tarmac, silver paint, and liquid tar appear in a maquette of an electrified city, UNTITLED (CITY) (1999). A jarring overlay of contrasting audio tracks emphasizes the motif of hybridity. Similarly, in two large-scale installations produced some years later, SIDI EL ASPHALT'S MOULID (2001) and ASPHALT QUARTER (2003), Shawky treats image and form as conventional and static. Visitors to both works entered stage-set-like cityscapes. Rather than reproducing existing sites, visual clichés of Egypt's urban topography served as the building blocks of the installation. Only the visceral nature of the work spoke to the possibility of transformation,



and the architectural elements composing an urban, modern life in Egypt are coated in layers of gluey pitch.

Works such as these root the terms of an Egyptian present in the country's shift from a state modeled ostensibly on socialist principles to an open-door policy introduced in the 1970s, and said to encourage the development of American-style capitalism. The hybridization that interests Shawky as a byproduct of modernization is not confined to a European-Arab axis, but manifests most powerfully in relation to intraregional currents of exchange from the 1970s onward. In this period, thousands of skilled professionals from Egypt—including Shawky's father—and their families moved to the Gulf and Saudi Arabia while investing their revenues in Egyptian real estate, contributing to the expansion of its urban concrete sprawl. As returnees to Egypt, the argument goes, they also helped disseminate a reactionary strain of Islamic practice. Shawky maps this reading of Egypt's recent history into material terms, and the liminal nature of his installations points to the meeting of two different cultures: "Wet," the artist's term for the agricultural societies of the Nile basin, and "dry," the nomadic, desert-based societies of Saudi Arabia and the Gulf region.

The crucial role that faith plays in societal transformation is made explicit in the videos screened as a part of both installations. Shawky chooses the *moulid*—a festival celebrating the birth of a religious figure, in this case, an invented "Saint of Asphalt"—to represent this state of hybridity. SIDI EL ASPHALT'S



MOULID features footage of a *zikr*, a Sufi practice in which men and women sway in a state of spiritual transcendence. Moulids are popular traditions, not orthodox practice, and this patron saint of transformation is a hybrid of the mystic and the material; indeed, the sound track for the video replaces religious chanting with a song by hip-hop group Cypress Hill.

ASPHALT QUARTER plays on many of the same themes and techniques while accentuating the disparity between a static and a viscous vision of the city. In the version of the work exhibited at the Townhouse Gallery in Cairo in 2003, a cityscape "tarred" in asphalt, pitch, and silver paint encircles the visitor. Four blank screens resembling Cairo's ubiquitous billboards reinforce the motif of modernization's reification of history into image, and image into cliché: "It's as if the city is watching its own history in the form of an advertisement," the artist has stated. Meanwhile, soft, thick cones of pitch squat heavily on top of the installation.

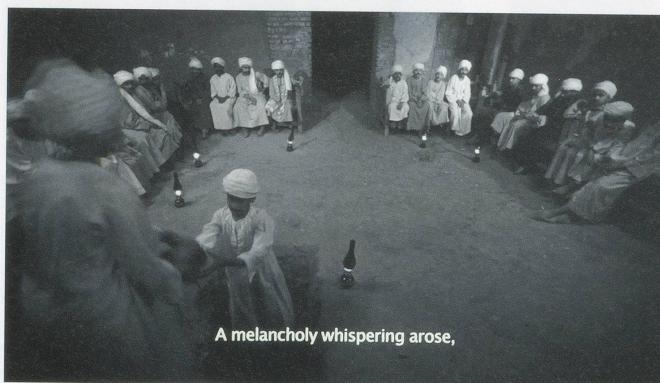
A four-channel video depicts Bedouin children laying a tarmac runway in the middle of the desert. The pitch clings to them, sticking to their hands and feet. Shawky describes the video as a "translation" of the first chapter of Abdel Rahman Munif's *Cities of Salt*, a five-volume fictional account of the discovery

of oil in the Arabian peninsula. Bedouin laborers were hired by foreign companies to build necessary infrastructure without understanding, at the time, what they were creating; they acted on faith for an industry that would soon drastically alter their lives. Similarly, the gesture of building an inoperable runway in the middle of nowhere for reasons that remain obscure to those involved represents an exercise, if anything, in belief. If the strip of pitch laid out in the video proves functionally useless, the wide, gooey smear also functions as a material trace of modernity's sudden touchdown in the desert: an event facil-

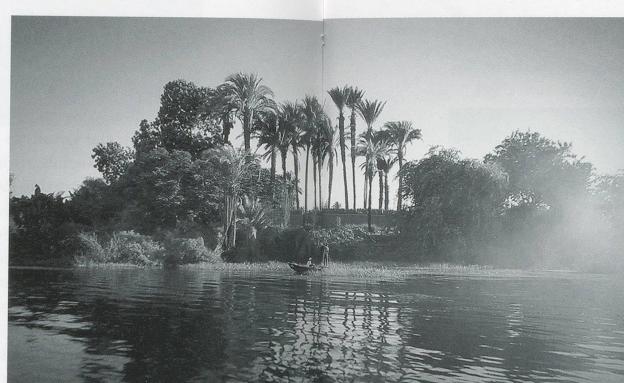
itated, ultimately, by faith, the immaterial, and the irrational.

While pitch and other viscous substances no longer figure prominently in Shawky's work, hybridity and transformation remain central motifs. The black-and-white video *AL ARABA AL MADFUNA I* (2012) is based on a trip the artist took to a village near the ancient archaeological site of Abydos. For at least the last twenty years, residents have been digging under the village, excavating the dense earth in search of treasure. A shaman helps them in their quest, reciting spells and performing rituals to abet

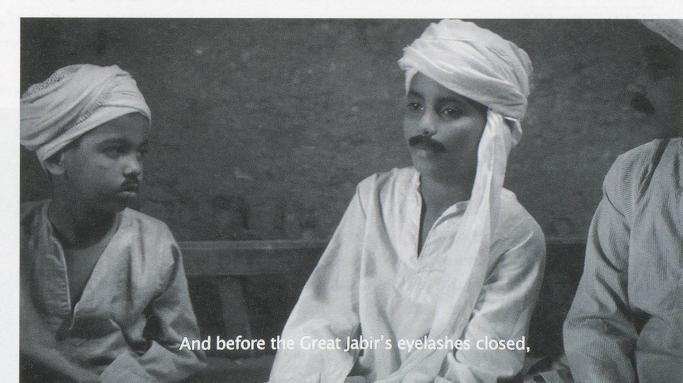
and protect the diggers. In the video, spells and rituals are replaced with the recitation of a parable of cultural transformation, borrowed from a story by Mohamed Mustagab. Transformation operates here at the intersection of material and magic. A figure burrows into the earth, sculpting a series of tunnels in blind pursuit of financial gain. Perhaps more than ever, Shawky's engagement with the materiality of transformation and its relationship to belief reveals his understanding of cultural change as alchemical in nature. The video echoes a refrain implicit in so many of his works: transformation is transmutation.



A melancholy whispering arose,



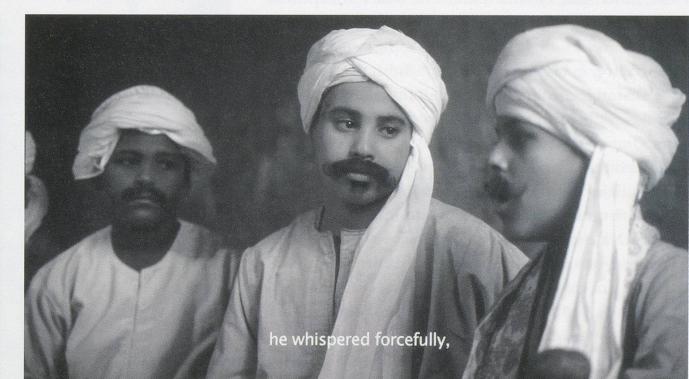
And before the Great Jabir's eyelashes closed,



140



he whispered forcefully,



141

WAEL SHAWKY, *AL ARABA AL MADFUNA I*, 2012,
HD video, b & w, sound, 21 min 21 sec, original
Arabic version with English subtitles /
HD-Video, schwarz-weiss, Ton, arabische Originalfassung
mit englischen Untertiteln.

Die klebrige Spur des Wandels

CLARE DAVIES

Wael Shawky bezeichnet sich selbst oft als «Übersetzer», der mithilfe der Sprache der Kunst Geschichten, persönliche Erfahrungen, kulturelle Konventionen und Glaubenssysteme in visuelle Medien transponiert. Doch während die Übersetzung gewöhnlich Präzision, Äquivalenz und vor allem Kohärenz erfordert, kehrt Shawky wiederholt zu Themen zurück, die dramatische politische und soziale Umwälzungen aufgreifen. Wenn er ein Übersetzer ist, dann ist der Übergang von einem Zustand in den anderen sein bevorzugter Text. Für die kritischen, genau inspizierten Momente, in denen sich dieser Übergang vollzieht, fand Shawky eine materielle und konzeptuelle Entsprechung: die Viskosität.

In *Das Sein und das Nichts* (1943) beschreibt Jean-Paul Sartre *le visqueux* als eine «Substanz zwischen zwei Zuständen»: Weder fest noch flüssig manifestiert sich das Klebrige als «Phänomen der Verwandlung». Zum Demonstrationsobjekt wählt der Philosoph das Erdölprodukt Pech, dem er eine «unbeschreibliche Materialität» zuschreibt – dasselbe Erdöl, das im 20. Jahrhundert solch tief greifende Veränderungen im Nahen Osten ausgelöst hat. Kolonialmächte kämpften um die reichen Reserven, Zwischenhänd-

CLARE DAVIES diplomierte kürzlich am Institute of Fine Arts der New York University über moderne ägyptische Kunst, und sie ist die erste Preisträgerin des Irmgard Coninx Preises für Transregionale Studien.



WAEL SHAWKY, FROZEN NUBIA, 1996, installation view /
GEFRORENES NUBIEN, Installationsansicht.

ler machten horrende Gewinne und die vom Erdöl angetriebene Wirtschaftsdynamik beschleunigte den technischen Fortschritt und veränderte die politische Landkarte der Region. Neu entstandene Staaten nutzten die Stabilität lokaler Kulturen und Traditionen, um eine nationale Identität zu schaffen und zu bewahren. Shawkys frühe Werke befassen sich mit den politischen, ökonomischen und sozialen Krisen, die fast unvermeidlich der Entdeckung von Öl vorkommen folgen, sowie auch mit der Rolle des «Schwarzen Goldes» bei der Verbreitung kultureller Typologien und Stereotypen. Dabei betonen seine Werke die Unveränderlichkeit von Bild und Form vis-à-vis der Unbeständigkeit der materiellen Realität, die solch weitreichende Auswirkungen auf die Kulturentwicklung hat.

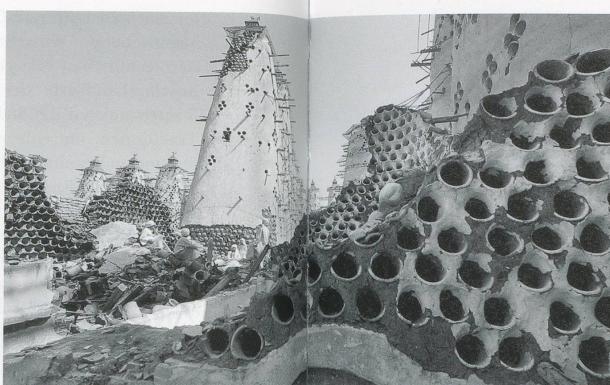
Pech war kein Element in Shawkys Installation FROZEN NUBIA (Gefrorenes Nubien, 1996), die den Boden für spätere Werke bereitete, in denen Permanenz und Wandel, Homogenität und Hybridität, Bild und Substanz in Dialog miteinander traten. Die Installation erinnerte an die zwangsweise Umsiedlung der nubischen Bevölkerung Mitte der 1960er-Jahre, um Platz für den Bau des Assuan-Staudamms zu schaffen. Dieses Grossprojekt war von grösster Wichtigkeit für die Landwirtschaft und Industrie Ägyptens. Für die etwa 90 000 Menschen, die in Betonsiedlungen mitten im Wüstensand gepfercht wurden, war es eine Katastrophe. Shawky errichtete vier traditionelle nubische Hütten, deren Mauern allerdings nicht aus Lehm, sondern aus Zement und deren Dächer nicht aus Rohr und Palmzweigen, sondern aus scharfkanigem, feuerverzinktem Draht bestanden. Das ursprünglich formbare Material war hart geworden – gefroren –, wie um klarstellen zu wollen, dass hinfert keine Möglichkeit der Veränderung mehr bestand. Die Umwandlung der «lebendigen» nubischen Kultur in ein totes, reifiziertes Abbild dessen, was unwiederbringlich verloren ging, hatte ihr letztes Stadium erreicht.

In einer Reihe kleinerer, weniger bekannter Arbeiten aus den späten 1990er-Jahren dienten Pech und Asphalt als Folien für die von Ideologie und Kulturnorm zur Erstarrung gebrachten Bilder und Formen. Aus Asphalt, Teer und Silberfarbe erstand die erleuchtete Miniaturstadt von UNTITLED (CITY)

(Ohne Titel [Stadt], 1999). Mehrfach überblendete Tonspuren veranschaulichten das Motiv der Hybridität. In zwei raumfüllenden, wenige Jahre später realisierten Installationen – SIDI EL ASPHALT'S MOULID (2001) und ASPHALT QUARTER (Asphalt-Viertel, 2003) – behandelte Shawky Bild und Form als tradierte, statische Phänomene. Besucher betratenkulissenhafte Stadtlandschaften, die, anstatt eine spezifische Lokalität exakt zu rekonstruieren, aus Klischees der urbanen Topographie Ägyptens zusammengestückelt waren. Eine dicke klebrige Masse überzog die architektonischen Bausteine des modernen ägyptischen Stadtlebens. Einzig die emotionale Kraft der Installationen liess noch Hoffnung auf Veränderung zu.

Die zitierten Werke verknüpften die ägyptische Gegenwart mit jener politischen Wende in den 1970er-Jahren, als das alte Regierungssystem, das vorgeblieb auf sozialistischen Prinzipien beruhte, durch ein offeneres, liberaleres ersetzt wurde, das den Weg für eine Wirtschaftsentwicklung nach US-amerikanischem Vorbild frei machen sollte. Die Hybridisierung als Nebenprodukt der Modernisierung, die Shawky interessiert, bleibt nicht auf den Konnex zwischen Europa und der arabischen Welt beschränkt. Sie tritt jedoch nirgendwo deutlicher hervor als in den interregionalen Strömen, die seit den 1970er-Jahren wirksam sind. Tausende gebildete Ägypter – darunter auch Shawkys Vater – zogen mit ihren Familien nach Saudi-Arabien und in die Golfstaaten. Mit ihren Ersparnissen erwarben sie daheim in Ägypten Immobilien und stimulierten dadurch die unkontrollierte Ausdehnung der Betonwüsten. Außerdem förderten die Rückkehrer laut einer beliebten Theorie die Ausbreitung konservativer Strömungen des Islam. Shawky verleiht diesen Interpretationen der neueren ägyptischen Geschichte materielle Form. Das transitorische Wesen seiner Installationen indiziert das Aufeinandertreffen zweier Lebensweisen: des «Nassen» (sein Ausdruck für die Agrargesellschaften des Nilbeckens) und des «Trockenen» (den Wüstennomaden Saudi-Arabiens und der Golfregion).

Die Schlüsselrolle des Glaubens im gesellschaftlichen Wandel unterstreichen die Videos, die im Rahmen beider Installationen gezeigt wurden. Der Zustand der Hybridität fand seine Entsprechung im



Moulid, einem Geburtstagsfest für religiöse Persönlichkeiten – in diesem Fall des fiktiven «Heiligen des Asphalt». SIDI EL ASPHALT'S MOULID bringt Filmaufnahmen eines Dzikr, eines Sufi-Rituals, bei dem Männer und Frauen sich in spiritueller Trance wiegen. Ein Moulid ist ein Volksfest und keine orthodoxe Zeremonie. Shawkys Schutzheiliger der Verwandlung repräsentiert eine Union des Mystischen mit dem Materiellen. Passenderweise ersetzt der Soundtrack des Videos die religiösen Gesänge durch einen Song der Hip-Hop-Gruppe Cypress Hill.

ASPHALT QUARTER befasst sich mit ähnlichen Themen und Techniken, nicht ohne zusätzlich noch das statische und das viskose Bild der Stadt zu kontrastieren. In der Version, die 2003 in der Townhouse Gallery, Kairo, zu sehen war, umgab den Besucher eine mit Asphalt, Teer und Silberfarbe überzogene Stadtszenerie. Auf dem gesamten Ensemble lasteten dicke, weiche Pechtürme. Vier leere Leinwände, Spiegelbilder der Plakatwände, die in der ägyptischen Hauptstadt allorts anzutreffen sind, reflektierten die von der Modernisierung betriebene Hyptose der Geschichte als Bild und des Bildes als Klischee. «Es ist, als würde sich die Stadt ihre eigene Geschichte als Werbespot anschauen», kommentierte der Künstler.

Ein 4-Kanal-Video zeigte Beduinenkinder, die mitten in der Wüste auf einer Asphaltlandebahn spie-

WAEL SHAWKY, AL ARABA AL MADFENA 2, 2013,
HD video, b & w, sound, 33 min, original Arabic version
with English subtitles / HD-Video, schwarz-weiss, Ton,
arabische Originalfassung mit englischen Untertiteln.

len. Die schwarze Masse klebt an ihren Händen und Füßen. Shawky versteht das Video als «Übersetzung» des ersten Kapitels der Pentalogie *Salzstädte* von Abd ar-Rahman Munif, die ein frei erfundener Bericht von der Entdeckung des Erdöls auf der Arabischen Halbinsel wiedergibt. Die Beduinen, die im Auftrag ausländischer Firmen die technische Infrastruktur errichteten, ahnten nicht, was da mit ihrer Hilfe entstand. Sie vertrauten einer Industrie, die ihr Leben auf immer verändern würde. Ganz ähnlich muss auch der Bau einer Rollbahn im Niemandsland, aus Gründen, die für die lokale Bevölkerung nicht nachvollziehbar sind, als Akt des Glaubens aufgefasst werden. Wenn der im Video abgebildete Asphaltstreifen keine andere Funktion erfüllt, so doch zumindest die einer breiten, klebrigen Spur, die von der Zwischenlandung der Moderne im Wüstensand zeugt: eines Ereignisses, das ohne Glauben, ohne Irrationalität und Immateriellität niemals stattgefunden hätte.

Obwohl Pech und andere zähflüssige Substanzen nicht mehr so häufig anzutreffen sind wie früher,

bleiben Hybridität und Transformation Leitmotive in Shawkys Kunst. Das Schwarz-Weiss-Video AL ARABA AL MADFENA I (2012) ist das Produkt einer Reise, die den Künstler in ein Dorf nahe der antiken Stadt Abydos führte. Dort graben die Bewohner seit gut zwei Jahrzehnten auf der Suche nach Schätzen ins feste Erdreich. Ein Magier schützt und unterstützt sie bei ihrer Arbeit durch Rituale und Beschwörungsformeln. Im Video werden diese Handlungen durch die Rezitation einer Parabel über die Veränderlichkeit der Kultur ersetzt, die einer Geschichte von Muhammad Mustagab entnommen ist. Die Verwandlung

ereignet sich an der Schnittstelle von Materie und Magie. In blinder Hoffnung auf Reichtum treibt ein Schatzsucher unter Tag Tunnelsysteme voran. Vielleicht mehr denn je enthüllt Shawkys Auseinandersetzung mit der Materialität der Transformation und mit deren Beziehung zum Glauben seine Sicht des kulturellen Wandels als eines im Grunde alchemistischen Prozesses. Das Video wiederholt einen Refrain, der auch aus vielen anderen Werken Wael Shawkys dringt: Transformation ist Transmutation.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



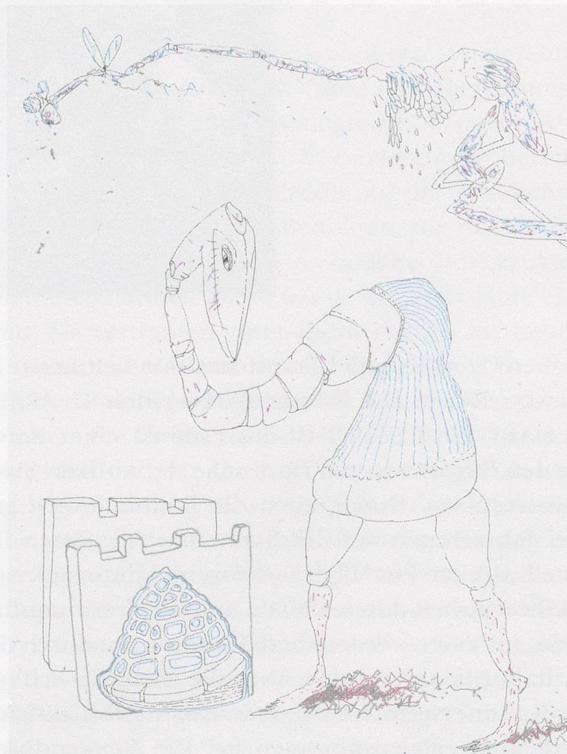
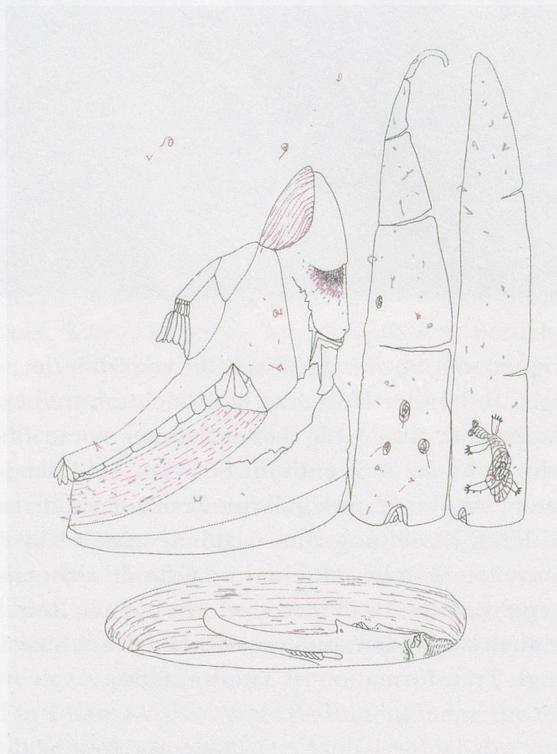
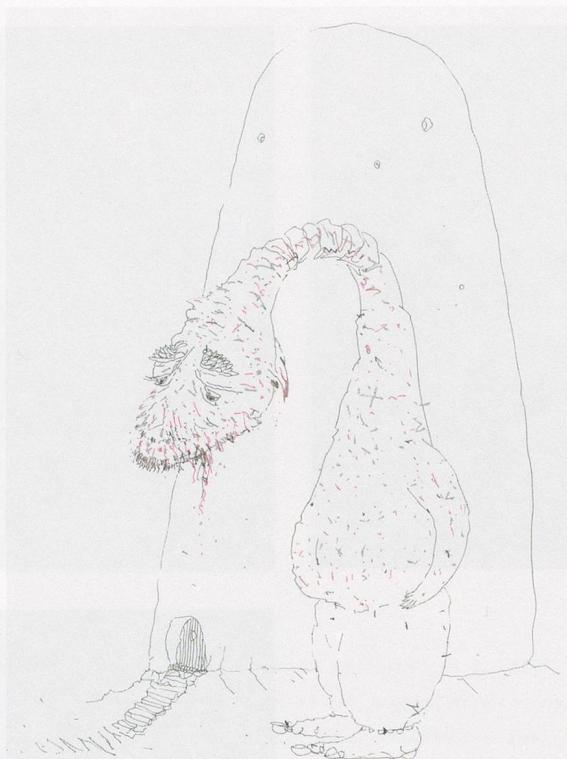
EDITION FOR PARKETT 95

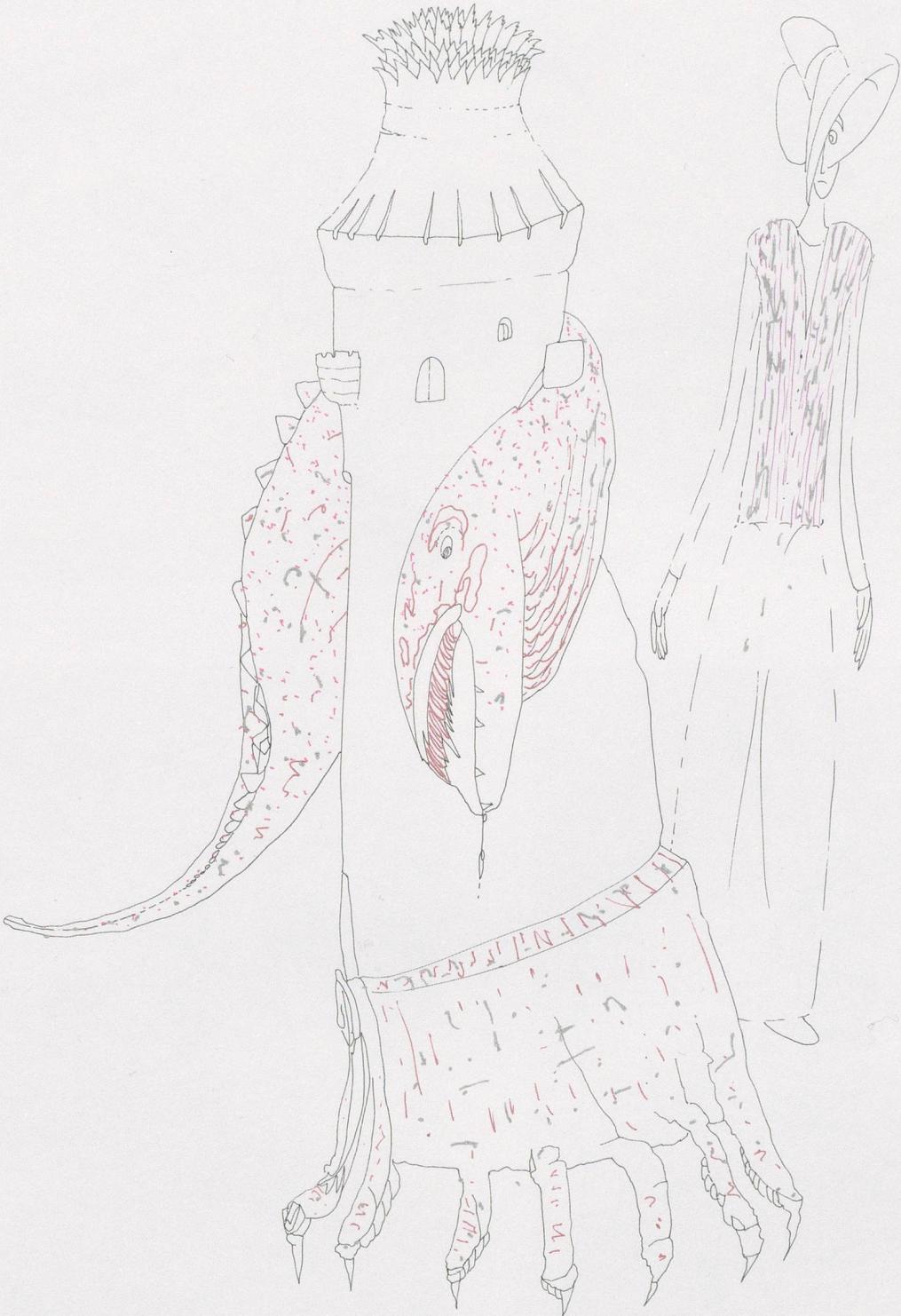
WAEL SHAWKY

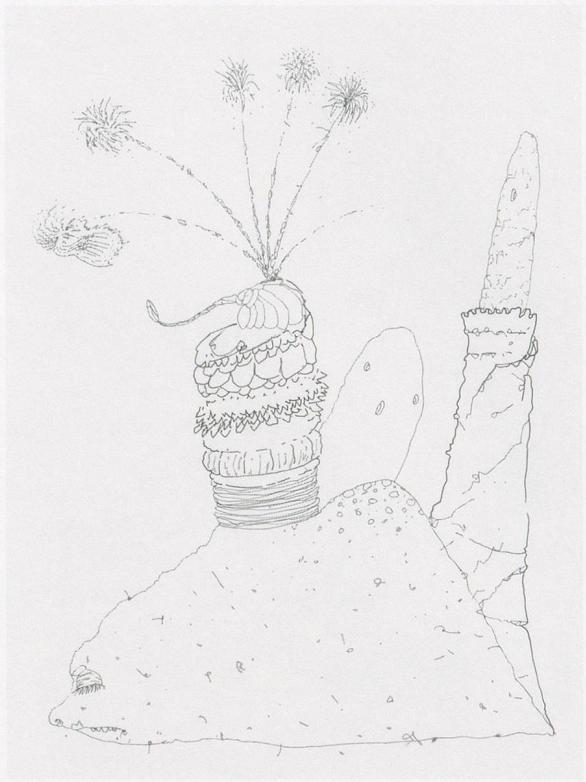
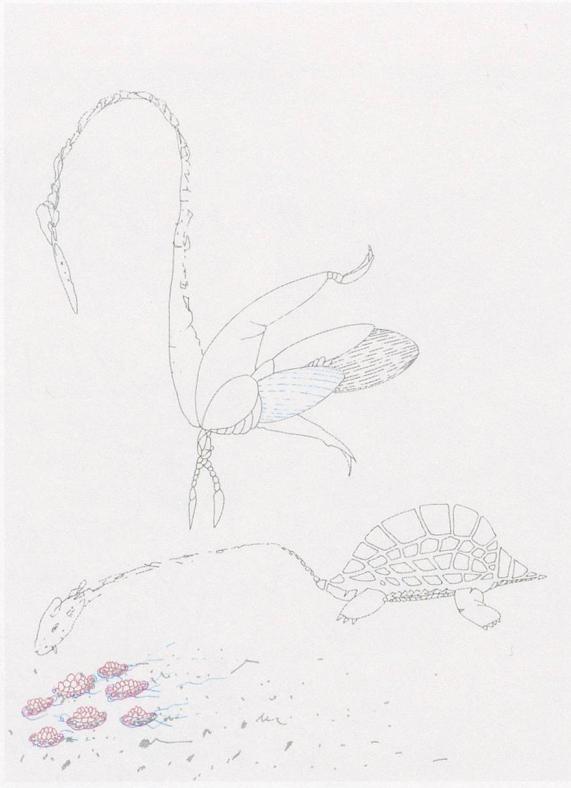
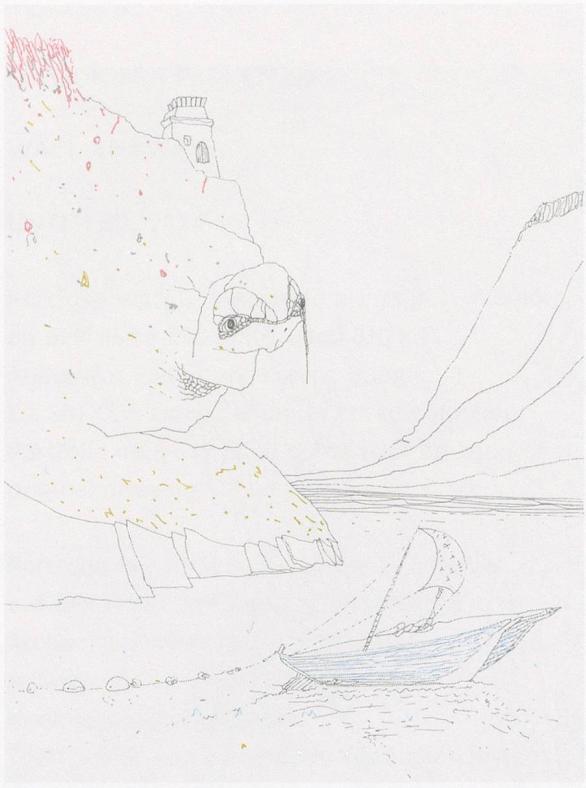
UNTITLED, 2014

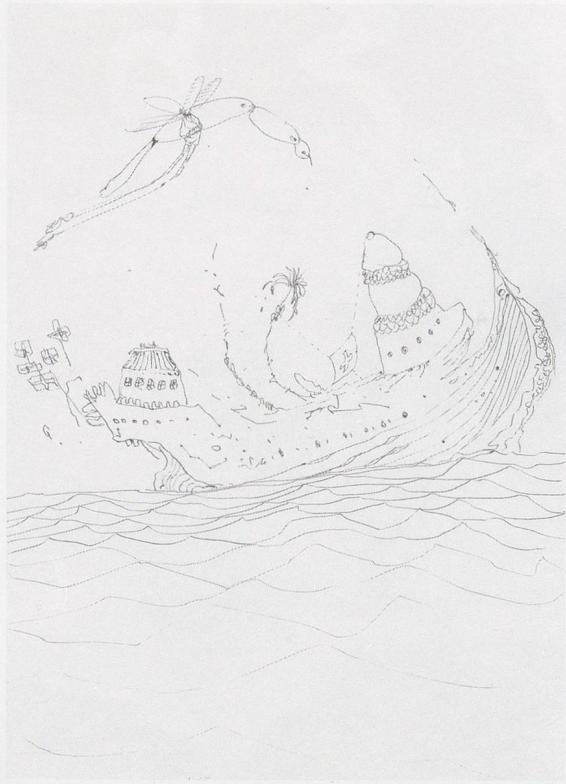
Portfolio with 12 silkscreen prints in 1–6 colors,
on BFK Rives 250 g/m², each 8 1/4 x 11 1/2"
Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.
Ed. 35/XXV, signed and numbered colophon.
Portfolio no. 1–12 each come with an additional
original drawing.

Portfolio mit 12 Siebdrucken in 1–6 Farben,
auf BFK Rives 250 g/m², je 21x29,7 cm.
Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.
Auflage 35/XXV, signiertes und
nummeriertes Kolophon.
Portfolio Nr. 1–12 enthalten zusätzlich je eine
Originalzeichnung.

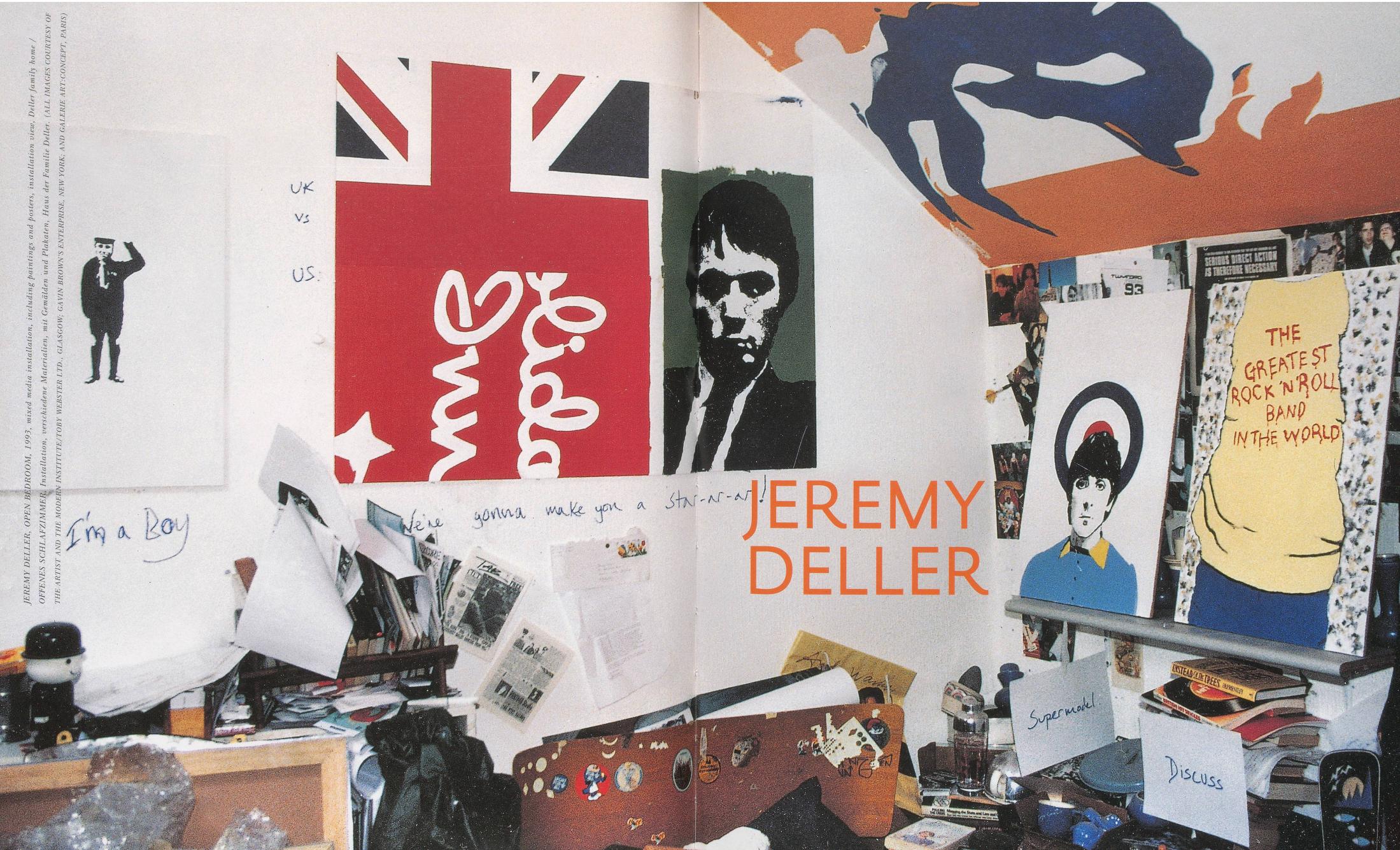








JEREMY DELLER, OPEN BEDROOM, 1993, mixed media installation, including paintings and posters, installation view, Deller family home /
OFFENES SCHLAFFZAMMEL, Installation, verschiedene Materialien, mit Gemälden und Plakaten, Hans der Familie Deller. (ALL IMAGES COURTESY OF
THE ARTIST AND THE MODERN INSTITUTE/TORY WEBSTER LTD., GLASGOW; GAVIN BROWN'S ENTERPRISE, NEW YORK, AND GALERIE ART CONCEPT, PARIS)





JEREMY DELLER, ENGLISH MAGIC, 2013,
mixed media installation, STUART SAM
HUGHES, A GOOD DAY FOR
CYCLISTS, mural painting, British pavilion,
Venice Biennale / ENGLISCHE MAGIE,
Installation, verschiedene Materialien,
EIN GUTER TAG FÜR FAHRRADFAHRER,
Wandmalerei. (PHOTO: CHRISTIANO CORTE,
COURTESY OF THE BRITISH COUNCIL)

DAWN ADES

Jeremy Deller's

In an interview ten years ago about his film THE BATTLE OF ORGREAVE (2001), Jeremy Deller was asked why he decided to be an artist instead of a documentary filmmaker. He might equally be asked, why not a sociologist? As part of ENGLISH MAGIC (2013), his installation for the British pavilion at the Venice Biennale, he worked with prisoners who were veterans of the Iraq War. Why not an anthropologist or ethnographer? For FOLK ARCHIVE (2005), co-created with Alan Kane, and PROCESSION (2010), he has engaged with vernacular forms of expression and worked with marginalized groups. Why not a wildlife photographer? EXODUS (2012) is full of extraordinary images of bats, beautiful and repellent, flying out of a cave in Texas (near George W. Bush's hometown). Judging by the ambitious curatorial project "All That Is Solid Melts into Air" (2013), he might well have become a historian or even art historian. But Deller's answer to the above question was characteristically concise. "Being an artist gives you space," he replied. "You can move across different disciplines. Your role is far more fluid."¹⁾

Deller says that he is not a political artist although his work is about politics.²⁾ He questions official histories, inverting narratives that have been written by the winners, disrupting expectations and forging new patterns. Much of Deller's work is haunted by the specter of the Thatcher years, especially the destruction of the mining communities. The strike of 1984 marked the second attempt by Thatcher's government to defeat the unions and introduce large-scale mine closures, and this time it succeeded. The so-called Battle of Orgreave was the climactic event of that strike, which only now is the subject of demands for a full-scale judicial

DAWN ADES is an art historian, curator, and professor emerita at the University of Essex, UK.

enquiry. During the strike, the miners were demonized by the press and cast as violent law-breakers. Deller's reenactment, performed by eight hundred reenactment specialists and two hundred former miners, revisited this violent event from the point of view of the miners. He inverted the original coverage of the strike by the media—a "symbolic crusade" that turned the miners into "folk devils"—in order to uncover the role of the police, here militarized on a new scale, and show that this had effectively been a civil war.³⁾

The strategy of inversion is adapted from age-old popular events such as carnivals and political satires. Carnivals were about upending the familiar world for a day, as the servant became the master, and transgression and excess were given license. In the Roman festival of Saturnalia, the social order was temporarily inverted and slaves were treated as equals. In early carnivals in the Caribbean, as Deller points out in an interview, the black population would put on white makeup and pretend to be lords and ladies, mimicking and mocking them.⁴⁾ Deller has often organized processions—which he describes as one of the oldest art forms known to humankind—but his tend to be the reverse of contemporary carnival processions, which rely on huge constructions, gigantic floats, and elaborate costumes.⁵⁾ Instead, he invites the homeless, goth teenagers, and smokers to identify as groups and join his parades.

English Histories



*JEREMY DELLER, ENGLISH MAGIC, 2013, banners by Ed Hall,
installation view / ENGLISCHE MAGIE, Banner von Ed Hall,
Installationsansicht.
(PHOTO: CHRISTIANO CORTE,
COURTESY OF THE BRITISH COUNCIL)*

Jeremy Deller

In San Sebastian, for the 2004 Manifesta, he organized SOCIAL PARADE with people who had nothing to do with the town's politics or folk culture: surfers, people with AIDS, and the blind, who led the parade in place of the usual marching band.

Representing Britain at the Venice Biennale in 2013, Deller again mobilized and cross-referenced the many disciplines within which he moves freely, creating discrete and larger narratives and frequently employing inversion, reversal, and juxtaposition. The mystery and unknowability of the distant past surrounded the visitor as a long line of prehistoric stone tools hung on the walls, skillfully made not by the hands of *Homo sapiens* but by another branch of our evolutionary tree, *Homo heidelbergensis*, some three hundred thousand years ago. More recent histories that fascinate Deller formed violent counterpoints, such as the coincidence of David Bowie's 1972 "Ziggy Stardust" tour with IRA bombings and miners' strikes.

Facing the visitor at the entrance to the pavilion, up the steps by the open doorway, was a mural of an enormous hen harrier, a range rover clutched in its claws. The hen harrier is one of the rarest raptors in the United Kingdom, constantly hunted by gamekeepers and the shooting fraternity because it preys on game birds such as grouse. The mural refers to an incident at Sandringham, Queen Elizabeth's country estate, in October 2007, when a wildlife officer and two members of the public observed a pair of hen harriers being shot and brought down. The only people shooting that day were Prince Harry and a friend. The police investigated and questioned them, but the case was dropped because the carcasses could not be found. A more explicit reference, a banner and posters reading PRINCE HARRY KILLS ME—alluding to both the hunting episode and the prince's recent military service in Afghanistan—was dropped before the show opened, at the request of the British Council.

Something about this great bird avenging its death on a heroic scale triggered a sensation of awe, which was picked up in the mural in the next room. This showed William Morris,



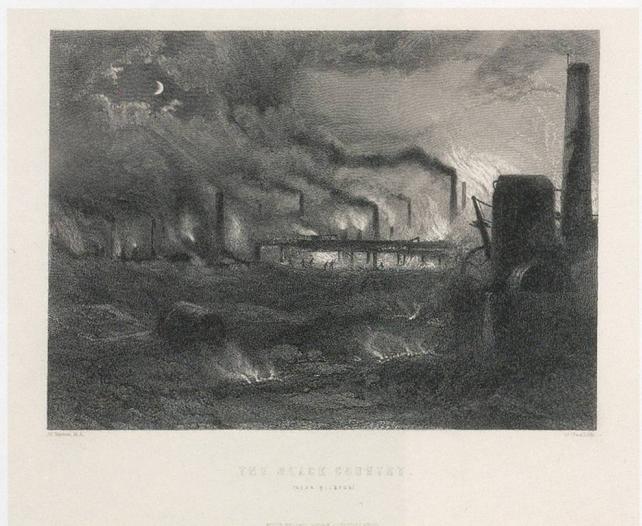
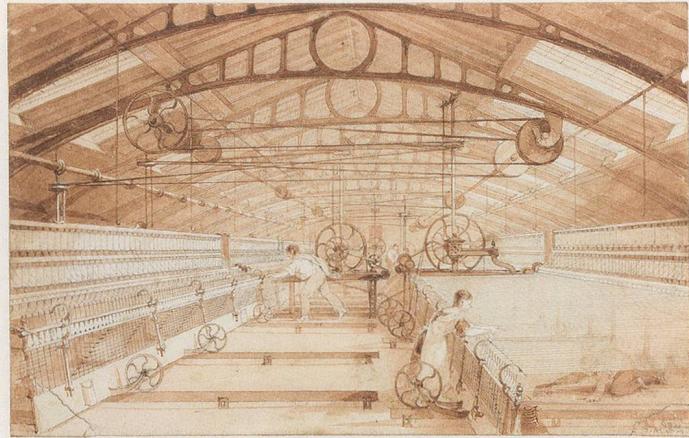
JEREMY DELLER, ENGLISH MAGIC, 2013,
detail: STUART SAM HUGHES, WE SIT
STARVING AMIDST OUR GOLD, mural
painting / ENGLISCHE MAGIE, Detail:
HUNGERND SITZEN WIR ZWISCHEN
UNSEREM GOLD, Wandmalerei.
(PHOTO: CHRISTIANO CORTE, COURTESY OF
THE BRITISH COUNCIL)



JEREMY DELLER, EXODUS, 2012, 3D video projection, color, 6 min / 3D-Videoprojektion, Farbe.

the Victorian socialist and designer, also giant-size, holding the yacht of Russian billionaire Roman Abramovich over his head, as if about to hurl it into the Venice lagoon. At the previous Biennale, the obscenely large yacht had blocked the view of Venice from the entrance to the Giardini. Morris appears as mythological hero and Christian saint. But while St. Christopher was famous for carrying the vulnerable to safety across the waters, Morris destroys a threat to those waters.

Recently, Deller mounted a historical investigation into Britain's Industrial Revolution. The Hayward Touring exhibition that he curated, "All That Is Solid Melts into Air," was based on extensive and imaginative research into the realities and myths of the period, presenting material such as nineteenth-century photographs of women industrial workers (examples of Victorian anthropology documenting "a new tribe in the making, the industrial worker"⁶);



shocking reports of child labor in the mines in the 1830s and '40s; banners, song sheets, and broadsides; and concrete evidence of the fundamental changes to working life brought about by the factory and industrialized mining production. Through the division of labor and the control of the working day, time was no longer based on natural events such as the seasons but strictly by the clock. One of the exhibits was a two-faced clock from 1810 that measured productivity as time. Working-class, self-taught artists—some named, some anonymous—painted portraits of their fellow pitmen and workers or scenes in mines and foundries. John Martin painted grand, apocalyptic scenes often explicitly based in the biblical past but with clear reference to his own period and warnings of the danger of overcrowding and disease in the city. Deller is fascinated by the fact that Martin designed a sewage system for London in the 1830s, for which he was derided. After Martin's death, one very similar to his designs was installed.

"All That Is Solid Melts into Air" was not concerned with the Industrial Revolution as the epic national story of the creation of Britain's wealth—for that, see the 2012 London Olympics opening ceremony—but with the texture of life and the individual, everyday experiences of those who worked in often unbelievably hard conditions and poverty. But in another reg-

From left to right / Von links nach rechts

WILLIAM JONES CHAPMAN, DAVID DAVIES, CINDER FILLER, HIRWAUN, 1835, oil on linen / DAVID DAVIES, SCHLACKE-ABFÜLLER, HIRWAUN, Öl auf Leinen. (COURTESY NATIONAL MUSEUM WALES, CARDIFF)

THOMAS ALLOM, SWAINSON BIRLEY COTTON MILL NEAR PRESTON, LANCASHIRE, 1834, pencil, pen, sepia and wash / SWAINSON BIRLEY BAUMWOLLFABRIK BEI PRESTON, LANCASHIRE, Bleistift, Feder, Sepia und Tünche. (SCIENCE MUSEUM/SSPL, LONDON)

G. GREATBACH, THE BLACK COUNTRY NEAR BILSTON, 1869, engraving / DAS SCHWARZE LAND BEI BILSTON, Kupferstich. (SCIENCE MUSEUM/SSPL, LONDON)

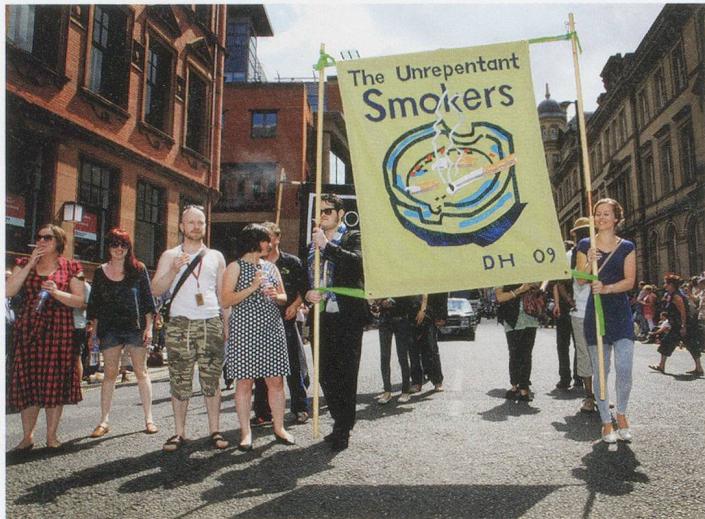
JOHN MARTIN, THE DESTRUCTION OF SODOM AND GOMORRAH, 1852, oil on canvas, 53 1/2 x 83 1/2" / DIE ZERSTÖRUNG VON SODOM UND GOMORRA, Öl auf Leinwand, 136,3 x 212,3 cm. (COURTESY LAING ART GALLERY, NEWCASTLE UPON TYNE)

W. CLAYTON, IRON WORKER, TREDEGAR, WALES, 1865, photograph / EISENARBEITERIN, TREDEGAR, WALES, Photographie. (COURTESY NATIONAL MUSEUM WALES, CARDIFF)



ister, Deller connects the sights and sounds of the Industrial Revolution to contemporary Britain and popular culture in the postwar period. Thatcher notoriously argued that Britain had to cease being a productive economy and turn itself into a service economy, a fundamental change that affected life at every level. Deller's works have followed both directions: the industrial history of Britain and the world of entertainment and spectacle, which he has explored in general and in more intimate terms, in both large and small scale. As an artist interested in creating events rather than objects, he has a sense of belonging to this contemporary moment. "I don't make things," Deller has said. "I make things happen."¹⁾

- 1) Jeremy Deller, quoted in Claire Doherty, ed., *Contemporary Art from Studio to Situation* (London: Black Dog Publishing, 2004), 95.
- 2) Jeremy Deller, "Political Art" in *Jeremy Deller: Social Surrealism*, ed. Robert Eikmeyer and Alistair Hudson, audio CD (Nuremberg, Germany: Verlag für Moderne Kunst, 2012).
- 3) See Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers* (London: MacGibbon and Kee, 1972).
- 4) Jeremy Deller, "Procession" in *Jeremy Deller: Social Surrealism*.
- 5) Ibid.
- 6) Jeremy Deller, *All That Is Solid Melts into Air* (London: Hayward Publishing, 2013), 1.



JEREMY DELLER, PROCESSION, 2009, performance,
Manchester International Festival, UK, July 5, 2009,
banner designed by David Hockney, made by Ed Hall /
PROZESSION, Performance, Banner gestaltet von David
Hockney, hergestellt von Ed Hall. (PHOTO: JEREMY DELLER)

DAWN ADES

Geschichten zur

Vor zehn Jahren wurde Jeremy Deller in einem Interview zu seinem Film THE BATTLE OF ORGREAVE (Die Schlacht um Orgreave, 2001) gefragt, warum er Künstler geworden sei und nicht Dokumentarfilmer. Genauso gut könnte man fragen, warum nicht Soziologe? Im Rahmen von ENGLISH MAGIC (Englische Zauberkunst, 2013), seiner Installation für den Britischen Pavillon an der Biennale Venedig, arbeitete er mit Gefangenen zusammen, die im Irakkrieg gewesen waren. Warum nicht Anthropologe oder Ethnologe? Für FOLK ARCHIVE (Volkskulturarchiv, 2005), das in Zusammenarbeit mit Alan Kane entstand, wie auch für PROCESSION (Prozession, 2010) hat er sich mit volkstümlichen Ausdrucksformen beschäftigt und mit Randgruppen zusammengearbeitet. Und warum nicht Naturphotograph? EXODUS (2012) ist voller ausserordentlicher Bilder von ebenso wunderschönen wie widerwärtigen Fledermäusen, die irgendwo in Texas aus einer Höhle fliegen (nicht weit von der Heimatstadt George W. Bushs). Betrachtet man das ambitionierte Ausstellungsprojekt «All That Is Solid Melts into Air» (Alles Solide löst sich in Luft auf, 2013), hätte er auch ohne Weiteres Historiker oder Kunsthistoriker werden können. Doch Dellers Antwort auf diese Frage war bezeichnend kurz und klar: «Als Künstler hat man mehr Freiraum», erwiederte er. «Man kann sich in verschiedenen Disziplinen bewegen. Die eigene Funktion ist viel fliessender.»¹⁾

Deller sagt, er sei kein politischer Künstler, obwohl es in seinen Arbeiten um Politik geht.²⁾ Er hinterfragt die offizielle Geschichtsschreibung und stellt die Darstellungen der historischen Sieger auf den Kopf, indem er Erwartungen durchkreuzt und neue Bilder entwirft. Das Gespenst der Thatcher-Jahre geistert durch zahlreiche Werke Dellers, vor allem die Vernichtung der klassischen Bergbaugemeinden. Der Streik von 1984 steht für den zweiten Versuch

DAWN ADES ist Kunsthistoriker, Kurator und emeritierter Professor der University of Essex, Grossbritannien.



JEREMY DELLER, PROCESSION, 2009, performance,
Manchester International Festival, UK, July 5, 2009 /
PROZESSION, Performance. (PHOTO: JEREMY DELLER)

Geschichte Englands



JEREMY DELLER, PROCESSION,
2009, performance, Manchester International Festival, UK, July 5, 2009,
Shree Muktajeevan Pipe Band at their temple in Bolton, UK Banner by Ed
Hall / PROZESSION, Performance,
Dudelsackband bei ihrem Tempel, Fahne
von Ed Hall. (PHOTO: TIM SINCLAIR)



JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORGREAVE, 2001,
performance, June 17, 2001, Orgreave, UK /
DIE SCHLACHT VON ORGREAVE, Performance.
(PHOTOS: JEREMY DELLER, COURTESY OF ARTANGEL, UK)



der Regierung Thatcher, die Gewerkschaften in die Knie zu zwingen und Minenschliessungen im grossen Stil einzuleiten, und diesmal gelang es ihr auch. Der Streik kulminierte in der sogenannten Schlacht um Orgreave, doch erst heute werden Forderungen nach einer vollumfänglichen rechtlichen Untersuchung der damaligen Ereignisse laut. Während des Streiks wurden die Minenarbeiter von der Presse als gewalttätige Rechtsbrecher dämonisiert. Dellers Reinszenierung mit achthundert Spezialisten und zweihundert ehemaligen Minenarbeitern griff das gewaltsame Ereignis noch einmal auf, und zwar aus der Sicht der Minenarbeiter. Er stellte die Originalberichterstattung der Medien – ein «symbolischer Kreuzzug», der die Minenarbeiter zu «Volksteufeln» erklärte – auf den Kopf, um die Rolle der in einem zuvor noch nie da gewesenen Mass militarisierten Polizei aufzudecken und zu zeigen, dass es sich eigentlich um einen Bürgerkrieg handelte.³⁾

Die Umkehrung ist eine uralte Strategie vieler Volksriten, etwa des Karnevals oder der politischen Satire. Im Karneval wurde die vertraute Welt für einen Tag auf den Kopf gestellt, der Diener schlüpfte in die Rolle des Herrn, Verstösse und Exzesse waren erlaubt. Bei den

JEREMY DELLER, THE BATTLE OF ORGREAVE,
2001, performance, June 17, 2001, Orgreave, UK /
DIE SCHLACHT VON ORGREAVE, Performance.

(PHOTOS: JEREMY DELLER, COURTESY OF ARTANGEL, UK)



römischen Saturnalien wurde die Gesellschaftsordnung vorübergehend auf den Kopf gestellt und Sklaven als Gleichberechtigte behandelt. Wie Deller in einem Interview schildert, schminkte sich die schwarze Bevölkerung bei alten karibischen Karnevalsfesten weiss und gebärdete sich wie die Lords und Ladies der weissen herrschenden Schicht, äffte sie nach und machte sich über sie lustig.⁴⁾ Deller hat häufig Prozessionen organisiert, die er als eine der ältesten Kunstformen der Menschheit bezeichnet. Diese tendieren jedoch in eine ganz andere Richtung als die heute üblichen Karnevalsumzüge, die auf riesige Konstruktionen, gigantische Festwagen und raffinierte Kostüme setzen.⁵⁾ Deller lädt Obdachlose, Grufti-Teenager und Raucher dazu ein, als klar identifizierbare Gruppen in seinen Paraden mitzulaufen. Für die Manifesta 2004 in San Sebastian organisierte er SOCIAL PARADE, einen Umzug mit Leuten, die nichts mit der Politik oder Kultur der Stadt am Hut hatten: Surfer, AIDS-Kranke und Blinde, die den Umzug anstelle der üblichen Marschmusikkapelle anführten.

Als Vertreter Grossbritanniens an der Biennale Venedig 2013 mobilisierte und verknüpfte Deller erneut diverse Disziplinen, in denen er sich frei bewegt: Er spann diskrete und umfassendere Geschichten und arbeitete häufig mit Spiegelungen, Umkehrungen und Gegenüberstellungen. Das Geheimnisvolle und Unerforschliche der fernen Vergangenheit

umgab den Besucher in Gestalt einer langen Reihe gekonnt gefertigter, an der Wand hängender, prähistorischer Steinwerkzeuge – allerdings stammten sie nicht vom *Homo sapiens*, sondern aus einem anderen Zweig unseres evolutionären Stammbaumes, vom *Homo heidelbergensis*, der vor rund 300 000 Jahren lebte. Neuere Geschichten, die Deller beschäftigen, bildeten starke Kontrapunkte, etwa das zeitliche Zusammenfallen von David Bowies «Ziggy Stardust»-Tournee mit Bombenattentaten der IRA und Minenarbeiterstreiks.

In Venedig sah sich der Besucher beim Eintreten in den Pavillon mit dem Wandbild eines gigantischen Raubvogels (eine Kornweihe) konfrontiert, der einen Range Rover in seinen Fängen hielt. Die Kornweihe ist einer der seltensten Raubvögel in Grossbritannien – Wildhüter und Jagdgesellschaften





JEREMY DELLER, SOCIAL PARADE, 2004, performance, Manifesta 5, San Sebastián, Spain / GESELLSCHAFTS-UMZUG, Performance. (PHOTO: CLAIRE BISHOP)

ten machen dennoch Jagd auf ihn, weil seine Beute aus Federwild wie Birkhühnern oder Auerhähnen besteht. Das Wandbild nimmt Bezug auf einen Vorfall auf Sandringham, dem Landsitz von Königin Elizabeth, im Oktober 2007, als ein Wildhüter und zwei Zeugen beobachteten, wie ein Kornweihenpaar abgeschossen wurde. Die Einzigen, die an diesem Tag gejagt hatten, waren Prinz Harry und einer seiner Freunde. Die Polizei untersuchte den Vorfall und befragte die beiden, aber das Verfahren wurde eingestellt, weil die Tierkadaver nicht gefunden werden konnten. Eine deutlichere Anspielung, ein Banner und Plakate mit der Aufschrift PRINCE HARRY KILLS ME (Prinz Harry tötet mich) – sowohl ein Verweis auf die Jagdepisode als auch auf den Militärdienst des Prinzen in Afghanistan – wurde auf Ersuchen des British Council noch vor der Eröffnung entfernt.

Etwas an diesem grossartigen Vogel, der seinen Tod in heroischem Massstab rächt, löste ein Gefühl von Ehrfurcht aus, das vom Wandbild im nächsten Raum aufgenommen wurde. Dort war nicht minder gigantisch der viktorianische Sozialist und Designer William Morris zu sehen, der die Jacht des russischen Milliardärs Roman Abramovich emporstemmte, als wolle er sie gleich in die Lagune Venedigs schleudern. Während der vorangegangenen Biennale hatte diese geradezu obszön grosse Jacht am Eingang der Giardini den Blick auf Venedig verstellt. Morris tritt wie ein mythologischer Heros und biblischer Heiliger auf. Doch im Gegensatz zum heiligen Christophorus, der bekanntlich gefährdete Wesen sicher über das Wasser getragen hat, zerschmettert Morris etwas das Wasser selbst Gefährdendes.

Kürzlich lancierte Deller eine Untersuchung zur Geschichte der industriellen Revolution in England. Die von ihm kuratierte Wanderausstellung der Hayward Gallery «All That Is Solid Melts into Air» basierte auf umfangreichen und einfallsreichen Recherchen zu Realitäten und Mythen der industriellen Revolution und zeigte Dinge wie Photos von weiblichen Industriearbeiterinnen aus dem 19. Jahrhundert (Beispiele einer viktorianischen Anthropologie, die «den neuen, im Entstehen begriffenen Stamm der Industriearbeiter»⁶⁾ dokumentieren wollte); schockierende Berichte über Kinderarbeit im Bergbau in den 1830er- und 40er-Jahren; Transparente, Liedertexte und Flugblätter; sowie konkrete Belege für die mit den Fabriken und der Industrialisierung des Bergbaus einhergehenden, grundlegenden Veränderungen des Arbeitsalltags infolge der Arbeitsteilung und der Kontrolle des Arbeitstages

– die Zeit wurde nicht mehr von der Natur, etwa den Jahreszeiten, vorgegeben, sondern von der exakten Uhrzeit. Eines der Ausstellungsstücke war eine Uhr mit zwei Zifferblättern aus dem Jahr 1810, welche die Produktivität als Zeit anzeigte. Autodidaktische Künstler aus der Arbeiterklasse – manche mit Namen, andere anonym – malten Porträts ihrer Grubenkollegen und Arbeitskumpel oder stellten Szenen unter Tag und in Giessereien dar. John Martin malte gewaltige apokalyptische Szenen, die oft explizit in der biblischen Geschichte angesiedelt waren, aber immer klare Verweise auf seine eigene Zeit und Warnungen vor der Übervölkerung und den Krankheiten in der Stadt enthielten. Deller ist fasziniert von der Tatsache, dass Martin in den 1830er-Jahren ein Abwassersystem für London entwarf und dafür ausgelacht wurde. Nach Martins Tod wurde eines errichtet, das seinen Entwürfen sehr ähnlich war.

«All That Is Solid Melts into Air» interessiert sich nicht für die industrielle Revolution als nationales Epos über den Ursprung von Grossbritanniens Reichtum – dieses wurde 2012 in der Eröffnungszeremonie der Olympischen Spiele dargeboten –, sondern für die Beschaffenheit des Lebens und der individuellen Alltagserfahrungen jener, die unter häufig unglaublich harten Bedingungen arbeiteten und in schrecklicher Armut lebten. Doch auf einer anderen Ebene verknüpft Deller die Ansichten und Geräusche der industriellen Revolution mit dem heutigen Grossbritannien und der Massenkultur der Nachkriegszeit. Thatcher behauptete unermüdlich, Grossbritannien müsse mit der Produktionswirtschaft aufräumen und zu einer Dienstleistungsgesellschaft werden, ein grundlegender Wandel, der das Leben auf allen Ebenen betraf. Dellers Werk verfolgt beide Richtungen: die industrielle Vergangenheit Grossbritanniens und die Welt der Unterhaltung und des Spektakels: Beides hat er im Allgemeinen und im engeren Kreis untersucht, im Grossen wie im Kleinen. Als Künstler, der lieber Ereignisse schafft als Objekte, hat er ein sicheres Gespür für die Zugehörigkeit zu dieser Zeit. «Ich schaffe nicht etwas», meinte er einmal. «Ich sorge dafür, dass etwas geschieht.»

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Jeremy Deller, zitiert in Claire Doherty (Hrsg.), *Contemporary Art from Studio to Situation*, Black Dog Publishing, London 2004, S. 95.

2) Jeremy Deller, «Political Art», in *Jeremy Deller: Social Surrealism*, hrsg. v. Robert Eikmeyer und Alistair Hudson, Audio-CD, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2012.

3) Siehe Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*, MacGibbon and Kee, London 1972.

4) Jeremy Deller, «Procession», in *Jeremy Deller: Social Surrealism*, op. cit. (siehe Anm. 2).

5) Ebenda.

6) Jeremy Deller, *All That Is Solid Melts into Air*, Hayward Publishing, London 2013, S. 1.



JEREMY DELLER, SOCIAL PARADE, 2004, performance,
Manifesta 5, San Sebastián, Spain / SOZIAL-PARADE,
Performance. (PHOTO: CLAIRE BISHOP)



JEREMY DELLER, OPEN BEDROOM, 1993, mixed media installation, including paintings and posters, installation view, Deller family home / OFFENES SCHLAFZIMMER, Installation, verschiedene Materialien, mit Gemälden und Plakaten, Haus der Familie Deller.

TIM GRIFFIN

FROM ART TO ARTIFACT

It's been more than three decades since scholar Thomas Crow, seeking a historical rejoinder for the high-low traversals claimed for a newly minted postmodernism, famously suggested that the perennial negotiation between the "negation" and "accommodation" of mass culture—or better, of "culture under conditions of developed capitalism"—had already long been an intrinsic marker of the modern avant-garde. Indeed, Crow observed, it was through the avant-garde's sustained tension between those two poles of rejection and embrace that art could be most clearly understood in relation to a cycle of depletion and replenishment pervading society: Subcultures would continually arise, each with its own codes created in contradistinction to prevailing social conventions, only to have such signifiers migrate into larger culture in so many imitative forms, eroding the power and meaning of their original articulation—until a newly resistant strain of subculture would come forward, beginning the process all over again. The narrative is familiar enough to us today. And yet what remains quite resonant about Crow's

TIM GRIFFIN is director and chief curator of the Kitchen, New York.



description is his articulation of the necessity of this course not only for the making of art but also for its very institutionality. As he would explain regarding the unique service provided by the avant-garde for its patrons, if artists sought out the shifting fringes of culture as so much source material for their work, it was only to “refine and package” them for “an elite, self-conscious audience”—effectively challenging the codes of high art so that, paradoxically, “the category [of art] itself is preserved and renewed.”¹⁾

Revisiting this last characterization seems especially worthwhile today, given an expressed sense of stakes lately for the tenuous category of art—and, further, as the sorts of techniques attributed by Crow to the avant-garde are ever more common among art institutions themselves. To wit, throughout the spectrum of international biennials, exhibitions, and art fairs are so many organizational gestures toward en-



JEREMY DELLER, OPEN BEDROOM, 1993, mixed media installation, including paintings and posters, installation view, Deller family home / OFFENES SCHLAFZIMMER, Installation, verschiedene Materialien, mit Gemälden und Plakaten, Haus der Familie Deller.



cyclopedic displays that cross both different contexts and periods of cultural production, situating the contemporary amid the medieval and ancient and placing the trained artist alongside the folk crafts-person.²⁾ And if in previous decades such maneuvers among artists might have summoned archival work for the purpose of generating fictional histories and utopian aspirations, today they suggest instead a fracturing of artistic discourse and, perhaps more pertinent, of historical trajectory or teleology.³⁾ Period upon period seems layered, one on the other, like so much sedimentation, making of the cultural production germane to our time just one more sociological idiosyncrasy—and, by nesting contemporary art among so many contrasting spheres of cultural production, underscoring its realm as merely the

specialized stuff of demographics and ethnography. In fact, these techniques might even be said to underscore a peculiar anxiety within the institutions of art, articulating a pervasive desire for a kind of authenticity understood no longer to be afforded artists working within the circumscribed contours of art's administered territories, which are on the one hand academicized in their critical tropes and widely taken on the other to be a subtle extension of mass entertainment.

Within this landscape, Jeremy Deller's work seems exceptionally prescient and provocative, deserving more expansive consideration of his oeuvre. As for his relevance to the conversation, no less a figure than Stuart Hall once praised the artist as "a sort of ethnographer" and, certainly, Deller's projects summon the avant-garde tactics described by Crow—particularly as the artist has repeatedly articulated a fundamental reciprocity between economics and artistic production and, more specifically, between the former's evolution and its changing imprint on the shape of cultural experience and imagination.⁴⁾ More aptly, Deller continually underscores how the subjects of culture *adapt* in the face of changing economies.⁵⁾ To this end, Deller will, for example, detail the social replication of disappearing industrial factories in parties organized in disused warehouses during the 1980s in a volume accompanying the 2013 exhibition he curated, "All That Is Solid Melts into Air."⁶⁾ Elsewhere, the artist goes so far as to call a 1973 portrait of the glam wrestler Adrian Street standing with his father before a Welsh coal mine "possibly the most important photograph of the post-war period . . . , [encapsulating Britain's] uneasy transition from being a centre of heavy industry to a producer of entertainment and services."⁷⁾ And, going back to the artist's very beginnings, it is only too tempting to compare his youthful production of T-shirts—and professed admiration for their "kinetic and random" quality when worn in contexts well beyond the artist's control—with Georges Seurat's famous enthusiasm for the exaggerated representations of belle époque poster artist Jules Chéret.⁸⁾

In all such efforts, it does not seem unreasonable to consider Deller a historical materialist. Through juxtaposition and transposition, he parts the veils

of different moments in culture to draw attention to their common internal structures, as when he famously asked a brass band—whose sound is that of heavy industry, he has said, underscoring at once the cliché of music's mimicry of its sonic context and, more subtly, the modes of industrial production that allowed such ensembles to take shape socially and materially—to perform a repertoire of acid house music made possible by the very erosion of such industrial origins. The internal contradictions of society persist, setting individuals at odds with their environs, but what becomes apparent is how the modes and poses available to individuals for coping with such socioeconomic predicaments shift.⁹⁾ Community activist Phil Cohen once described the mods' fantasies of upward mobility manifested in Vespas and tailored suits, and skinheads' fashioning an "imaginary relation to the downward option of rough manual labor, an identity that had become equally inaccessible to them in the wake of the closing of the East End docks and industries."¹⁰⁾ Deller time and again orchestrates groupings of objects based on similarly inextricable relationships among modes of production and developments in culture (or, perhaps more accurately between models of production and modes of de-



JEREMY DELLER, T-SHIRTS, 1994.

(PHOTO: JEREMY DELLER)

JEREMY DELLER, ACID BRASS, 1997, performance
by William Fairey Band, Foreign Affairs, Berlin, 2014 /
Performance der William Fairey Band.
(PHOTO: NIKKI COLUMBUS)

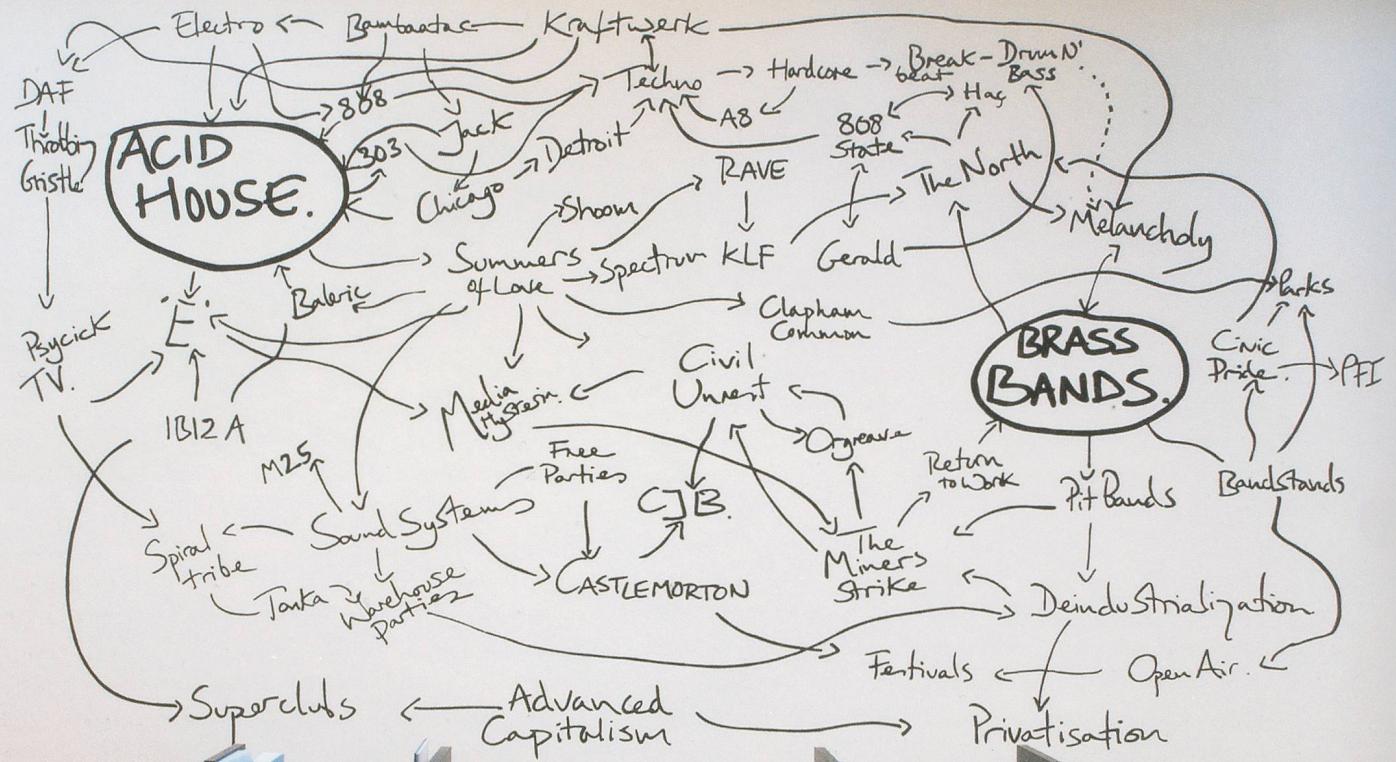


sire)—as in FOLK ARCHIVE (2005, co-created with Alan Kane), which features objects related to such far-flung social formations as the emergence of rock in France and the tradition of rolling flaming barrels in the town of Ottery St. Mary.

Yet most significant in this regard for Deller's work—with greatest implications for art-making today—is a subsequent attitude toward the very idea of history: Whenever the concept arises in his work, it is only while falling away, losing its grand arc. In KARL MARX AT CHRISTMAS (2000), an actor playing the philosopher hands out holiday cards featuring such passages as, "History does nothing; it possesses no immense wealth, it 'wages no battles'. It is man that does all that . . . [H]istory is nothing but the activity of man pursuing his aims."¹¹ And, in a similar spirit, Deller's WHAT IS THE CITY BUT THE PEOPLE? (2009) consists of quotes and proverbs in a small book—adages to be repeated by operational staff on London's Piccadilly Line when communicating with passengers, such as during public announcements. Doing so will "inject an element of unpredictability into a journey," the artist says; and yet such unpredictability arises only by virtue of maxims put forward in the realm of everyday life, losing their sense of abstraction and generality (or better, of "living apart") by virtue of being woven inextricably into the idio-

syncratic specificity—the habits—of pedestrian activities, spoken aloud.¹²

Such an impulse around the material reality of culture makes Deller's own thinking about one of his most important projects particularly illuminating. For IT IS WHAT IT IS: CONVERSATIONS ABOUT IRAQ (2009), the artist obtained the wrecked and charred skeleton of an automobile destroyed by a bomb two years before in a crowded book market in Baghdad, on Al-Mutanabbi Street, known as an intellectual gathering place in the city. This Deller placed in a gallery at the New Museum in New York with a banner designed by Ed Hall that featured the project title in English and Arabic, and, most significant, a conversation area where audiences could sit and discuss the war over the course of the exhibition with regularly visiting "experts" on the conflict. Looking back in a conversation a few years later, Deller wrestled with the context, responding to one discussant's observation that the car was an impressive piece of sculpture: "That's the wrong answer! . . . I think that was the problem when we put it in a museum—that totally changed the meaning, which was a pity."¹³ By contrast, he says, taking the mutilated vehicle in tow on a road trip across the United States and setting up camp—in the fashion of old revivalist tours—at different points along the way to allow for sidewalk



JEREMY DELLER, THE HISTORY OF THE WORLD, 1997, installation view, "Turner Prize 2005," Tate London, 2005 / DIE GESCHICHTE DER WELT, Installationsansicht. (PHOTO: TATE PHOTOGRAPHY)

conversation (with Jonathan Harvey, a military reserve who had served in the war, and Iraqi artist and journalist Esam Pasha) was vastly more compelling. An aesthetic approach steeped in the conventions of art's institutions and criticism thus gave way to the simple fact of something seen as a material object. The representational trappings and resolution of the gallery setting—even when it comes to audience participation cordoned off from other social behaviors—were eschewed, in effect, for the placement of people in a position of subcultural potential.¹⁴⁾ And so individuals approaching this project necessarily negotiated their own perspectives and assessment: What “it is” became not only a matter of the material at hand, but, more important, also of a decision on how to handle one’s own narrative relationship with respect to it.

This kind of engagement is undoubtedly also related to Deller’s landmark reenactment, THE BATTLE OF ORGREAVE (2001), which the artist put forward with the basic purpose of “talking about things that had not been discussed for a very long time”—potentially stripping the events of their established, symbolic narratives both in the mass media and local lore.¹⁵⁾ However, IT IS WHAT IT IS brings uniquely meaningful language to Deller’s endeavor, specifically, in reference to the exploded automobile and its ostensible role. In Deller’s remarks about the project, the object is repeatedly referred to not as an artwork but instead as an *artifact*—something, according to the most straightforward definition offered by the *Oxford Dictionary*, made by human design that is also of archaeological interest.¹⁶⁾ Such a description is sensible enough for Deller’s work both within and without the museum context. The term’s etymology is, however, notably rooted in the notion of “facticity,” or of the “factitious,” first used in the seventeenth century and based on the Latin past participle of “to do.”¹⁷⁾ By itself, this seems pertinent for the artist’s selection of objects from culture, as they are often made by people for some specific purpose, often set against the prevailing winds of culture; and only in the context of that set purpose may they be taken as “facts.” And yet for Deller’s oeuvre this perspective subsequently opens not only onto questions of actions-made-objects, and of an object’s use, but

also, more intriguingly, onto a secondary, contemporary meaning for *artifact*: something “observed in a scientific . . . experiment that is not naturally present but occurs as a result of the preparative or investigative procedure.”¹⁸⁾ What might better describe Deller’s work, with all its various juxtapositions of subcultures—and particularly their objects, with the result of dismantling their institutional frameworks—than the results of such a procedure?

Of course, what is particularly unique among contemporary artistic practices here is the extent to which Deller’s techniques are curatorial in nature. Hence, the car that once appeared in his art exhibition ultimately resides in the Imperial War Museum in London, underlining the artist’s grasp of objects in context (where he was placing the institution of art on view as much as any cultural object). And his current project at Modern Art Oxford, the exhibition “Love Is Enough,” places Warhol and William Morris side by side, with the use, and use value, of their different motifs and objects becoming a primary point for comparison—juxtaposing their various uses of pattern and political address and counterpointing the manufacturing infrastructures of their respective eras.¹⁹⁾ In this regard, Deller might offer his most paradoxical revelation, showing the realm of art itself in the act of adaptation and, in the hopes of shoring up its very borders, embracing what Crow once termed for the modern avant-garde a necessary “scandalous identity” with the culture beyond its walls.²⁰⁾ Whereas that was an individual and often idiosyncratic artistic gesture, for Deller the very ideation of art could be said to have been overtaken by that of artifact—suggesting that a different model for art is afoot, akin to the cultural revolutions of so many other times.

1) Thomas Crow, “Modernism and Mass Culture in the Visual Arts” (1981), in *Modern Art in the Common Culture* (New Haven and London: Yale University Press, 1996), 35.

2) A random sampling from recent years could spotlight Massimiliano Gioni’s 2013 Venice Biennale exhibition, “The Encyclopedic Palace,” Juan A. Gaitán’s most recent Berlin Biennale, Germano Celant’s current “Art or Sound” exhibition at the Prada Foundation in Venice, or the emergence of Frieze Masters alongside its contemporary art fair in London, while on the horizon are exhibitions like one currently being developed by National Gallery of Art curator Lynne Cooke devoted to a historical treatment of outsider and naïve artists as engaged by the artistic mainstream during the twentieth century. Regarding the

tenuousness of art as a coherent field, consider the “dis-identification” of artistic practices from the art world described by scholar Kelly Baum. See Baum in “Questionnaire on ‘The Contemporary,’” *October* 130 (Fall 2009), 91–96.

3) Hal Foster famously elaborated on this previous thread in art-making in his 2004 essay “The Archival Impulse,” noting that various artists were pushing “the postmodernist complications of originality and authorship to an extreme” and, as important, underscoring the “nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private.” Intriguingly, Foster calls such work “preposterous”—a term he would deconstruct nearly ten years later when describing Deller’s practice in relation to its application of critical pressure on the present by employing materials from past and speculative future (as in “pre-post-erous”). Yet the current broader development in art is distinctive for being largely institutional and curatorial in origins and character and, perhaps as a consequence, less steeped in the fictive aspect of histories than in their destabilization and, further, claims to primacy. Also noteworthy is how these destabilizations are distinct from those claimed for postmodernism by virtue of their paradigmatic scope and implications; the institution of art itself is implicitly called into question by virtue of casting into doubt the stability of sociological conditions that contributed to its very emergence. Deller’s work, particularly given its curatorial dimension, is especially resonant in the present context. See Hal Foster, *October* 110 (Autumn 2004), 3–22; and “History is a Hen Harrier,” in *Jeremy Deller: English Magic*, exh. cat. (London: British Council, 2013), 7–16.

4) While the term has been used disparagingly in artistic circles, Hall takes it as a positive insofar as Deller is dissatisfied with “[t]raditional artistic categories” and subsequently becomes an “assembler of things” attended by “the feeling of losing control.” Stuart Hall, “Jeremy Deller’s Political Imaginary,” in *Jeremy Deller: Joy in People*, exh. cat. (London: Hayward Publishing, 2012), 82. In this regard, it is also worthwhile to recall Deller’s praise for “jumble sales” in a recent conversation with curator Matthew Higgs, likening them to venues like the Horniman Museum in London: “My early experiences at places like the Horniman might also explain my ongoing love of jumble sales, which I think of as a form of contemporary archaeology; I always saw a good jumble sale as a kind of dig through modern culture, you never know what you might find.” *Joy in People*, 185.

5) Notably, in a catalogue accompanying Deller’s recent British Pavilion effort as part of the 2013 Venice Biennale, Hal Foster takes up historical reenactments as examples of Deller’s self-described “social adaptation.” But such adaptation speaks as well to communities’ shifting contours in the face of changing economies, and it is such coping mechanisms in the genesis of subcultures that Crow gravitates toward in his essay. See Foster, “History is a Hen Harrier,” 15.

6) *Jeremy Deller: All That Is Solid Melts into Air*, exh. cat. (Manchester: Manchester Art Gallery, 2013), 13. Crucially, Deller’s effort in this instance was a curatorial one steeped in combinations of fine-art, documentary, and anthropological images and objects—on loan from museums of art, science, and industry—related to labor during the past two hundred years. As much as the artist often executes transpositions of subcultures outside the context of the art museum, he employs similar techniques

among objects within it.

7) *Joy in People*, 176.

8) *Ibid.*, 36.

9) Crow turns to Stuart Hall and Tony Jefferson in this regard, as they observe that subcultures “are concrete, identifiable social formations constructed as a collective response to the material and situated experience of their class.” Or, as Crow says more plainly—and in a manner that seems much in the vein of Deller’s understanding of culture being a matter of desire, or “love”: “[T]he resistant subcultural response is a means by which certain members of a class ‘handle’ and attempt to resolve difficult and contradictory experience common to their class but felt more acutely by the subcultural recruits.” Crow, 19–20.

10) Crow, 20.

11) *Ibid.*, 95.

12) *Ibid.*, 160.

13) “There’s Nothing Too Wrong with Repressed Emotions: A Conversation Between the Artist, an Art Lover and the Museum Director,” in *Jeremy Deller: English Magic*, exh. cat. (London, British Council, 2013), 91.

14) Arguably, the very idea of subcultures might be tenuous given the exponential growth and diversification of media sources today: When there is seemingly always some cultural outlet with which to identify, one position can be presented as if it were as good as—in other words, exchangeable with—another. Yet in contrast to the circularity of such subjective affirmation in demographically stratified media—in which one finds a source where one’s own thinking is confirmed—Deller’s objects resist readings or narration in advance of viewing.

15) *Jeremy Deller: The Battle of Orgreave*, Mike Figgis dir. (London: Artangel, 2006).

16) Oxford Dictionaries, http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/artifact (accessed August 25, 2014).

17) Online Etymology Dictionary, http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=artifact&se_archmode=none and http://www.etymonline.com/index.php?term=factitious&allowed_in_frame=0 (accessed August 25, 2014).

18) Oxford Dictionaries, http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/artifact (accessed August 25, 2014).

19) To some degree, this project may be seen as a return to the methods Deller employed for his 1999 exhibition “Unconvention,” in which a collection of objects, from Spanish Civil War posters to Warhol paintings, were chosen according to the enthusiasms of the band Manic Street Preachers—organized, in other words, from the perspective of a posited subjectivity whose interests crossed all cultural strata, allowing the curator to trump institutional conventions. However, the present comparison—or double vision—of Warhol and Morris seems to take the discussion more directly to the organization of institutions themselves. Put another way, the trumping of institutional conventions here arises through the comparison of two individuals who actively—and tactically—engaged such structuring of cultural production. The organizational principle of desire in “Unconvention” here meets context.

20) Crow, 26.

JEREMY DELLER, WHAT IS THE CITY BUT THE PEOPLE?,
2009, book and installation of posters in London Underground /
SIND DIE BEWOHNER NICHT DIE STADT?, Buch und
Plakatinstallation in der Londoner U-Bahn.
(PHOTO: JEREMY DELLER, COURTESY OF ART ON THE UNDERGROUND)



TIM GRIFFIN

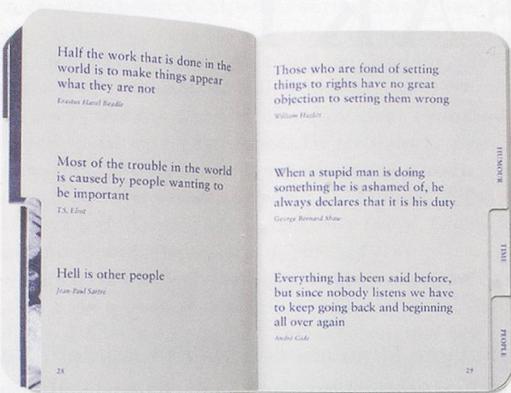
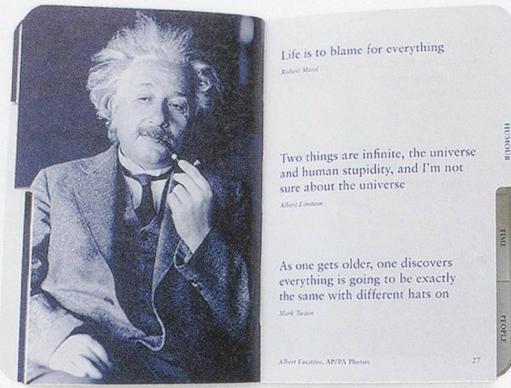
VOM KUNST-FAKT ZUM ARTEFAKT

Mehr als drei Jahrzehnte sind vergangen, seit der Kunsthistoriker Thomas Crow – auf der Suche nach einem Gegenargument gegen die Gleichsetzung von Populär- und Elitekunst, die von der damals neu aufgekommenen Postmoderne vorangetrieben wurde – den berühmten Ausspruch tat, der Diskurs über die «Negation» oder «Anspielung» der Massenkultur, oder besser der «Kultur unter dem fortgeschrittenen Kapitalismus», gehöre schon seit Langem zum Repertoire der modernen Avantgarde. Schliesslich zeigt, wie Crow erkannte, gerade die Spannung zwischen den beiden Polen Ablehnung und Akzeptanz innerhalb der Avantgarde am deutlichsten, wie sich der Kreislauf von Erschöpfung und Erneuerung, dem unsere Gesellschaft unterliegt, in der Kunst widerspiegelt: Ständig formieren sich neue Subkulturen, jede mit ihrem eigenen, in Opposition gegen die vorherrschende soziale Norm definierten Code, nur um zusehen zu müssen, wie diese Signifikanten

TIM GRIFFIN ist Direktor und Chefkurator der Kitchen, New York.

in unzähligen Mimesen den Mainstream infiltrieren, sodass die ursprüngliche Artikulation allmählich an Bedeutung und Wirkkraft verliert – bis sich eine neue resistente Subkultur bildet und der Prozess von Neuem beginnt. Die Geschichte ist sattsam bekannt. Was jedoch bis heute relevant bleibt an Crows Analyse ist die Einsicht, dass nicht nur die Produktion der Kunst, sondern auch ihre Institutionalität ganz wesentlich von dem beschriebenen Kreislauf bedingt wird. Die Avantgarde, die ihren Gönern einen speziellen Dienst erwies, suchte laut Crow nur deshalb an den gärenden Rändern der Kultur nach verwertbarem Material für ihre Kunst, um sie für «ein selbstbewusstes Elitepublikum» zu «verfeinern und präsentieren». Der Affront gegen die «hohe» Kunst sollte paradoxe Weise erreichen, dass «die Kategorie der Kunst erhalten bleibt und erneuert wird»¹⁾.

Es gibt gute Gründe, die für eine erneute Beschäftigung mit dieser Problematik sprechen: Im heiss umkämpften Feld der Kunst röhrt sich in jüngster Zeit wieder ein gewisser Verteidigungswille und die Strategien, die Crow der Avantgarde zuschrieb, wer-



den heutzutage immer häufiger von den Institutionen selbst praktiziert. So ist es zum Beispiel nicht schwer, in der Parade der internationalen Grossausstellungen, Biennalen und Kunstmessen Ansätze einer enzyklopädischen Präsentation anzutreffen, die verschiedene Stätten und Perioden der kulturellen Produktion vermengen, das Zeitgenössische im Altertümlichen und Mittelalterlichen situieren und den Elitekünstler zum Kunsthandwerker gesellen.²⁾ Während derartige Manöver in vergangenen Jahrzehnten Sammelstücke aus dem Depot bemüht hätten, um sie zu fiktiven Historien und utopischen Visionen zu arrangieren, belegen sie heute die Fragmentierung des Kunstdiskurses sowie, vielleicht wichtiger noch, den schwindenden Glauben an eine kontinuierliche oder teleologische Kunstentwicklung³⁾. Epoche schichtet sich auf Epoche, wie Sediment.

JEREMY DELLER, WHAT IS THE CITY BUT THE PEOPLE?, 2009, book and installation of posters in London Underground / SIND DIE BEWOHNER NICHT DIE STADT?, Buch und Plakatinstallation in der Londoner U-Bahn.
(PHOTOS: JEREMY DELLER, COURTESY OF ART ON THE UNDERGROUND)

Die Kulturproduktion, die unserer Zeit gehört, wird aus dieser Perspektive zu einer soziologischen Ausprägung unter vielen. Wenn man die zeitgenössische Kunst in eine Unzahl alternativer Kreativsphären einbettet, unterstreicht man dadurch bloss ihren Status als demographischen oder ethnographischen Sonderfall. Ja, es wäre sogar möglich, diese Tendenz aus einer Verunsicherung der Kulturinstitutionen zu erklären, die nach einer Authentizität suchen, die Künstlern, die innerhalb des vom Kunstbetrieb überwachten Territoriums arbeiten, einfach nicht mehr zugebilligt wird – eines Territoriums, das einerseits säuberlich in akademische Parzellen aufgeteilt ist und andererseits von der Unterhaltungsindustrie als experimentell-intellektueller Fortsatz vereinnahmt wird.

Vor diesem Hintergrund erscheint Jeremy Dellers Werk als besonders hellsichtig, provokant und wert, genauer untersucht zu werden. Passend zu unserem Thema charakterisierte ihn kein Geringerer als Stuart Hall als «eine Art Ethnologen». Zweifellos greifen Dellers Projekte die von Crow beschriebenen Avantgarde-Taktiken auf. Der Künstler hat mehrfach auf die fundamentale Reziprozität zwischen künstlerischer und ökonomischer Produktion und auf den tief greifenden Einfluss der Wirtschaftsentwicklung auf die kulturelle Vorstellung und Erfahrung hingewiesen.⁴⁾ Zudem demonstriert Deller laufend, wie Subjekte der Kultur sich an ökonomische Veränderungen anpassen.⁵⁾ Etwa wenn er im Katalog zur Ausstellung «All That Is Solid Melts into Air» (2013) die 1980er-Partys in aufgelassenen Lagerhäusern als kollektives Reenactment von Werkschließungen begreift.⁶⁾ Andernorts geht der Künstler so weit, ein

Porträt des Wrestlers Adrian Street aus dem Jahr 1973, das ihn mit seinem Vater vor einer walisischen Kohlengrube zeigt, als «vielleicht wichtigste Photographie der Nachkriegszeit» zu werten, die Grossbritanniens «schwierigen Übergang von einem Zentrum der Schwerindustrie zur Unterhaltungs- und Dienstleistungswirtschaft» dokumentiert.⁷⁾ Ginge man bis zu den Anfängen seiner künstlerischen Laufbahn zurück, wäre es schwer, der Versuchung zu widerstehen, Dellers jugendliche Manufaktur von T-Shirts – deren «kinetischen und unkalkulierbaren» Gebrauch in Situationen, die weit über seine Kontrolle hinausgingen, er bewunderte – mit Georges Seurat's notorischem Enthusiasmus für die süßlichen Belle-Epoque-Plakate von Jules Chéret zu vergleichen.⁸⁾

In Anbetracht dieser Aktivitäten ist es nicht ganz aus der Welt, Deller als historischen Materialisten einzustufen. Seine Methodik der Opposition und Transposition entschleiert kulturelle Momente, um deren innere Strukturen freizulegen. Etwa wenn er eine Blaskapelle – deren Klang ihn an den Lärm in Stahlwerken erinnert, womit er einerseits das Klischee wiederholt, dass die akustische Umwelt in der Musik resoniert, andererseits aber einen scharfen Blick auf die industrielle Produktion wirft, die Kapellen dieser Art materiell und sozial überhaupt erst möglich gemacht hat – bittet, ein Acid-House-Repertoire zu spielen, einen Stil also, der aus dem Verfall ebendieser industriellen Infrastruktur hervorging. Die ungelösten inneren Widersprüche der Gesellschaft bringen das Individuum zwangsläufig in Konflikt mit seiner Umgebung. Die Mittel und Posen, die ihm zur Bewältigung solcher sozioökonomischer Zwänge zur Verfügung stehen, sind allerdings einem ständigen Wandel unterworfen.⁹⁾ Wie dem Sozialaktivisten Phil Cohen nicht entging, hegten zum Beispiel die britischen Mods der 1960er-Jahre durchaus Statusambitionen, die sie mit ihren Motorrollern und massgeschneiderten Anzügen zur Schau trugen. Die Skinheads, urteilte Cohen, hätten ihrerseits eine «ideelle Beziehung zur geringgeschätzten harten, körperlichen Arbeit, doch auch diese Identität blieb ihnen mit der Schließung der Hafenanlagen der East-End-Docks verwehrt».¹⁰⁾ Ganz ähnlich orchestriert Deller ständig neue Objektgruppen, die den untrennbaren Konnex zwischen indust-

rieller Produktion und Kulturentwicklung (oder vielleicht präziser zwischen Produktionsmodellen und Wunschmodalitäten) vor Augen führen. So geschehen in FOLK ARCHIVE (Folklorearchiv, 2005, mit Alan Kane), das Artefakte aus der Anfangszeit der französischen Rockmusik, aus dem Brauch im britischen Dorf Ottery St. Mary, brennende Fässer durch die Straßen zu tragen, und diversen anderen Gesellschaftsphänomenen versammelt.

Entscheidend an diesem Aspekt von Dellers Œuvre ist indessen sein Umgang mit der Idee der Geschichte – mit weitreichenden Konsequenzen für das heutige Kunstschaffen. Wann immer diese Idee in seinem Werk auftaucht, ist sie bereits dabei, zu verfallen und ihren weit gespannten Bogen zu verlieren. In KARL MARX AT CHRISTMAS (Karl Marx zu Weihnachten, 2000) teilt ein Schauspieler in der Maske des Philosophen Weihnachtskarten aus, die Sätze wie diese enthalten: «Die Geschichte tut nichts / sie <besitzt keinen ungeheuren / Reichtum>, sie <kämpft keine Kämpfe! / Es ist vielmehr der Mensch ... / nicht etwa die <Geschichte> ... als ob sie eine aparte Person wäre / sondern sie ist nichts als die Tätigkeit des / seine Zwecke verfolgenden Menschen.»¹¹⁾ Geistesverwandt damit ist Dellers Broschüre WHAT IS THE CITY BUT THE PEOPLE? (Was ist die Stadt, wenn nicht ihre Bewohner?, 2009), die aus Zitaten und Sprichwörtern besteht, die Bedienstete der Londoner Piccadilly Line bei Verlautbarungen und anderen Kommunikationen mit den Passagieren vorlesen sollten. Die U-Bahn-Reisen erhielten dadurch «ein unberechenbares Element», meint der Künstler. Erzeugt wird diese Unberechenbarkeit durch Alltagsfloskeln, die ihren abstrakten, allgemeingültigen, man könnte sagen «abgehobenen» Sinn verlieren, wenn sie in einer höchst spezifischen Situation, dem Gewohnheitsritual der U-Bahn-Fahrt, laut vorgetragen werden.¹²⁾

Angesichts seiner intensiven Auseinandersetzung mit der materiellen Realität der Kultur scheint mir das, was Deller über eines seiner wichtigsten Werke zu sagen hat, besonders erhellend. Für IT IS WHAT IT IS: CONVERSATIONS ABOUT IRAQ (Es ist, was es ist: Gespräche über den Irak, 2009) besorgte er sich das ausgebrannte Gerippe eines Autos, das zwei Jahre zuvor in der dicht gedrängten Mutanabbi Street im



Zentrum Bagdads, bekannt als Zentrum des Buchhandels und des geistigen Lebens der Stadt, von einer Autobombe zerstört worden war. Deller stellte das Wrack im New Yorker New Museum auf, einzig mit Informationen über den Ort und das Datum des Anschlags versehen. Ein von Ed Hall entworfenes Banner trug den Titel des Projekts in Englisch und Arabisch. Das eigentliche Kernstück war ein Gesprächsbereich, wo das Publikum sitzen und mit geladenen Gastexperten über den Krieg diskutieren konnte. In einem Interview Jahre später äusserte sich Deller kritisch über den Werkkontext. Zum Einwurf eines Diskussionsteilnehmers, das Auto sei doch eine tolle Skulptur, meinte er rückblickend: «Das ist die falsche Reaktion! ... Das ist das Problem, wenn man es in einem Museum aufstellt – das verändert total die Bedeutung, und das ist schade.»¹³⁾ Unvergleichlich effektiver, versicherte Deller, war der nachfolgende Roadtrip mit dem Wrack, der quer durch die

JEREMY DELLER, *IT IS WHAT IT IS: CONVERSATIONS ABOUT IRAQ*, 2009, on the road in Twentynine Palms, California, 2009 / ES IST WAS ES IST: GESPRÄCHE ÜBER DEN IRAK, unterwegs in Twentynine Palms, Kalifornien.
(PHOTO: JEREMY DELLER)

Vereinigten Staaten führte und an verschiedenen Stationen halmachte – wie bei den Camp Meetings der amerikanischen Erweckungsbewegung –, um am Strassenrand spontan mit Leuten zu diskutieren. Mit von der Partie waren der Reservist und Kriegsveteran Jonathan Harvey und der irakische Künstler und Journalist Esam Pasha. Anders als bei der ästhetischen Präsentation, die sich innerhalb institutioneller und theoretischer Konventionen bewegte, kam es im zweiten Fall zu direkten Reaktionen auf ein materielles Objekt. Ausserhalb des formellen Rahmens und der Dissoziation des Ausstellungsraums – die auch dann

nicht verschwinden, wenn eine von anderen sozialen Verhaltensweisen abgeschottete Publikumsbeteiligung zugelassen wird – ereignete sich ein Austausch von subkulturellem Potenzial¹⁴⁾. Anders ausgedrückt, die Teilnehmer waren gezwungen, mit ihren eigenen Sichtweisen und Werturteilen zurechtzukommen: Was «es ist», wird nicht nur zur Frage der greifbaren materiellen Tatsachen, sondern wichtiger noch zur Entscheidung, wie man mit der eigenen narrativen Bewältigung dieser Tatsachen umgeht.

Dieselbe Perspektive bestimmte auch Dellers bahnbrechendes Reenactment THE BATTLE OF ORGREAVE (Die Schlacht bei Orgreave, 2001), hinter dem die Absicht stand, «über Dinge zu sprechen, über die seit sehr langer Zeit nicht gesprochen wurde» – mit dem Effekt, dass die in den Medienberichten und in der Erinnerung der Beteiligten gespeicherten Geschichtsversionen ihren tradierten, symbolischen Gehalt verloren.¹⁵⁾ Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass Deller in IT IS WHAT IT IS eine singuläre werkspezifische Aussage artikulierte, besonders was seine Kommentare bezüglich der Rolle des Autowracks innerhalb der beiden Präsentationsvarianten betrifft. Das Objekt wird dort mehrmals nicht als Kunstwerk, sondern als «Artefakt» bezeichnet, bei dem es sich laut Wörterbuchdefinition um einen Gegenstand handelt, der von menschlicher Hand gefertigt und von archäologischem Interesse ist.¹⁶⁾ Diese Definition passt zu Dellers Projekten innerhalb und ausserhalb der Museumswände. Etymologisch geht der Begriff auf lat. «arte» (mit Geschick) und «factum» (das Gemachte) zurück.¹⁷⁾ Deller wählt zumeist Objekte, die für einen bestimmten, nicht selten dem Hauptstrom der Kultur entgegengerichteten Zweck gefertigt wurden. Nur unter dem Vorzeichen dieses Zwecks können sie als «Fakten» gelten. Gleichwohl öffnet sich diese Sichtweise vis-à-vis Dellers Produktion nicht nur auf die Fragen des Objekt-gewordenen Akts und die Nutzbarkeit des Objekts, sondern noch weit aufschlussreicher auf eine sekundäre moderne Bedeutung des Wortes «Artefakt», als etwas, das «in einem wissenschaftlichen ... Experiment beobachtet werden kann und nicht auf natürliche Art, sondern infolge von Vorbereitungsmassnahmen oder Forschungsprozeduren auftritt».¹⁸⁾ Liesse sich Dellers Kunst, die Subkulturen

Jeremy Deller

und insbesondere deren Objekte kontrastiert, um die zugrunde liegenden institutionellen Wertsysteme zu demontieren, treffender charakterisieren denn als Resultat solcher Prozesse?

Einzigartig unter zeitgenössischen Kunstpraktiken ist die hochgradig kuratorische Natur von Dellers Techniken. Das als Exponat benutzte Autowrack steht heute im Londoner Imperial War Museum, als Indiz für den Scharfblick, mit dem der Künstler den Kontext seiner Objekte erfasst (und die Kunstinstitution ebenso zur Schau stellt wie das Artefakt). Dellers aktuelles Projekt im Modern Art Oxford, «Love Is Enough», paart Andy Warhol mit William Morris, wobei der Nutzen und Nutzwert ihrer Motive und Objekte zu Hauptkriterien des Vergleichs werden – etwa ihrer Verwendung von Mustern oder ihres politischen Engagements, die im Widerspruch zur industriellen Infrastruktur ihrer Zeit standen. Hier offenbart Deller seine vielleicht paradoxeste Erkenntnis. Er führt vor, wie die Sphäre der Kunst in einem Prozess der Anpassung begriffen ist und in der Hoffnung, ihr Revier abzuriegeln, sich mit dem einlässt, was Crow einmal die unausweichliche «skandalöse Identität» der modernen Avantgarde nannte – mit der Kultur jenseits ihrer Grenzen.¹⁹⁾ Obwohl es sich dabei um individuelle und oft einzigägerische künstlerische Gesten handelt, scheint Deller andeuten zu wollen, dass die Idee des Artefakts dabei ist, die Idee der Kunst als solche zu überholen. Könnte es sein, dass sich ein neues Modell der Kunst ankündigt, eine jener Revolutionen, wie sie die Kulturge schichte bereits so oft erlebt hat?

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



- 1) Thomas Crow, «Moderne und Massenkultur in der bildenden Kunst», in *Texte zur Kunst*, 1, Nr. 2, September 1990, S. 81, 82.
- 2) Eine willkürliche Auswahl der letzten Jahre könnte die folgenden Beispiele enthalten: Maximiliano Gionis 55. Biennale von Venedig, Der enzyklopädische Palast; die jüngste Berlin-Biennale von Juan A. Gaitán; Germano Celants laufende Ausstellung Art or Sound in der Fondazione Prada, Venedig; oder die Begleitschau Frieze Masters zur Messe für zeitgenössische Kunst in London. Ein künftiges Projekt entwickelt Lynne Cooke, Chef-kuratorin der National Gallery of Art, Washington, die historisch erfassen will, wie naive und autodidaktische Positionen von der Kunst des 20. Jahrhunderts absorbiert wurden. Zur prekären Position der Kunst und zur «Dis-Identifizierung» künstlerischer Praktiken durch die Kunstwelt vgl. Kelly Baum, «Questionnaire on 'The Contemporary'», in *October*, 130, Herbst 2009, S. 91–96.
- 3) Hal Foster analysierte die frühere Kunstpraxis in seinem berühmten Aufsatz «An Archival Impulse». Einzelne Künstler, schrieb er, trieben «die postmoderne Komplikation von Originalität und Autorschaft auf die Spitze» und, ebenso wichtig, insistierten auf der «Natur aller Archivmaterialien als gefunden und zugleich konstruiert, als faktisch und zugleich fiktiv, als öffentlich und zugleich privat». Foster nannte solche Werke «preposterous». Zehn Jahre später – in einer Diskussion von Dellers Strategie, mithilfe von Materialien aus der Vergangenheit und der spekulativen Zukunft die Gegenwart unter Druck zu setzen – entschlüsselte Foster die Bedeutung dieses Begriffs als «pre-post-erous». Heute ist die breite Kunstantwicklung im Prinzip institutionell und kuratorisch determiniert und vielleicht aus diesem Grund weniger am fiktiven Aspekt der Geschichtsnarrative interessiert als an deren Destabilisierung und Deprivilegierung. Von der Kritik der Postmoderne unterscheidet sie sich vor allem durch ihre paradigmatische Breite und Tiefe. Sie stellt implizit die Institution der Kunst selbst in Frage, indem sie die Stabilität der soziologischen Voraussetzungen ihrer Entstehung in Zweifel zieht. Dellers Beitrag, speziell dessen kuratorische Dimension, ist in diesem Kontext besonders relevant. Vgl. Hal Foster, «An Archival Impulse», *October*, 110, Herbst 2004, S. 3–22; und ders., «History is a Hen Harrier», in *Jeremy Deller: English Magic*, Ausst.-Kat., London, British Council, 2013, S. 7–16.
- 4) Obwohl die Bezeichnung «Ethnologe» in Künstlerkreisen eher abschätziger verwendet wird, wertet Hall sie insofern als Positivum, als Deller aus Unzufriedenheit mit den «[t]raditionellen Kunstkategorien» zum «Sammler von Dingen» wird, begleitet von dem «Gefühl, die Kontrolle zu verlieren». Stuart Hall, «Jeremy Deller's Political Imaginary», in *Jeremy Deller: Joy in People*, Ausst.-Kat., Hayward Publishing, London 2012, S. 82. Hierzu passt Dellers Faible für «Trödemarkte», die er in einem Gespräch mit dem Kurator Matthew Higgs mit Institutionen wie dem Horniman Museum in London verglich: «Meine frühen Erlebnisse an Plätzen wie dem Horniman erklärt vielleicht, warum ich Trödemarkte heute noch mag. Die sind wie eine moderne Form der Archäologie. Auf einem guten Trödelmarkt kann man durch unsere ganze Kultur wühlen und man weiß nie, was man finden wird.» *Joy in People*, S. 185.
- 5) Im Katalog zu Dellers Installation im Britischen Pavillon der 55. Biennale von Venedig zitiert Hal Foster die Reenactments geschichtlicher Ereignisse als Beispiel für eine «soziale Anpassung» im Sinne Dellers. Derselbe Anpassungsprozess zeigt sich in der Neuformierung von Gesellschaftsgruppen in Reaktion auf ökonomische Veränderungen und es sind solche die Entstehung von Subkulturen begleitenden Bewältigungsmechanismen, die Crow in seinem Aufsatz eingehend behandelt. Vgl. Foster 2013, S. 15.
- 6) *Jeremy Deller: All That Is Solid Melts into Air*, Ausst.-Kat., Manchester, Manchester Art Gallery, 2013, S. 13. Deller versammelte in diesem kuratorischen Projekt künstlerische, dokumentarische und anthropologische Bilder und Objekte – Leihgaben von Kunst-, Wissenschafts- und Industriemuseen – zu einem Panorama der Arbeit in den letzten zweihundert Jahren. Der Künstler rekomponiert sowohl Subkulturen außerhalb als auch Objekte innerhalb des Kunstmuseums.
- 7) *Joy in People*, S. 176.
- 8) Ebd., S. 36.
- 9) Crow stützt sich in dieser Frage auf Stuart Hall und Tony Jefferson, die erklären, Subkulturen seien «konkrete, identifizierbare Gebilde, die als kollektive Reaktion auf die materielle Erfahrung ihrer Klasse konstruiert werden» (Crow, 1990, S. 64). Oder, wie sich Crow etwas deutlicher und wohl auch treffender zu Dellers Auffassung der Kultur als Wunsch oder «Liebe» ausdrückt: «Die widerstandsfähige Reaktion der Subkultur ist ein Mittel, das es bestimmten Mitgliedern einer Klasse ermöglicht, mit schwierigen und widersprüchlichen Erfahrungen umzugehen, die aber noch deutlicher von den Mitgliedern der Subkultur wahrgenommen werden.» Crow, «Modernism and Mass Culture in the Visual Culture in the Visual Arts», 1996, S. 19.
- 10) Karl Marx, «Die heilige Familie, oder Kritik der kritischen Kritik», in *Marx-Engels-Werke*, Bd. 2, Dietz, Berlin 1962, S. 98.
- 11) Ibid., S. 160.
- 12) Jeremy Deller, zitiert nach «There's Nothing Too Wrong with Repressed Emotions: A Conversation Between the Artist, an Art Lover and the Museum Director» in *Jeremy Deller: English Magic*, S. 91.
- 13) Angesichts des sprunghaft ansteigenden Medienangebots bleibt es fraglich, ob man überhaupt noch von Subkulturen sprechen kann. Es gibt immer irgendeine Informationsquelle, mit der man sich identifizieren kann, und eine Position ist genauso gut wie die andere (und folglich austauschbar). Im Gegensatz zur Beliebigkeit der Affirmation des Subjekts in einer demographisch segmentierten Medienlandschaft, in der man sich Informationen dort holt, wo die eigene Meinung bestätigt wird, widersetzen sich Dellers Objekte einer Interpretation oder Lesung, die der eigentlichen Betrachtung vorausgeht.
- 14) *Jeremy Deller: The Battle of Orgreave*, Regie: Mike Figgis, London, Artangel, 2006.
- 15) Oxford Dictionaries, http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/artifact (Zugriff: 25. August 2014).
- 16) Online Etymology Dictionary, http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=artifact&search_mode=none und http://www.etymonline.com/index.php?term=factitious&allowed_in_frame=0 (Zugriff: 25. August 2014).
- 17) Oxford Dictionaries, http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/artifact (Zugriff: 25. August 2014).
- 18) Crow 1996, S. 26.

JEREMY DELLER and ALAN KANE, FOLK ARCHIVE, 2005, mixed media installation, "Carte Blanche à Jeremy Deller," Palais de Tokyo, Paris, 2009 / VOLKS-ARCHIV,
Installation, verschiedene Materialien. (PHOTO: MARC DOMAGE)





JEREMY DELLER, THE USES OF LITERACY, 1997,
mixed-media installation, "Lovecraft," 1998, South
London Gallery / DER NUTZEN DES ALPHABETISMUS,
Installation, verschiedene Materialien.
(PHOTO: JEREMY DELLER)

In 1957, critic Richard Hoggart published *The Uses of Literacy*, a study of English working-class culture, its internal conflicts and the pressures placed upon it by mainstream media. The book, which practically invented the field of cultural studies in Britain, is in part a polemical defense of a textural richness of milieu in which the author had himself grown up. Hoggart recalls the inventiveness of working-class speech, the adherence to traditional songs in northern towns, the frank pleasure taken in food and sex. All of this is not exactly opposed, but rather cedes itself too easily, Hoggart argues, to a fatuous new pop culture based around TV, comics, milk bars, and jukeboxes: "Souls which may have had little opportunity to open will be kept hard-gripped, turned in upon themselves, looking out 'with odd dark eyes like windows' upon a world which is largely a phantasmagoria of passing shows and vicarious stimulations."

Of course, not all of working-class youth would abandon itself to the "aesthetic collapse" Hoggart discerned among the "Juke-Box Boys." This was also the era of the "outsider," of *Angst*, of the literary Angry Young Men. A certain figure or persona emerges at several points in Hoggart's book, com-

BRIAN DILLON is UK editor of *Cabinet* magazine and teaches critical writing at the Royal College of Art, London. His books include *Objects in This Mirror: Essays* (Sternberg Press, 2014), *I Am Sitting in a Room* (*Cabinet*, 2012), and *Sanctuary* (Sternberg Press, 2011).

BRIAN DILLON

The Uses of History

plexly at odds with both proletarian tradition and the coming era of mass entertainment. The working-class intellectual may be a "scholarship boy" plucked from the mainstream of state education, or an older individual who has begun to map a way out of his native class and culture. (Hoggart's representative figures are uniformly male.) In either case, he finds himself detached from both his origins and the high culture to which he has been only partially exposed: "His texts are the early Aldous Huxley and perhaps Kafka," Hoggart writes. "He is sad and also solitary; he finds it difficult to establish contact even with others in his condition."

Forty years later, Jeremy Deller borrowed Hoggart's title for a collection of fan art and other ephemera surrounding the Welsh rock band Manic



JEREMY DELLER, THE USES OF LITERACY, 1997, mixed-media installation, "Lovecraft," 1998, South London Gallery /
DER NUTZEN DES ALPHABETISMUS, Installation, verschiedene Materialien. (PHOTO: JEREMY DELLER)



JEREMY DELLER, THE USES OF LITERACY, 1997, mixed-media installation, "Lovecraft," 1998, South London Gallery / DER NUTZEN DES ALPHABETISMUS, Installation, verschiedene Materialien, Installationsansicht.
(PHOTO: JEREMY DELLER)

Street Preachers. The project is hardly a full response, historical or political, to the argument or influence of Hoggart's book. But Deller points to the way a popular music group can lead its listeners to explore art and literature. The band in question was a self-conscious product of the decades following Hoggart's study, when in a way he had been proved wrong: The jukebox boy and the scholarship boy had in fact become one, at least in the broader counter-culture around music.

Consider the shelf of books that one fan submitted. George Orwell, William Blake, Albert Camus, William Burroughs, Jean-Paul Sartre, Henry Miller: These and others are the writerly reference points of British youth culture from the 1950s onward, a syllabus further energized in the case of Manic Street Preachers by their frequent invocations of Marx. Among other things—communal alienation, nascent artistic ambition, the usual cathectic of adolescent desire—Deller had noticed that the band was consciously recollecting the postwar moment of working-class intellectualism. It was something they had learned from the musicians who came before them, in the eras of glam, punk, and post-punk: the way

bands led fans toward the books and art that had influenced them.

In ENGLISH MAGIC, the project made for the Venice Biennale in 2013, Deller turned to a similar musical figure: David Bowie. At the time, the singer was the subject of a rich, hagiographic exhibition at the Victoria and Albert Museum in London, a show that insisted on Bowie's autodidacticism but failed to adequately capture his own function as a kind of cultural teacher. Deller, by contrast, caught precisely the role such a figure could play by the 1970s in promising access to a culture beyond the era of industrial disputes, terrorist bombings, and mass unemployment. Deller titled his selection of images (and a map of the "Ziggy Stardust" tour of 1972) "Bevan tried to change the nation": a quote from a Bowie lyric that precisely points, via its political architect Aneurin Bevan, to the postwar British experiment in social justice, health care, and education. But that moment had passed and only rock'n'roll, Bowie seemed to suggest, still dreamed of total transformation.

There is a case for saying that Deller has consistently worked within the ambiguous terms of the Hoggart-Manics nexus, playing out in the context of

a participatory art, the antagonisms and accommodations between communal traditions of making and celebrating on the one hand, and the structures of pop-cultural production on the other. He has also interrogated mass-media reception: Manic Street Preachers had been politicized by the depredations of Conservative government on industrial communities, and Deller caught the wake of that period, as a mostly televisual history. THE BATTLE OF ORGREAVE (2001) may have involved a historical reenactment of a clash between police and miners during the strike of the early 1980s, but it also depended upon a hobbyist culture of historical reenactment that functions as an amateur form of historiography, detached alike

from academic study of the deep or recent past and from representations of such events in the mainstream media.

Deller's numerous projects relating to his pop-music heroes can at times seem very different from his works that engage collective folk practice. But the artist's underlying argument seems to be that youth culture has provided an urban and suburban middle class a way into the kind of collective, frankly or tacitly politicized, rituals that were formerly the preserve of agrarian and later industrial communities. Music has been one obvious way into this perplex of the everyday and the extraordinary. Take Deller's series of posters "QUOTATIONS" (2005), in which excerpts



JEREMY DELLER, "Quotations,"
1995, photocopies on paper /
"Zitate", Photokopien auf Papier.

from lyrics by the Happy Mondays, Bowie, and Morrissey are printed like citations of chapter and verse.

Recently, Deller has investigated the historical links between the culture of pop music in the last half-century and the industrial past out of which the music often emerged. In the sound and spectacle of heavy metal—the artist specifically lights on Judas Priest and Black Sabbath—he discerns a repetition of the atmosphere of the factory: a repetition of its repetition, among other things. This set of connections was present in “All That Is Solid Melts into Air,” a Hayward Touring exhibition curated by Deller that traveled across England in 2013 and 2014. Here again were the Happy Mondays, photographed among the post-industrial wastes of Salford and juxtaposed with William Bramian’s 1884 photographs of young male gang members. The exhibition also included a 1973 photograph that is a touchstone for Deller: an image

of wrestler Adrian Street, resplendent in glitter and furs, beside his coal-miner father. Escaping a life in the mines through his wrestling and the performance of a low-grade sexual ambiguity, Street seemed in the 1970s garishly to embody Britain’s final transition, midwifed at the end of the decade by Margaret Thatcher, from ailing industrial power to an economy oriented around service industries and individualist self-invention. But Street, with his miner’s physique and end-of-pier showmanship, also looks like a late emanation of precisely the working-class culture Thatcherism would in time decimate. For Deller, the exotic sportsman or entertainer—who drew both on contemporary glam rock and much older English folk traditions of festive transvestism and masquerade—is a fabulous instance of a short-circuit between the customs celebrated by Hoggart and the brash culture he feared would replace them.

DENNIS HUTCHINSON, ADRIAN STREET AND HIS FATHER, 1973, photograph / ADRIAN STREET UND SEIN VATER, Photographie.





Vom Nutzen der Geschichte

BRIAN DILLON

Der Kultursoziologe Richard Hoggart veröffentlichte 1957 seine Studie *The Uses of Literacy*, die sich mit der Kultur der englischen Arbeiterklasse befasste, mit ihren inneren Konflikten und mit den Attacken, die sie vonseiten der Mainstream-Medien ausgesetzt war. Hoggarts Buch, das der britischen Kulturwissenschaft überhaupt erst den Boden bereitete, liest

BRIAN DILLON leitet das englische Büro der Zeitschrift *Cabinet* und unterrichtet Critical Writing am Royal College of Art, London. Unter anderem veröffentlichte er die Bücher *Objects in This Mirror: Essays* (Sternberg Press, 2014), *I Am Sitting in a Room* (Cabinet, 2012) und *Sanctuary* (Sternberg Press, 2011).

sich zum Teil als polemische Streitschrift für die unterschätzten Reichtümer jenes Milieus, in dem der Autor aufgewachsen war. Hoggart erinnert an die kreativen Wortschöpfungen des Arbeiterdialekts, an das Fortleben der Volkslieder in den nordenglischen Industriestädten, an die unverhohlene Lust an Essen und Sex. All dies, bedauert Hoggart, leistet keinen Widerstand gegen die blutlose Popkultur – repräsentiert durch Fernsehen, Comics, Milchbars und Musikboxen –, sondern lässt sich nur allzu leicht von ihr vereinnahmen: «Seelen, die nie die Möglichkeit hatten, sich zu öffnen, sitzen eingekerkert, in sich selbst gekehrt, und blicken mit »seltsam dunklen



JEREMY DELLER, BEVAN TRIED TO CHANGE THE NATION, "Ziggy Stardust" tour map by Jeremy Deller and Scott King; ENGLISH MAGIC, 2013, installation view, British pavilion, Venice Biennale / BEVAN VERSUCHTE DIE NATION ZU ÄNDERN, "Ziggy Stardust" Tourkarte von Jeremy Deller und Scott King; ENGLISCHE MAGIE, Installationsansicht. (PHOTO: CHRISTIANO CORTE, COURTESY OF THE BRITISH COUNCIL)

fenstergleichen Augen auf eine Welt, die nichts ist als ein Gaukelspiel vorüberziehender Spektakel und Ersatzbefriedigungen.»

Natürlich verfiel nicht die gesamte Arbeiterjugend dem «ästhetischen Zusammenbruch», den Hoggart unter den «Juke-Box Boys» auszumachen meinte. Schliesslich war die von ihm beschriebene Ära auch jene der existenziellen Angst, der Outsider und der Angry Young Men in der britischen Literatur. An mehreren Stellen in Hoggarts Buch erscheint eine Figur oder Gestalt, die sich weder in die Tradition der Arbeiterklasse noch in das kommende Zeitalter der Massenunterhaltung einordnen lässt. Der proletarische Intellektuelle kann ein «Stipendienjunge» sein, herausgepickt aus dem Einerlei des öffentlichen Bildungssystems, oder ein älterer Veteran, der begonnen hat, die Flucht aus der angeborenen Klasse und Kultur zu planen. Der von Hoggart skizzierte (stets männliche) Protagonist findet sich doppelt entfremdet. Er hat die eigenen Wurzeln verloren und bleibt auch in der nur oberflächlich assimilierten «hohen» Kultur ein Aussenseiter: «Er liest den frühen Aldous Huxley und vielleicht Kafka. Er ist traurig und einsam und er schliesst keine Freundschaften, nicht ein-



*JEREMY DELLER, BEVAN TRIED TO
CHANGE THE NATION, detail, ENGLISH
MAGIC, 2013, installation view, British
pavilion, Venice Biennale /
BEVAN VERSUCHTE DIE NATION ZU
ÄNDERN, Detail, ENGLISCHE MAGIE,
Installationsansicht. (PHOTO: CHRISTIANO
CORTE, COURTESY OF THE BRITISH COUNCIL)*

mal mit denen, die sich in derselben Situation befinden wie er.»

Vierzig Jahre später borgte sich Jeremy Deller den Titel von Hoggarts Buch für eine Sammlung von Fan-Kunst und anderen Sammlerstücken aus dem Umfeld der walisischen Rockband Manic Street Preachers. Das Projekt summierte sich nicht zu einer vollgültigen historischen oder politischen Analyse von Hoggarts Theorien und deren Wirkung, sondern zeigte vielmehr Wege auf, wie eine populäre Musikgruppe unter ihren Anhängern Interesse an bestimmten Werken der Kunst und Literatur wecken kann. Die Manic Street Preachers sind ein Produkt der Jahrzehnte, die auf *The Uses of Literacy* folgten. Die Thesen des Buchs haben sich in dieser Zeit nicht bewahrheitet: In gewisser Hinsicht sind der Jukebox Boy und der Stipendienjunge zu einer einzigen Person verschmolzen, zumindest in der Gegenkultur, die sich um den Kristallisierungskern der Musik bildete.

Man nehme das Bücherregal, das ein Fan ablieferte. George Orwell, William Blake, Albert Camus, William Burroughs, Jean-Paul Sartre, Henry Miller: allesamt Stammautoren der britischen Jugendkultur

nach 1950. Die häufigen Marx-Zitate der Bandmitglieder verleihen der Leseliste zusätzliche Relevanz. Neben anderen Aspekten – soziale Entfremdung, unerfüllte künstlerische Ambitionen, Anbetung von Teenager-Idolen – bemerkte Deller, dass die Band bewusst Anleihen aus dem Jargon proletarischer Intellektueller der Nachkriegszeit nahm. Schon die Musiker der Vorgeneration, die Helden des Glamrock, Punkrock und Post-Punk, hatten vorgemacht, wie man die Bücher und Kunstwerke, von denen man selbst beeinflusst wurde, unter die Leute bringt.

ENGLISH MAGIC (Englischer Zauber), Dellers Beitrag zur Biennale von Venedig 2013, befasste sich einmal mehr mit einem Musikstar: David Bowie. Der Sänger wurde damals gerade in einer Riesenausstellung im Londoner Victoria and Albert Museum gefeiert, die viel Rummel darum machte, dass Bowie Autodidakt ist, dabei aber ganz vergass, eine andere Seite des Sängers hervorzukehren, nämlich seine Rolle als Führer in unerforschte Regionen unserer Kultur. Genau hier setzte Deller an. Er ging der Frage nach, welche kulturellen Räume eine Leitfigur wie Bowie in den 1970er-Jahren eröffnen konnte, jenseits von

Arbeitslosigkeit, Streiks und Terroranschlägen. Deller betitelte seine Bildauswahl (einschliesslich einer Karte der «Ziggy Stardust»-Tour 1972) «Bevan tried to change the nation». Dieses Zitat aus einem Bowie-Song zitiert den Namen des Labour-Politikers Aneurin Bevan, der stellvertretend für die britische Reformpolitik der Nachkriegszeit steht, die soziale Gerechtigkeit sowie Bildung und medizinische Grundversorgung für alle versprach. Fehlanzeige, scheint Bowie sagen zu wollen, und nur der Rock 'n' Roll träumt noch davon, dass Transformationen möglich sind.

Man sieht also, dass Deller konsequent innerhalb des etwas unscharf definierten Hoggart-Manics-Nexus operiert und im Kontext der partizipatorischen Kunst die Konflikte und Kompromisse zwischen kollektiven Arbeitspraktiken und Freizeitbräuchen einerseits und den Strukturen für die Manufaktur von Popkultur andererseits auslotet. Zudem richtet sich sein kritischer Blick auf die Rezeption durch die Massenmedien: Die Manic Street Preachers waren erst durch die Verwüstungen, die Margaret Thatchers konservative Sozial- und Wirtschaftspolitik in den Industriestädten angerichtet hatte, zur politischen Aktion erwacht, und Deller analysiert die Zeit danach grösstenteils in Form einer TV-Historie. Für THE BATTLE OF ORGREAVE (Die Schlacht bei Orgreave, 2001) wurde eine Auseinandersetzung zwischen Bergarbeitern und Polizisten, die Anfang der 1980er-Jahre tatsächlich stattgefunden hat, neu in Szene gesetzt. Doch das Konzept wäre nie aufgegangen, gäbe es nicht die Assoziationen mit den Reenactments historischer Ereignisse als Freizeithobby, einer Amateurversion der Historiographie, die mit der wissenschaftlichen Erforschung der näheren oder ferneren Vergangenheit ebenso wenig zu tun hat wie mit der Darstellung solcher Ereignisse in den Massenmedien.

Dellers Projekte, in denen er seine Pop-Idole zur Rede stellt, scheinen oft meilenweit entfernt von jenen, die sich mit den Sitten und Gebräuchen des Normalbürgers befassen. Dessen ungeachtet verbindet beide als roter Faden die Beobachtung, dass sich die städtische und vorstädtische Mittelklasse über die Jugendkultur Zugang zu kollektiven, verhohlen oder unverhohlen politisierten Ritualen verschafft, die vordem die Domäne agrarischer und später indust-

rieller Gemeinschaften gewesen waren. Musik ist die Eintrittskarte in diesen paradoxen Mix aus Banalität und Glamour. Man nehme Dellers Posterserie «QUOTATIONS» (Zitate, 2005), in der Verse aus Songs von Bowie, Morrissey und den Happy Mondays wie Bibelzitate aufgemacht sind.

In jüngerer Zeit untersucht Deller die historischen Bezüge zwischen der populären Musikkultur der letzten fünfzig Jahre und ihrem formativen sozialen Substrat, der Arbeiterklasse. Im Sound und im Spektakel des Heavy Metal – Judas Priest und Black Sabbath fungieren als Hauptacts – erkennt der Künstler ein Reenactment der Fabrikhalle, eine Wiederholung der dort ablaufenden monotonen Wiederholung. Die von Deller kuratierte Hayward-Ausstellung «All That Is Solid Melts into Air», die 2013 und 2014 durch England tourte, spann den Faden weiter. Die Happy Mondays waren wieder mit dabei, photographiert im postindustriellen Müll von Salford. Ihnen gegenüber hingen Porträts jugendlicher Gang-Mitglieder, eingefangen 1884 von der Kamera William Bramians. Dazu eine Photographie aus dem Jahr 1973, die Deller besonders viel bedeutet: Sie zeigt den Ringer Adrian Street im Pelz- und Glitzerkostüm neben dem in Bergarbeitermontur gekleideten Vater. Dessen Berufsschicksal konnte der Sohn durch seine Erfolge im Ringkampf und durch seine Performance einer ansatzweisen sexuellen Ambivalenz entrinnen. Im Kontext der 1970er-Jahre verkörperte Streets krasse Selbstinszenierung die endgültige Verwandlung Grossbritanniens – Thatcher versetzte ihr Ende des Jahrzehnts den letzten Stoss – von einer maroden Industriemacht in eine Dienstleistungswirtschaft mit individualistischer Identitätsfindung. Zugleich ist Street mit seiner muskulösen Kumpel-Statue und seinem überdrehten Showge habe ein Abkomme eben jener Arbeiterkultur, die der Thatcherismus in die Knie zwingen wollte. Der exotische Sportler-Entertainer – geistesverwandt mit dem zeitgleichen Glamrock und dem in englischen Festbräuchen üblichen Kleider- und Geschlechtertausch – personifiziert in den Augen Dellers perfekt den Kurzschluss der von Hoggart verteidigten Klassentradition mit der neuen, alles verschlingenden Medienkultur.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

EDITION FOR PARKETT 95

JEREMY DELLER

ODDS AND SODS, 2001–2014

Portfolio with 5 silkscreen prints in 6 colors,
on BVK Rives 300 g/m², each approx. 17 3/4 x 11 3/4":
BARN OWL, 2013 (from ENGLISH MAGIC);
MORE POETRY IS NEEDED, Swansea, 2014;
SACRILEGE, 2012;
THE BATTLE OF ORGREAVER, 2001;
BATS, 2011.
Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.
Ed. 35 / XX, signed and numbered colophon.

Portfolio mit 5 Siebdrucken in 6 Farben,
auf BVK Rives 300 g/m², je ca. 45 x 30 cm:
BARN OWL, 2013 (aus ENGLISH MAGIC);
MORE POETRY IS NEEDED; Swansea, 2014;
SACRILEGE, 2012;
THE BATTLE OF ORGREAVER, 2001;
BATS, 2011.
Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.
Auflage 35 / XX, signiertes und nummeriertes Kolophon.

