

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2017)

Heft: 99: Collaborations Cao Fei, Omer Fast, Adrian Ghenie, Lynette Yiadom-Boakye

Rubrik: [Collaborations] Cao Fei, Lynette Yiadom-Boakye, Omer Fast, Adrian Ghenie

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: 24.12.2025

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

born 1978 in Guangzhou, lives and works in Beijing.

Cao Fei

geboren 1978 in Guangzhou, lebt und arbeitet in Beijing.

born 1977 in London, where she lives and works.

Lynette Yiadom-Boakye

geboren 1977 in London, wo sie lebt und arbeitet.

born 1972 in Jerusalem, lives and works in Berlin.

Omer Fast

geboren 1972 in Jerusalem, lebt und arbeitet in Berlin.

born 1977 Baia-Mare, Romania, lives and works in Cluj and Berlin.

Adrian Ghenie

geboren 1977 in Baia-Mare, Rumänien, lebt und arbeitet in Cluj und Berlin.

Cao Fei

CAO FEI, COSPLAYERS: TUSSELE, 2004.
C-print, 29 1/2 x 39 1/2" / COSPLAYERS:
KAMPE, C-Print, 75 x 100 cm.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND
VITAMIN CREATIVE SPACE, GUANGZHOU)

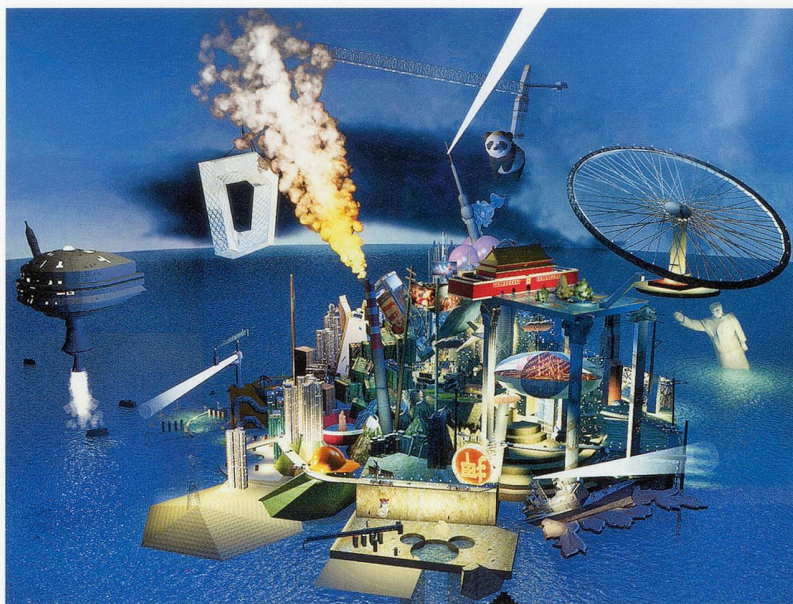


There is nothing left between chaos and celebration.
—Rem Koolhaas, 2001¹⁾

TOM McDONOUGH

The Chinese City Between Dream World and Catastrophe





Left page / Linke Seite:

CAO FEI, RMB CITY: A SECOND LIFE
PLANNING 05, 2007, digital print,
47 1/4 x 63" / RMB CITY:
PLANUNG ZWEITES LEBEN 05,
digitaler Print, 120 x 160 cm.

CAO FEI, RMB CITY: A SECOND LIFE
PLANNING 09, 2007, digital print,
47 1/4 x 63" / RMB CITY: PLANUNG
ZWEITES LEBEN 09, digitaler Print,
120 x 160 cm.

In the essay "On Be(ij)ing in the World," architectural historians Anthony King and Abidin Kusno describe and diagnose the contemporary Chinese urban condition in terms of the advent of transnational space. In the post-Maoist reform era, China has assumed an increasingly dominant position within global flows of capital, luring foreign investment, establishing joint ventures, and attracting multinational corporations. Simultaneously, the built environment of its cities has been molded in conformity with the needs of this new economic order, a transformation rendered most visible in the pastiches of Western architectural styles and typologies—the skyscraper, the luxury apartment building, the detached suburban villa—found in Beijing, Shanghai, and elsewhere. Such structures at once mark these cities' elevation to the ranks of global centers alongside New York or London and signal their exacerbated competition with

other regional urban magnets in East and Southeast Asia. These massive changes in the built environment, King and Kusno note, have profound effects at the level of the individual as well. The construction of transnational space in China has, they write, "concomitantly embodied the training of sentiments, emotions, and affections that contribute to the production of collective transnational historical subjects. . . . We can observe that all this represents a deeper colonization through cultural forms."²⁾ Behind the rather anodyne term *transnational* space, then, lie all the private enticements and terrors that accompany the ambivalent Chinese embrace of the "dream world and potential catastrophe of capitalism."³⁾

Few artists have plumbed what we could call China's transnational *imaginary* more effectively than Cao Fei, who over the last fifteen-odd years has explored the physical and psychic effects of these changes in wide-ranging multimedia installations and videos. In an early work, *RABID DOGS* (2002), Cao references Chinese opera face-painting and Burberry fashion in

TOM McDONOUGH is a writer and critic based in western New York and Toronto.



CAO FEI, *HAZE AND FOG*, 2013, video, 46 min. 30 sec. / *DUNST UND NEBEL*, Video.

a fantasy of contemporary office workers reduced to canine servility by their white-collar resentments and consumerist desires. *COSPLAYERS* (2004) dramatizes the exploits of Chinese adherents to the title subculture, Japanese in origin, as they stage mock battles and attempt to live out their anime-inspired fantasies amid the humdrum realities of everyday life. Cao's sensitivity to the new hybrids produced as China absorbs and adapts global mass culture is surely conditioned by her age. Born in 1978, just two years after the death of Mao and the close of the Cultural Revolution, and hence too young in 1989 to have been directly marked by the democracy movement, she is part of a generation that, as she says, "grew up with pop culture, new technologies, electronic entertainment computer games, American rap, Hong Kong films, etc."⁴ These are all elements of what has been called the "graying of Chinese culture"—the myriad ways through which, beginning in the early 1990s, Communist redness would gradually be bleached from cultural life. Rather than the path of radical reform and direct confrontation chosen by an older

generation, Cao and her peers would embrace forms of passive opposition to Party control through alternative lifestyles, humor, and irony.⁵

"Gray" might also refer to those gray areas of commercial activity that began flourishing in the late 1970s in the special economic zones established by Deng Xiaoping to introduce capitalist markets into China. In this sense, Cao's sensitivity has been just as strongly conditioned by geography—by the fact that she grew up in Guangzhou, a city in the Pearl River Delta at the heart of this economic experiment. This region has seen the most rapid urban expansion in human history: At the time of Cao's birth, the Delta was still mostly agricultural land; by the time she left for Beijing in 2006, it was rapidly becoming the world's largest continuous urban agglomeration, stretching from Hong Kong and Macau in the south, past Shenzhen and up the Pearl River to Guangzhou in the north. Studying this area in 2001, Rem Koolhaas coined the phrase "city of exacerbated difference" to describe its "climate of permanent strategic panic" in which radical disparities provide the fod-



CAO FEI, *HAZE AND FOG*, 2013, video, 46 min. 30 sec. / *DUNST UND NEBEL*, Video.

der for “opportunistic exploitation.”⁶⁾ Cao, juxtaposing vast construction sites and herds of livestock side by side in *COSPLAYERS*, seems particularly attuned to this condition of heightened discrepancy—what earlier Marxist thinkers would have called “uneven development.”⁷⁾

Yet what she once figured as the “marvelous and strange contrasts” to be found “in the heart of the real city” take a darker and more fantastic turn in Cao’s recent videos, especially *HAZE AND FOG* (2013) and *LA TOWN* (2014).⁸⁾ The exhilaration that transnational space seemed to promise, no matter how ambiguously, in *COSPLAYERS* or even in her forays into *Second Life*—including “RMB City” (initiated 2007), a virtual metropolis that unites various touristic emblems of contemporary China, from Herzog & de Meuron’s Beijing National Stadium built for the 2008 Summer Olympics to Koolhaas’s CCTV headquarters—is now transformed into terror and dread. In *HAZE AND FOG*, an examination of the anomic and alienated existences of the residents of Beijing’s high-rise apartment buildings gives way to an

encroaching zombie attack, the undead overcoming the unhappy. *LA TOWN* uses scale models to meticulously re-create a post-apocalyptic metropolis straight out of some David Lynch nightmare—a surrealistic fantasy in which the quotidian and the bizarre stand side by side. Both films cite imported examples of the American horror genre: the zombies of the television drama series *The Walking Dead* (2010–), which Cao found in 2012 on YouTube; or the invading vampires of the film *30 Days of Night* (2007, dir. David Slade).⁹⁾ Film critic Ed Halter has written of such sci-fi catastrophes as Hollywood’s hyperbolic response to “the documentation of chaos and its long aftermath” encountered almost daily on the newspaper page and the television screen in our era of disaster capitalism; “more insidiously,” he writes, “the boom in apocalyptic entertainment suggests that we now have no viable concept of our collective future other than collapse, be it ecological, economic, or both.”¹⁰⁾

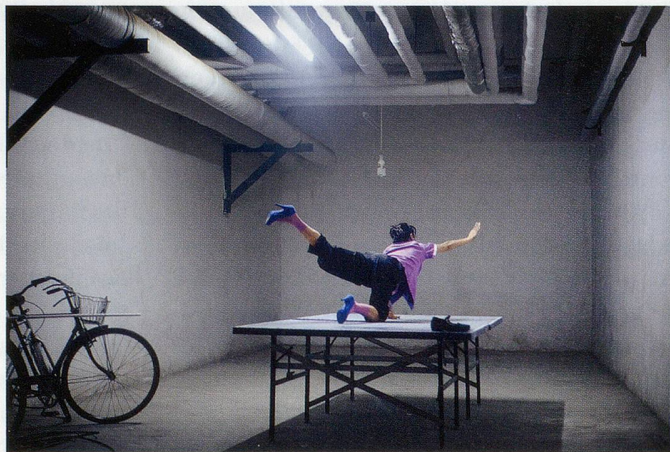
This apocalyptic imaginary assumes a different inflection, however, when translated into the Chinese context. There, the anxieties at issue are not

so much those stoked by the War on Terror or the Great Recession—foremost in American minds—as those driven by the traumatic effects of breakneck urbanization and capitalist expansion. Cao has remarked, in relation to her videos, on “the incredible upheaval developing nations undergo on the path to modernity. The kind of upheaval that China in particular is so obviously experiencing right now.”¹¹⁾ The city of exacerbated difference, the city colonized by transnational space, is also a site where the collective disintegrates. In *HAZE AND FOG*, we find only versions of the capitalist monad: individuals, such as the old man left alone to struggle with his walker; or conjugal couples, like the businessman practicing his putting skills while his pregnant wife descends into despair in their tastefully decorated apartment. *LA TOWN* reduces the collective to consumers, whether at the grocery, the nightclub, or the museum. United action in the latter work is reserved for the army of the undead, who sometimes roam menacingly on the far side of a chain-link fence and at other times overwhelm unsuspecting shoppers. In both videos, these undead figures appear to represent those excluded from the vast wealth produced in the new China, the repressed poor who return to trouble the pleasures of the beneficiaries of modernity.

It is easy to describe these films as mythical or dreamlike, but their strong fantasy elements should not disguise their material ties to the urban reality of contemporary China. Alongside her better-known work, Cao has also long collaborated on research

initiatives and documentary projects concerned with her hometowns of Guangzhou and Beijing in conjunction with her older colleague Ou Ning. The two first met in 1999, at a screening of her student video *IMBALANCE 257* (1999), and she would go on to work with U-thèque, the independent film and video organization Ou ran until 2003.¹²⁾ As Cao insists, “My interest in cities is probably larger due to working with Ou Ning. You could say Ou Ning taught me how to connect with real society through art.”¹³⁾ They co-directed the 2003 documentary *San Yuan Li*, about an agricultural village subsumed into greater Guangzhou, and Cao would also participate in the Dazhalan Project, which examined a traditional Beijing neighborhood near Tiananmen Square slated for demolition in the run-up to the 2008 Olympic games.¹⁴⁾ In these critical examinations of modernization, both the violence entailed in the imposition of transnational space and the rise of popular resistance to top-down development are observed. A projected third collaboration, which was to have explored questions of urban development in Shanghai, never materialized. Since the end of the Dazhalan project in 2006, Cao has devoted herself exclusively to her artistic practice. Yet what was treated in *vérité* forms of documentary realism in the collaborations with Ou are translated into allegorical models in her subsequent work. *HAZE AND FOG* in particular, with its hybrid fusion of everyday observation and horror effects, bears the traces of these earlier experiments: Cao actually used her own upscale housing development as the

CAO FEI, *HAZE AND FOG 13*, 2013,
C-print, 27 1/2 x 41 3/8" /
DUNST UND NEBEL 13,
C-Print, 70 x 105 cm.





CAO FEI, *HAZE AND FOG 09*, 2013, C-print, 27 1/2 x 41 3/8" / *DUNST UND NEBEL 09*, C-Print, 70 x 105 cm.

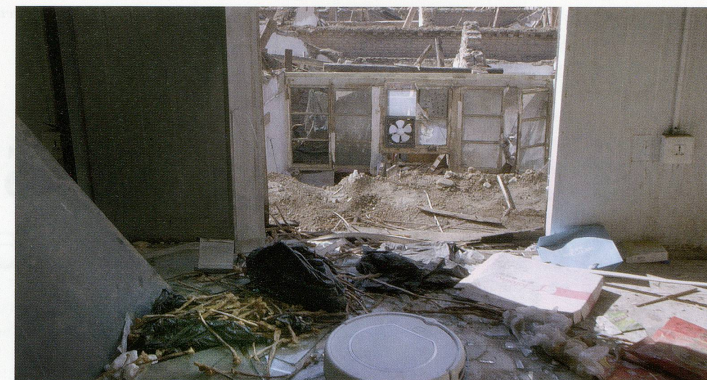
film's setting, blurring boundaries between the real and the fantastic.¹⁵⁾

Despite the radical disruptions to the traditional space of the Chinese city seen over the last few decades, King and Kusno argue that an underlying symbolic order—one that sees the city as a microcosm of the structured order of the universe—has been preserved: A new set of images, symbolic architectures, and spatial and building typologies continues to “represent, for those who live there, ‘a structured vision of the universe . . . an ordered whole.’”¹⁶⁾ Cao, however, seems to offer us a less sanguine view—not a vision of an ordered whole, but something closer to Koolhaas’s diagnosis of an urban condition of “complementary extremes.”¹⁷⁾ As for the position of the artist within such a landscape, Cao’s recent video *RUMBA II: NOMAD* (2015) might offer her ambiguous response.

In it we see two modest robotic vacuums wandering through a vast wasteland of ruins produced by so-called “urban renewal” at the edges of Beijing. Given the sheer difference in scale between the Roombas and the ruins—as well as the construction equipment that continues to tear down the neighborhood’s old dwellings—their activity may seem rather inconsequential, not unlike the contrasts offered in *COSPLAYERS* between her young subjects’ fantasies and the alienating urban landscapes that formed their backdrops. Should we see this as an allegory of the futility of the artist or artwork amid the unprecedented scale of destruction begotten by the city’s colonization by transnational space? Or is it a quixotic quest, the preservation of the possibility for even a small margin of constructive action in this environment against all odds? She leaves it for us to decide.

- 1) Rem Koolhaas, "Introduction," in *Project on the City*, vol. 1, ed. Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas, and Sze Tsung Leong (Cologne: Taschen, 2001), 27.
- 2) Anthony D. King and Abidin Kusno, "On Be(i)jing in the World: 'Postmodernism,' 'Globalization,' and the Making of Transnational Space in China," in *Postmodernism & China*, ed. Arif Dirlik and Xudong Zhang (Durham, NC, and London: Duke University Press, 2000), 54. See also King, *Spaces of Global Culture: Architecture Urbanism Identity* (London and New York: Routledge, 2004), 111–26.
- 3) King and Kusno, "On Be(i)jing in the World," 62.
- 4) Cao Fei, quoted in Carolee Thea, "Cao Fei: Global Player," *ArtAsiaPacific* (Fall 2006), 66. For another, literary expression of this generation, see Mian Mian, *Candy: A Novel*, trans. Andrea Lingenfelter (Boston: Little, Brown, 2003).
- 5) For an anecdotal account of the graying of Chinese culture, see Orville Schell, *Mandate of Heaven* (New York: Simon & Schuster, 1994), 321–27. One might contrast the strategies of this "generation of 1980" with those of an older generation, such as Huang Yong Ping (b. 1954), who emigrated to Paris at the time of the Tiananmen massacre in 1989, or Chen Zhen (1955–2000), who arrived in Paris three years earlier.
- 6) Koolhaas, "Introduction," 29.
- 7) Such juxtapositions of wild animals with contemporary urban development have been a mainstay of Cao's work, present from *COSPLAYERS* through *LA TOWN* (2014). Beyond their allegorical significance as ciphers of uneven development, they also serve as a clear reminder of her origins in the south: One of Guangzhou's most famous sites is its zoo, founded in 1956.
- 8) The characterization is that of Hans Ulrich Obrist, "Cao Fei," *Artforum* (January 2006), 180.
- 9) On these references, and for an insightful look into the conception of these films, see "Field Meeting: Cao Fei (in conversation with Xin Wang)," at the Asia Contemporary Art Week, New York, October 27, 2014, www.acaw.info/?page_id=14204.
- 10) Ed Halter, "On the Year in Sci-Fi Catastrophes," *Artforum.com* (December 28, 2013), www.artforum.com/slant/id=44552. Or, as Fredric Jameson wrote—notably, in an essay on Koolhaas's work in the Pearl River Delta—"Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism. We can now revise that and witness the attempt to imagine capitalism by way of imagining the end of the world." See Jameson, "Future City," *New Left Review* 21 (May–June 2003), 76. In this regard, we should note that both *HAZE AND FOG* and *LA TOWN* make reference to classic cinematic works of Alain Resnais that explore forms of catastrophic human violence as horrible as any sci-fi calamity: His *Night and Fog* (1955) inspires the title of the former while *Hiroshima mon amour* (1959) provides elements of dialogue in the latter.
- 11) Cao, quoted in Oyama Hitomi, "Cao Fei: A bridge between art and pop culture: that's what I want to be," *ART IT 15* (Spring/Summer 2007), www.art-it.jp/e_interview04.php.

- 12) For a useful history of U-thèque, see Ou's remarks in "Cinema Talk: A Conversation with Ou Ning," www.dgeneratefilms.com/dgenerate-titles/cinemataalk-a-conversation-with-ou-ning.
- 13) Cao, quoted in Hitomi, "Cao Fei."
- 14) On *Meishi Street* (2006), a documentary produced as part of the larger Dazhulan Project, see Yomi Braester, *Painting the City Red* (Durham, NC and London: Duke University Press, 2010), 278–80. For Ou's own account, see Ou Ning, "A Line in the Hutong," Volume 8 ("Ubiquitous China") (2006), 64–70.
- 15) For the location of *HAZE AND FOG*, see Chris Berry, "Images of Urban China in Cao Fei's 'Magical Metropolises,'" *China Information* 29, no. 2 (July 2015), 207–8. Berry also notes that the old man with a walker is played by Wu Wenguang, a founding figure of Chinese independent documentary.
- 16) King and Kusno, "On Be(i)jing in the World," 59, quoting Laurence G. Liu's 1989 study *Chinese Architecture*.
- 17) Koolhaas, "Introduction," 29.



CAO FEI, *RUMBA II: NOMAD*, 2015,
video, 14 min. 16 sec. /
RUMBA II: NOMADE, Video.



Chaos oder Fest – etwas dazwischen gibt's nicht mehr.
– Rem Koolhaas, 2001¹⁾

TOM McDONOUGH

Die chinesische Stadt zwischen Traumwelt und Katastrophe



CAO FEI, LA TOWN: SUPERMARKET, 2014.

C-print, 27 1/2 x 51 1/8" /

LA TOWN: SUPERMARKET,

C-Print, 70 x 130 cm.

In ihrem Essay «On Be(ij)ing in the World» («Über das In-der-Welt-Sein» beziehungsweise «Über Beijing im Verhältnis zur Welt») schildern und beurteilen die Architekturhistoriker Anthony Kind und Abidin Kusno die urbanen Zustände im heutigen China unter dem Gesichtspunkt des Aufkommens transnationaler Räume. In der postmaoistischen Reformperiode errang China eine immer bedeutendere Position innerhalb der globalen Kapitalflüsse, indem es ausländische Investoren anlockte, Joint Ventures ins Leben rief und multinationale Konzerne anzog. Gleichzeitig wurde die bauliche Situation seiner Städte den Bedürfnissen dieser neuen Wirtschaftsordnung angepasst, ein Wandel, der sich am deutlichsten in der Nachahmung von westlichen Architekturstilen und -typologien – wie dem Wolkenkratzer, dem Luxuswohnturm, der frei stehenden Vorortvilla – zeigt, denen man in Beijing, Shanghai und andernorts begegnet. Solche Bauten kennzeichnen den Aufstieg dieser Städte zu internationalen Zentren wie New York und London und sind zugleich Ausdruck eines erbitterten Konkurrenzkampfs mit anderen attraktiven regionalen Ballungszentren in Ost- und Südostasien. Diese massiven Veränderungen des baulichen Umfelds, so King und Kusno, haben auch auf individueller Ebene tief greifende Folgen. Der Bau transnationaler Räume in China, so schreiben sie, verkörpere «gleichzeitig das Einüben von Gefühlen, Emotionen und Neigungen, die geeignet sind, kollektive, transnationale historische Subjekte hervorzubringen ... Es ist zu beobachten, dass all dies eine tief greifende Kolonialisierung kultureller Art darstellt.»²⁾ Hinter dem eher harmlosen Begriff des transnationalen Raums verstecken sich also all die privaten Anreize und Schrecken, die mit Chinas ambivalenter Umarmung der «Traumwelt und möglichen Katastrophe des Kapitalismus»³⁾ einhergehen.

Wenige Künstler haben das, was man als Chinas transnationale Vorstellungswelt bezeichnen könnte, wirkungsvoller ausgelotet als Cao Fei, die im Lauf der letzten rund fünfzehn Jahre die physischen und psychischen Folgen dieser Veränderungen in breit gefächerten Multimedia-Installationen und Videos un-

TOM McDONOUGH ist Autor und Kritiker. Er lebt und arbeitet im Westen des Staates New York und in Toronto.

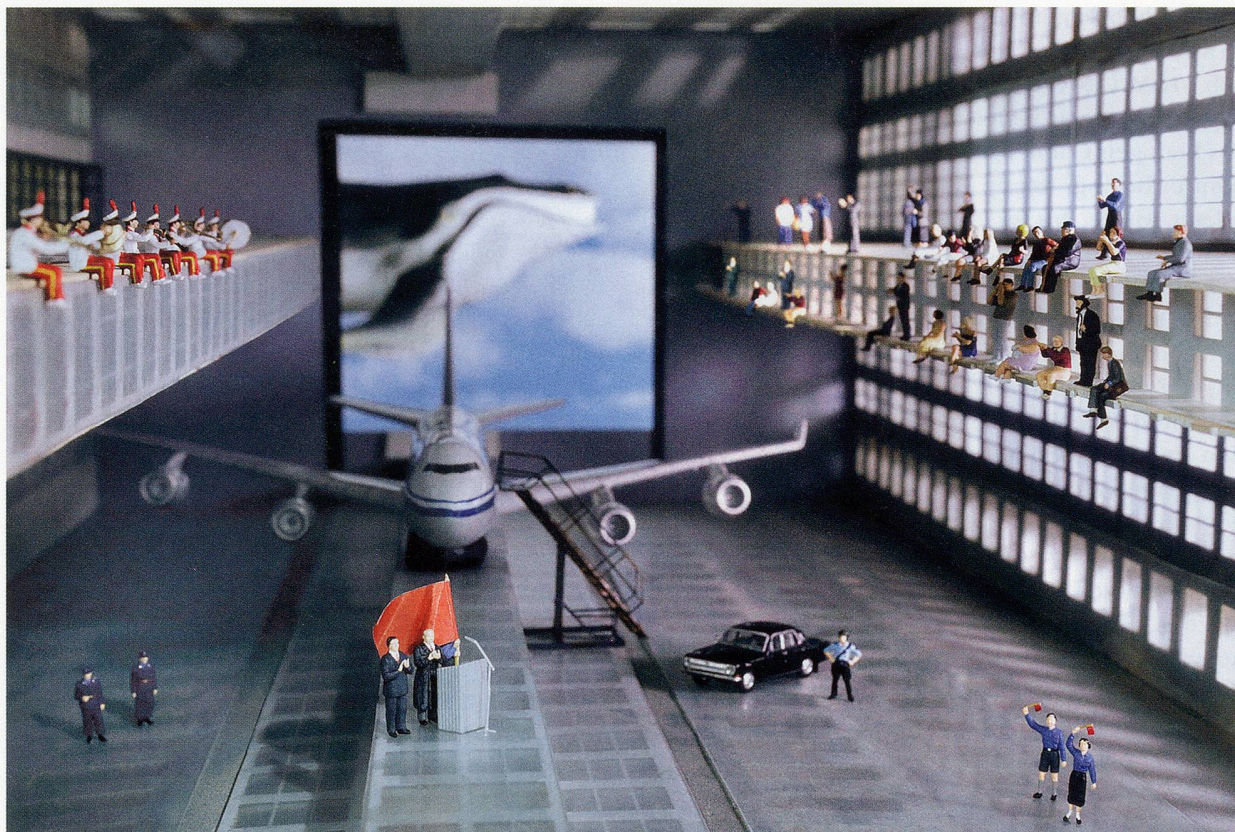


CAO FEI, LA TOWN: THEATRE, 2014, C-print, 31 1/2 x 47 1/4" / LA TOWN: THEATER, C-Print, 80 x 120 cm.

tersucht hat. In einem frühen Werk wie *RABID DOGS* (Tollwütige Hunde, 2002) nimmt Cao Bezug auf die Gesichtsbemalung in der chinesischen Oper und die Burberry-Mode in einer phantastischen Geschichte über moderne Büroangestellte, die zwischen Angestelltenfrust und Konsumwünschen zu hündischer Servilität verurteilt sind. *COSPLAYERS* (Cosplayer, 2004) beleuchtet die Grosstaten chinesischer Anhänger der – ursprünglich aus Japan stammenden – Subkultur der Lehrmeister, die Scheinkämpfe inszenieren und inmitten des eintönigen Alltags ihre von Animes inspirierten Phantasien auszuleben versuchen. Caos Sensibilität für die neuen Hybriden, die entstehen, während China die globale Massenkultur aufsaugt und adaptiert, hängt sicher mit ihrem Alter zusammen. 1978 geboren, zwei Jahre nach Maos Tod und dem Ende der Kulturrevolution, und damit 1989 noch zu jung, um direkt von der Demokratiebewe-

gung beeinflusst zu sein, gehört sie zu einer Generation, die, wie sie selbst sagt, «mit der Popkultur, den neuen Technologien, mit Unterhaltungselektronik und Computerspielen, dem amerikanischen Rap, Filmen aus Hongkong und so weiter aufgewachsen ist».⁴⁾ Alles Elemente dessen, was als «Ergrauen der chinesischen Kultur» bezeichnet wurde – die aber tausend Arten, auf die das kommunistische Rot seit den frühen 1990er-Jahren Schritt für Schritt aus dem kulturellen Leben weggebleicht wurde. Statt den Pfad der radikalen Reformen und direkten Konfrontation einzuschlagen, wie es die ältere Generation tat, bevorzugen Cao und ihre Altersgenossen Formen des passiven Widerstands gegen die Kontrolle der Partei in Gestalt von alternativen Lebensstilen, Humor und Ironie.⁵⁾

«Grau» könnte auch auf jene Grauzonen geschäftlicher Aktivitäten verweisen, die in den spä-



CAO FEI, LA TOWN: AIRPORT, 2014, C-print, 31 1/2 x 47 1/4" / LA TOWN: FLUGHAFEN, C-Print, 80 x 120 cm.

ten 1970er-Jahren ihre Blüten zu treiben begannen, namentlich in den Sonderwirtschaftszonen, die von Deng Xiaoping eingerichtet wurden, um die kapitalistischen Märkte in China zu etablieren. Diesbezüglich ist Caos Sensibilität aber auch stark geographisch bestimmt – durch die Tatsache, dass sie in Guangzhou aufwuchs, einer Stadt im Pearl River Delta, die im Zentrum dieses wirtschaftlichen Experiments stand. Diese Region erlebte die rasanteste städtebauliche Entwicklung in der Geschichte der Menschheit. Zur Zeit von Caos Geburt bestand das Delta noch immer mehrheitlich aus Agrarland; als sie 2006 nach Beijing aufbrach, war es im Begriff, zur grössten zusammenhängenden städtischen Agglomeration der Welt zu werden, die von Hongkong und Macao im Süden, über Shenzhen und den Pearl River hinauf, bis nach Guangzhou im Norden reicht. Bei seiner Untersuchung dieses Gebiets 2001 prägte

Rem Koolhaas die Wendung «city of exacerbated difference – Stadt der erbitterten Gegensätze», um das herrschende «Klima unentwegter Planungspanik» zu beschreiben, in dem radikale Unvereinbarkeiten den Nährboden für die «opportunistische Ausbeutung» bilden.⁶⁾ Cao, die in COSPLAYERS gigantische Baustellen und grasende Viehherden zusammenbringt, scheint besonders feine Antennen für diesen Zustand erhöhter Diskrepanz zu besitzen – dafür, was marxistische Denker früher als «ungleiche Entwicklung» bezeichnet hätten.⁷⁾

Doch was sie einst als «wunderbare und seltsame Kontraste» begriff, die sich «im Kern der wirklichen Stadt» finden, nimmt in Caos neueren Videos, besonders in HAZE AND FOG (Dunst und Nebel, 2013) und LA TOWN (2014), zunehmend düstere und phantastischere Züge an.⁸⁾ Das wenn auch zwiespältige Glücksgefühl, das der transnationale Raum zu

versprechen schien, etwa in COSPLAYERS oder auch in ihren Streifzügen durch Second Life – einschliesslich «RBM City» (Start 2007), einer virtuellen Metropole, die verschiedene touristische Wahrzeichen des heutigen China in sich vereint, vom Nationalstadion in Beijing, das für die Sommerolympiade 2008 erbaut wurde, bis zu Koolhaas' Sendezentrale des staatlichen chinesischen Fernsehens (CCTV) –, hat sich in Angst und Schrecken verwandelt. In HAZE AND FOG folgt auf die Betrachtung der anomischen, entfremdeten Lebensweise der Bewohner von Beijings Hochhauswohnblöcken ein feindlicher Überfall durch Zombies – die Unglücklichen werden von den Untoten überwältigt. In LA TOWN werden massstabgetreue Modelle verwendet, um eine postapokalyptische Metropole, die direkt einem Albtraum von David Lynch entsprungen sein könnte, akribisch zu rekonstruieren – eine surrealistische Phantasie, in der das Alltägliche und das Groteske Hand in Hand gehen. Beide Filme zitieren importierte Beispiele des US-amerikanischen Horrorgenres: die Zombies aus der Fernsehserie *The Walking Dead* (2010–), die Cao 2012 auf YouTube entdeckte; oder die einfallenden Vampire aus David Slades Film *30 Days of Night* (2007).⁹⁾ Der Filmkritiker Ed Halter bezeichnete solche Science-Fiction-Katastrophen als Hollywoods Überreaktion auf «die Dokumentation des Chaos und seiner unabsehbaren Folgen», der wir im Zeitalter des Katastrophenkapitalismus fast täglich in der Zeitung und am Bildschirm begegnen; «ja, noch heimtückischer», schreibt er, «der Boom der apokalyptischen Unterhaltungsindustrie legt nahe, dass wir heute überhaupt keine vernünftige Vorstellung einer gemeinsamen Zukunft mehr haben, ausser dem ökologischen, wirtschaftlichen oder totalen Kollaps.»¹⁰⁾

In den chinesischen Kontext übertragen, erhält diese apokalyptische Vorstellungswelt jedoch eine andere Färbung. Die dort akuten Ängste sind weniger – wie namentlich in den USA – vom Kampf gegen den Terror und der Weltwirtschaftskrise bestimmt als vielmehr von den traumatischen Folgen des um sich greifenden Kapitalismus und der halsbrecherisch rasanten Urbanisierung. Im Zusammenhang mit ihren Videos sprach Cao über «die unglaubliche Umwälzung, die Entwicklungsländer auf dem Weg in die Moderne erleben. Eine Umwälzung, die zurzeit

besonders in China unverkennbar in vollem Gange ist.»¹¹⁾ Die vom transnationalen Raum kolonisierte Stadt der erbitterten Gegensätze ist auch ein Ort, an dem die Gemeinschaft Risse bekommt und bröckelt. In HAZE AND FOG begegnen wir durchwegs Varianten der kapitalistischen Monade: Individuen, wie dem alten Mann, der sich allein mit seiner Gehhilfe abmüht; oder Ehepaaren, wie etwa dem Geschäftsmann, der seine Golfschläge übt, während seine schwangere Ehefrau in der geschmackvoll gestalteten Wohnung in Verzweiflung versinkt. In LA TOWN ist die Gemeinschaft auf eine reine Konsumgemeinschaft reduziert, sei es im Gemüseladen, im Nachtclub oder im Museum. Das gemeinsame Handeln bleibt in diesem Werk der Armee der Untoten vorbehalten, die sich manchmal bedrohlich auf der andern Seite eines Maschendrahtzauns herumtreibt und manchmal arglose Leute auf ihrer Einkaufstour überfällt. In beiden Videos scheinen diese untoten Gestalten für all jene zu stehen, die von dem neu entstandenen ungeheuren Reichtum im neuen China ausgeschlossen bleiben, für die verdrängten und übergangenen Armen, die zurückkehren, um den Nutzniessern der modernen Welt den Spass zu verderben.

Die Filme lassen sich leicht als mythisch oder traumhaft qualifizieren, doch sollte man sich durch die starken phantastischen Elemente nicht über ihren konkreten Bezug zur urbanen Realität im heutigen China hinwegtäuschen lassen. Neben ihren bekannteren Arbeiten hat Cao auch lange an Forschungs- und Dokumentationsprojekten mitgearbeitet, in denen sie sich zusammen mit ihrem älteren Kollegen Ou Ning mit ihren Heimatstädten Guangzhou und Beijing auseinandersetzte. Die beiden lernten sich 1999 bei einer Vorführung ihres noch als Studentin gedrehten Videos *IMBALANCE 257* (1999) kennen. Darauf arbeitete Cao mit U-thèque zusammen, dem unabhängigen Film- und Videounternehmen, das Ou bis 2003 betrieb.¹²⁾ Wie Cao unterstreicht: «Mein Interesse für Städte ist wahrscheinlich gewachsen dank der Zusammenarbeit mit Ou Ning. Man könnte sagen, dass Ou Ning mich gelehrt hat, durch die Kunst den Kontakt zur realen Gesellschaft herzustellen.»¹³⁾ Beim Dokumentarfilm *San Yuan Li* (2003) über ein Bauerndorf, das dem grösseren Guangzhou zugeschlagen wurde, führten sie gemeinsam Regie



CAO FEI & OU NING, *SAN YUAN LI*, 2003, video, 40 min. / Video.

und Cao war auch am Dazhalan-Projekt beteiligt, das ein traditionelles Viertel von Beijing nicht weit vom Tiananmen-Platz unter die Lupe nahm, das im Vorfeld der Olympischen Spiele 2008 missbräuchlich abgerissen wurde.¹⁴⁾ In diesen kritischen Überprüfungen der Modernisierung gilt das Augenmerk sowohl der mit der Durchsetzung transnationaler

Räume verbundenen Gewalt als auch dem wachsenden öffentlichen Widerstand gegen die Entwicklung «von oben». Eine geplante dritte Zusammenarbeit, bei der die Probleme der städtebaulichen Entwicklung in Shanghai untersucht werden sollten, kam nie zustande. Seit Beendigung des Dazhalan-Projekts 2006 widmete sich Cao ausschliesslich ihrer künst-

CAO FEI & OU NING,
SAN YUAN LI, 2003,
video, 40 min. / Video.

lerischen Tätigkeit. Doch was in den *Vérité*-Formen des dokumentarischen Realismus in der Zusammenarbeit mit Ou zur Sprache kam, hat sie in ihren folgenden Arbeiten in allegorische Modelle übersetzt. Besonders *HAZE AND FOG* trägt in seiner hybriden Verschmelzung von Alltagsbeobachtungen und Horroreffekten deutliche Spuren dieser früheren Experimente – tatsächlich hat Cao ihre eigene gehobene Wohnsiedlung als Kulisse für diesen Film verwendet und die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie verwischt.¹⁵⁾

Trotz der in den letzten Jahrzehnten zu beobachtenden radikalen Brüche im traditionellen Raum der chinesischen Stadt sind King und Kusno der Ansicht, dass sich eine tiefere symbolische Ordnung – welche die Stadt als Mikrokosmos des wohlgeordneten Universums versteht – erhalten habe: Ein neuer Satz von Bildern, symbolischen Gebäudeformen sowie räumlichen und baulichen Typologien «stellt für die hier lebenden Menschen weiterhin «eine wohlgeordnete Vision des Universums ... ein geordnetes Ganzes» dar».¹⁶⁾ Cao scheint uns jedoch ein weniger optimistisches Bild zu zeichnen – keine Vision eines geordneten Ganzen, sondern etwas, was Rem Koolhaas' Diagnose einer Stadt der «komplementären Extreme» näherkommt.¹⁷⁾ Was den Standpunkt der Künstlerin im Rahmen einer solchen Landschaft angeht, dürfte wohl Caos neueres Video *RUMBA II: NOMAD* (2015) eine zwiespältige Antwort bereithalten. Darin sehen wir zwei schlichte Roboterstaubsauger durch eine riesige Baubrache, ein eigentliches Trümmerfeld, wandern, ein Resultat der sogenannten Stadterneuerung am Stadtrand von Beijing. In Anbetracht der schieren Grössendifferenz zwischen den Roomba-Saugern und den Trümmern – sowie den Baumaschinen, die fortfahren, die alten Häuser des Viertels niederzureissen – mag ihr Tun ziemlich irrelevant erscheinen und entfernt an die Gegensätze zwischen den Phantasien der jungen Subjekte und ihrer entfremdenden städtischen Umgebung in *COSPLAYERS* erinnern. Sollten wir dies angesichts



der beispiellosen Zerstörung, die der Siegeszug des transnationalen Raums in der Stadt anrichtet, als Allegorie auf die Sinnlosigkeit von Kunst und Künstlern verstehen? Oder ist es eine edle Mission, uns allen Widrigkeiten zum Trotz zumindest ein kleines Spektrum konstruktiver Handlungsmöglichkeiten in diesem Umfeld zu bewahren? Diese Entscheidung bleibt uns überlassen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Rem Koolhaas, «Introduction», in *Project on the City*, Bd. 1, hrsg. v. Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Koolhaas und Sze Tsung Leong, Taschen Verlag, Köln 2001, S. 27.

2) Anthony D. King und Abidin Kusno, «On Be(ij)ing in the World: «Postmodernism», «Globalization», and the Making of Transnational Space in China», in *Postmodernism & China*, hrsg. v. Arif Dirlik und Xudong Zhang, Duke University Press, Durham, North Carolina / London 2000, S. 54. Siehe auch King, *Spaces of Global Culture: Architecture Urbanism Identity*, Routledge, London / New York 2004, S. 111–126.

3) King and Kusno, «On Be(ij)ing in the World», ebenda, S. 62.

CAO FEI & OU NING,
SAN YUAN LI, 2003,
video, 40 min. / Video.



4) Cao Fei, zitiert in Carolee Thea, «Cao Fei: Global Player», Art-AsiaPacific (Herbst 2006), S. 66. Eine weitere, literarische Stellungnahme dieser Generation findet sich in Mian Mian, *Candy: A Novel*, übers. v. Andrea Lingenfelter, Little, Brown & Co., Boston 2003.

5) Einen anekdotischen Bericht über dieses «Ergrauen» der chinesischen Kultur liefert Orville Schell, *Mandate of Heaven*, Simon & Schuster, New York 1994, S. 321–327. Man könnte die Strategien der «Generation von 1980» jenen einer älteren Generation gegenüberstellen, etwa denen von Huang Yong Ping (geb. 1954), der zur Zeit des Massakers auf dem Tiananmen 1989 nach Paris emigrierte, oder Chen Zhen (1955–2000), der schon drei Jahre zuvor nach Paris ging.

6) Koolhaas, «Introduction», op. cit. (s. Anm. 1), S. 29.

7) Solche Gegenüberstellungen von wild lebenden Tieren und zeitgenössischem Städtebau bildeten von COSPLAYERS (2004) bis LA TOWN (2014) einen Schwerpunkt in Cao Feis Schaffen. Neben ihrer allegorischen Bedeutung als Chiffren für die ungleiche Entwicklung erinnern sie auch an die südlichen Wurzeln der Künstlerin: Eine der grössten Sehenswürdigkeiten von Guangzhou ist der 1956 gegründete Zoo.

8) Diese Charakterisierung stammt von Hans Ulrich Obrist, «Cao Fei», *Artforum* (Januar 2006), S. 180.

9) Zu diesen Verweisen und für einen erhellenden Einblick in die Entstehung der genannten Filme siehe «Field Meeting: Cao Fei (in conversation with Xin Wang)», während der Asia Contemporary Art Week in New York, 27. Oktober 2014, www.acaw.info/?page_id=14204.

10) Ed Halter, «On the Year in Sci-Fi Catastrophes», *Artforum*.com (28. Dezember 2013), www.artforum.com/slant/id=44552. Oder wie Fredric Jameson schrieb – wohl gemerkt in einem Essay über Koolhaas' Arbeit im Pearl River Delta: «Jemand hat einmal gesagt, es sei leichter, sich das Ende der Welt vorzustellen als das Ende des Kapitalismus. Heute können wir das revidieren

und Zeugen des Experiments sein, sich den Kapitalismus vorzustellen, indem man sich das Ende der Welt ausmalt.» Siehe Fredric Jameson, «Future City», *New Left Review* 21 (Mai–Juni 2003), S. 76. In diesem Zusammenhang sei festgehalten, dass beide Werke, HAZE AND FOG und LA TOWN, auf die klassischen Kinofilme von Alain Resnais Bezug nehmen, die diverse Formen katastrophaler menschlicher Gewalt untersuchen, die es jederzeit mit den Schrecken jeder Science-Fiction-Katastrophe aufnehmen: Sein *Night and Fog* (1955) regte den Titel des ersten der beiden Filme an, während *Hiroshima mon amour* (1959) Dialogelemente für den zweiten lieferte.

11) Cao, zitiert in Oyama Hitomi, «Cao Fei: A bridge between art and pop culture: that's what I want to be», *ART iT* 15 (Frühjahr/Sommer 2007), www.art-it.jp/e_interview04.php.

12) Zur Geschichte von U-thèque siehe Ous Äusserungen in «Cinema Talk: A Conversation with Ou Ning», www.dgeneratefilms.com/dgenerate-titles/cinemataalk-a-conversation-with-ou-ning.

13) Cao, zitiert in Hitomi, «Cao Fei», op. cit. (s. Anm. 11)

14) Zu *Meishi Street* (2006), einem Dokumentarfilm, der als Teil des umfassenderen Dazhalan Project entstand, siehe Yomi Braester, *Painting the City Red*, Duke University Press, Durham, New Carolina / London 2010, S. 278–280. Siehe auch Ous eigenen Bericht: Ou Ning, «A Line in the Hutong», *Volume 8* («Ubiquitous China») (2006), S. 64–70.

15) Zum Drehort von HAZE AND FOG, siehe Chris Berry, «Images of Urban China in Cao Fei's «Magical Metropolises»», *China Information* 29, Nr. 2 (Juli 2015), S. 207–208. Berry hält ausserdem fest, dass der alte Mann mit Gehhilfe von Wu Wenguang gespielt wird, einer Gründerfigur des unabhängigen chinesischen Dokumentarfilms.

16) King und Kusno, «On Be(ij)ing in the World», op. cit. (s. Anm. 2), S. 59, die Studie *Chinese Architecture* aus dem Jahr 1989 von Laurence G. Liu zitierend.

17) Koolhaas, «Introduction», op. cit. (s. Anm. 1), S. 29.



CAO FEI, *LIVE IN RMB CITY*, 2009, machinima, 24 min. 50 sec. / Machinima.

*Everything is backward now, like out there is
the true world, and in here is the dream.*
—from *Avatar* (2009, dir. James Cameron)

HOU HANRU

Cao Fei's *Avatars* and *Antiheroes*

Cao Fei is frequently described as a product of her generation, a child of both radical change within China and of the global digital revolution. Born in 1978, she grew up in Guangzhou, in the Pearl River Delta (PRD), a region that has witnessed astonishing development over the last four decades—a laboratory of modernization and a testing ground for the global economy. In reaction, the artist and her peers immersed themselves in the new realm of virtual reality, a utopian space promising absolute freedom, where anyone can take on another identity.

All of the above is true, but what is forgotten is the long history of the PRD as a land of rebellion and creativity, thousands of kilometers away from the country's central seat of power. It was the first Chinese port to open to the outside, and international trade has defined the very nature of PRD society, a hybrid of different peoples who blend languages and dialects such as Cantonese, Hakka, Teochew, Mandarin, and even English and Portuguese. In modern history, the creation of the Republic of China (1912–49) was initiated here; Sun Yat-Sen was born in the PRD, and Guangzhou was the republic's first capital. This is a place where new worlds are envisioned.

The PRD's local culture—a mix of secularism and folk superstition, idealism and activism, imagination and openness—always defeats any imposed official culture, allowing the existence of a unique civic society, and a form of democracy rooted in independent thinking and living that refuses cultural and nationalistic essentialism. The “alternative” is here widely

HOU HANRU is the artistic director of MAXXI, the National Museum of 21st Century Arts, in Rome.

embraced as a fundamental mentality that resists state ideologies. The people of the PRD are *bons vivants*, navigating everyday life with a great sense of humor. They are proud of kung fu heroes like Bruce Lee and could not care less about the heroes promoted by the government's propaganda machine. One could say, then, that the people of the PRD are avatars for the rest of China's citizens, seeking to subvert the established order.

One of Cao's first major productions was the theater piece *PRD ANTI-HEROES* (珠三角英雄傳), created for the Second Guangzhou Triennial in 2005. Based on "interviews, anecdotes, local legends," the performance featured nonprofessional actors playing a range of residents from factory workers and prostitutes to villagers newly arrived in the city. The result was an unofficial history and a portrait of a society that, in Cao's words, is "moving at a speed beyond local planners' control."¹ The artist defines antiheroes as "the heroes with no names, anonymous and unsung." If a hero is "the mainstream model," the antihero has "a more folksy and wild way of doing things" and is recognized for "accomplishments outside the official ideology."²

As Cao's work has evolved, becoming more complex and ambitious, she has not only created avatars for individuals; she has also invented her own versions of entire cities. During her investigations into *Second Life*, Cao created "RMB City," an avatar of China's metropolises that features an enormous panda, the Great Wall, and Rem Koolhaas's CCTV Headquarters. More recently, she turned to miniature models to represent the apocalyptic urban landscape of *LA TOWN* (2014). Magnified by the camera, these scenes of decay and destruction could stand in for any city, as the generic title suggests; the artist remains mute on whether she had any particular place in mind, such as Beijing, where she now resides.

Building avatars of cities is something of an obsession in China today: *Window of the World*, a theme park in Shenzhen, features more than 130 scaled-down reproductions of architectural landmarks worldwide—the Eiffel Tower, the Taj Mahal, the Egyptian pyramids—as well as natural phenomena such as Niagara Falls. (Jia Zhangke's 2004 film *The World* captures the toils and heartbreak of the many Chinese who come from the provinces to live and work there.)

Last year, as Cao was preparing for a solo show at the Vienna Secession, she discovered a real-estate business in Guangzhou housed in a replica of . . . the Vienna Secession. On the facade was the company name: 錦繡香江 (Jinxiu Xiangjiang), which means "Splendid River." Cao used this as her exhibition title, covering the institution's motto—"Der Zeit ihre Kunst; Der Kunst ihre Freiheit" (To every age its art; to every art its freedom)—with the same four Chinese characters. She thus turned the building into a copy of a copy, and created a direct link between her hometown and the Austrian capital.

In the end, perhaps, Cao's avatars capture the challenge that China's development poses to the world. Today, imagery and imagination circulate globally, generating new understandings of creativity and turning Western concepts of authenticity—and its attendant laws and economics—upside down. Then again, Western empires since Rome have imposed their culture on those they conquered (while appropriating—and exoticizing—whatever cultural elements they liked from their colonial subjects). How can the West now complain of being "copied"?

1) Cao Fei, "Introduction," in *A Theater Project: PRD Anti-Heroes* (Guangzhou: Alternative Archive, 2005), n.p.

2) Cao Fei, in "Cao Fei: PRD Anti-Heroes" (2005), video produced by ART21, www.art21.org/videos/short-cao-fei-prd-anti-heroes.



Both pages / Beide Seiten:

CAO FEI, PRD ANTI-HEROES, 2005, stage play, 90 min. /

PRD ANTIHELDEN, Bühnenstück.

HOU HANRU



Alles ist verkehrt rum. Da draussen ist die wirkliche Welt und das hier drinnen ist der Traum.

– aus *Avatar* (Regisseur James Cameron, 2009)

Cao Fei's *Avatare* und *Antihelden*

Cao Fei wird oft als typische Vertreterin ihrer Generation bezeichnet, ein Kind des radikalen Wandels innerhalb der chinesischen Gesellschaft und der digitalen Revolution auf globaler Ebene. Die Künstlerin, Jahrgang 1978, wuchs in Guangzhou auf, einer Stadt im Perlflussdelta (Pearl River Delta, PRD), das in den vergangenen vierzig Jahren einen rasanten wirtschaftlichen Aufschwung erlebt hat – Labor der Modernisierung und Experimentierfeld der Globalisierung. In Reaktion auf diese Entwicklungen unternahm Cao mit zahlreichen Gleichgesinnten Forschungsreisen in die virtuelle Realität, einen utopischen Raum, wo absolute Freiheit herrscht und Identitäten beliebig austauschbar sind.

HOU HANRU ist der künstlerische Leiter des Nationalmuseums für die Kunst des XXI. Jahrhunderts MAXXI in Rom.

Left / Links:

CAO FEI, LA TOWN: CENTER PLAZA, 2014, C-print, $31 \frac{1}{2} \times 47 \frac{1}{4}$ /

LA TOWN: ZENTRALER PLATZ, C-Print, 80 x 120 cm.

CAO FEI, LA TOWN: WHITE STREET, 2014,

C-print, $47 \frac{1}{4} \times 31 \frac{1}{2}$ / LA TOWN:

WEISSE STRASSE, C-Print, 120 x 80 cm.





CAO FEI, LA TOWN: RIVER BANK, 2014, C-print, 31 1/2 x 47 1/4" / LA TOWN: FLUSSUFER, C-Print, 80 x 120 cm.

Dieses Bild, das fraglos seine Richtigkeit hat, ist allerdings erst dann vollständig, wenn wir die lange Geschichte des Perlflussdeltas einbeziehen, eines Landes der Rebellion und Kreativität, das Tausende Kilometer vom Machtzentrum des chinesischen Staats entfernt liegt. Hier befand sich der erste Hafen, der dem internationalen Handel offenstand, und diese Anbindung an die Welt hat die Gesellschaft der Region nachhaltig geprägt. Dem Bevölkerungsgemisch entspricht eine Vielfalt von Sprachen wie Kantonesisch, Hakka, Teochew, Mandarin und sogar Englisch und Portugiesisch. In moderner Zeit wurde im Perlflussdelta die Republik China (1912–1949) gegründet. Ihr Initiator Sun Yat-sen stammte aus der Region und Guangzhou wurde die erste Hauptstadt des jungen Staatswesens. Ein fruchtbarer Boden für Zukunftsvisionen.

Die lokale Kultur des Perlflussdeltas – eine Mischung aus Säkularismus und Volksglauben, Idealismus und Aktivismus, Phantasie und Weltoffenheit – liess sich von keiner aufkotroyierten Leitkultur verdrängen. Dadurch konnte eine besondere Art der Zivilgesellschaft Wurzel fassen, mit demokratischen Praktiken, die auf eigenständige Denk- und Lebensweisen gegründet sind und jeglichen kulturellen und nationalistischen Essentialismus ablehnen. Das «Alternative» gilt als allgemein anerkannter Richtwert, immun gegen die Druckmittel der Staatsideologie. Die Menschen des Perlflussdeltas lieben das gute Leben. Hindernissen begegnen sie mit Einfallsreichtum und viel Humor. Sie sind stolz auf Kung-Fu-Helden wie Bruce Lee und kümmern sich wenig um die Fließband-Helden der Regierungspropaganda. Man könnte sagen, die PRD-Bewohner seien – in ihrem Widerstand gegen den Status quo – Avatare für den Rest der chinesischen Bevölkerung.

Eines der ersten Grossprojekte Caos war die Theater-Performance PRD ANTI-HEROES (珠三角英雄傳, PRD-Antihelden) für die zweite Guangzhou-Triennale 2005. In der Revue aus «Interviews, Anekdoten und Volkssagen» verkörperten Laiendarsteller verschiedenste Bevölkerungsgruppen, vom Fabrikarbeiter über Prostituierte bis zu frisch in die Stadt eingetroffenen Dorfbewohnern. Diese Facetten fügten sich zum inoffiziellen historischen und aktuellen Porträt einer Gesellschaft, die sich, so die Künstlerin, «mit einer Geschwindigkeit fortentwickelt, die der Kontrolle der Kommunalbehörden entglitten ist». ¹⁾ Antihelden sind für Cao «namenlose Helden, anonym und vergessen». Dem Helden als «Mainstream-Modell» stellt sie den Antihelden entgegen, der seine Ziele mit «rohen und primitiven Mitteln» zu erreichen sucht und für «Leistungen ausserhalb der offiziellen Ideologie» Anerkennung findet. ²⁾

Cao gab sich nicht mit Avataren von Individuen zufrieden. Ihre zunehmend komplexeren und ehrgeizigeren Aktivitäten richteten sich darauf, künstliche Versionen ganzer Städte zu schaffen. Aus Versuchen mit der Online-Plattform Second Life ging RMB City hervor, der Avatar einer chinesischen Metropole, komplett mit einem Riesenpanda, einer Chinesischen Mauer und den CCTV Headquarters von Rem Koolhaas. In jüngerer Zeit baute Cao aus Modellbausätzen die apokalyptische urbane Landschaft LA TOWN (2014). Photographisch vergrössert könnten sich die Szenen des Verfalls und der Zerstörung in jeder beliebigen Stadt abspielen, wie der allgemein gehaltene Titel nahelegt. Die Künstlerin verrät nicht, ob sie einen bestimmten Ort im Sinn hatte, etwa ihren gegenwärtigen Wohnsitz Peking.

Stadt-Avatare sind in China zurzeit in Mode. Auf dem Gelände des Vergnügungsparks Window of the World in Shenzhen stehen Miniaturversionen von über 130 Sehenswürdigkeiten aus aller Welt: Eiffelturm, Taj Mahal, die Pyramiden von Gizeh und sogar die Niagarafälle. (Jia Zhangke dokumentierte in seinem 2004 gedrehten Film *The World* die Nöte und Mühen der aus den Provinzen zugezogenen Arbeiter.)

CAO FEI, *SPLENDID RIVER*, 2015,
video, 5 min 11 sec. /
PRÄCHTIGER FLUSS, Video.



Als Cao im Vorjahr eine Ausstellung in der Wiener Secession vorbereitete, entdeckte sie in Guangzhou einen Immobilienmakler, dessen Büro in einem Nachbau der Wiener Secession untergebracht war. An der Fassade stand der Firmenname 锦绣香江 (Jinxiu Xiangjiang, «Schöner Fluss»). Cao wählte die vier chinesischen Schriftzeichen als Ausstellungstitel, die den Wahlspruch des Museums «Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit» überdeckten. Dieser Kunstgriff verwandelte das Gebäude in die Kopie einer Kopie und knüpfte zudem eine direkte Verbindung zwischen Caos Heimatstadt und der österreichischen Hauptstadt.

Am Ende ist es vielleicht so, dass Cao Feis Avatare die Herausforderungen widerspiegeln, die der Aufstieg Chinas an die Weltgemeinschaft stellt. Die globale Verbreitung von Bildern und Ideen erzeugt völlig neue Vorstellungen davon, was Kreativität bedeutet, und stellt damit den traditionellen westlichen Authentizitätsbegriff – mitsamt seinen zugehörigen Gesetzen und Ökonomien – auf den Kopf. Erinnern wir uns, dass die Gross- und Weltreiche des Abendlandes seit römischer Zeit den unterworfenen Ländern ihre eigene Kultur aufzwingen (während sie zugleich, wenn es ihnen genehm schien, einzelne kulturelle Elemente von ihren kolonialen Subjekten übernahmen – und exotisierten). Welches Recht hat der Westen heute, sich über sogenannte Nachahmer zu beschweren?

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Cao Fei, «Introduction», in *A Theater Project: PRD Anti-Heroes*, Alternative Archive, Guangzhou 2005, o. S.

2) Cao Fei, zitiert nach «Cao Fei: PRD Anti-Heroes» (2005), Video, produziert von ART21, www.art21.org/videos/short-cao-fei-prd-anti-heroes.

CAO FEI, SPLENDID RIVER, 2015,
mixed media, Vienna Secession /
PRÄCHTIGER FLUSS, verschiedene Materialien.
(PHOTO: OLIVER OTTENSCHLÄGER)





Performance Without Transcendence in the Films of Cao Fei

CAO FEI, *MY FUTURE IS NOT A DREAM 02*,

2006, C-print, 47 1/4 x 59" /

MEINE ZUKUNFT IST KEIN TRAUM 02,

C-Print, 120 x 150 cm.

JIA YUN ZHUANG

Coming from the same generation as Cao Fei, I recognize the traits of China's post-1970s youth culture in her work: uncompromising individualism, urban fin-de-siècle despair, and decidedly mixed feelings about society's radical transformations. These characteristics pervade Cao's investigations into the theatrics of everyday life and spectacles of fantasy. While employing elements of masquerade, role-play, and other methods of questioning identity, she continually pulls her protagonists back to reality, impeding any possible catharsis. In the end, the world constructed by performance never manages to transcend the mundane experience of its original enactment.

Cao's early eight-minute video *COSPLAYERS* (2004), and related photographic series, captures the subcultural fantasy of a group of young people in the metropolis of Guangzhou. Through "costumed play"—colorful wigs, dramatic capes, and golden armor—these teenagers adopt the personas of their favorite anime and manga characters. They engage in highly choreographed duels with prop scythes and daggers in an open area on the outskirts of the city, race across busy highways, and appear frozen amid the sprawling urban landscape, settling for a compromised *mise en scène*. After nightfall, the cosplayers return home to their cramped living spaces, shared with their parents, in working-class neighborhoods. Although they remain in costume, the role-play has ended, and the teens retreat back to their actual identities. Reading the newspaper or preparing din-

ner, the older generation seems preoccupied with quotidian realities, and disengaged from their children's reveries.

In *WHOSE UTOPIA?* (2006), Cao shifts her focus to adults in the workplace. The entire twenty-minute video takes place at a lighting factory in the Chinese city of Foshan, but for the first four minutes, no people are seen: only the machinery, in constant motion, as if fully automated. When the factory workers finally appear, their movements seem equally rote. In the video's second section, titled "Factory Fairytale," a few migrant workers magically divorce themselves from the assembly line, and their desensitized and mechanical gestures are replaced with dreamy dance sequences—they "perform their utopia" in the factory, which is alternately empty and bustling. A ballerina with wings and a halo gracefully pirouettes through the aisles; a young woman among the warehouse storage racks elegantly flutters her wrists and arms to evoke a peacock in a traditional folk dance; a break-dancer slowly makes his way across a room, ignored by his co-workers, who are still concentrating on their tedious, repetitive tasks. These performances seem to represent personal aspirations that never came to pass, and the transformation is fleeting, as the third and final section makes clear. At the end of the reality-dream-reality structure, a line of young male workers collectively spell out my future is not a dream through Chinese characters printed on their T-shirts. But does this dream—transcending the monotony of factory work—exist solely in the moments when performative personas are enacted?

In 2006, Cao engaged in her own blurring of reality and fantasy when she entered the virtual world

JIA YUN ZHUANG is an assistant professor in the Department of Dramatic Art at the University of North Carolina at Chapel Hill.

CAO FEI, *WHOSE UTOPIA?*,
2006, video, 20 min. /
WESSEN UTOPIA?, Video.



of Second Life. As an avatar named China Tracy, she interacted in “real time” with other participants and produced “documentaries” of her experiences for First Life spectators; she even held an opening, inviting curators, collectors, and critics to join her in the alt-China she created, called RMB City. The video *I.MIRROR* (2007) captures China Tracy’s intimate encounters with a young male hipster named Hug Yue, often playing music together or dancing. While they constantly remind each other of the virtual nature of these experiences—Hug Yue is actually a sixty-five-year-old man living in San Francisco—they also underscore the overlaps and contradictions between their two worlds, in lines that are “typed” across the screen. “For me, I just can act myself in SL,” China Tracy explains; commenting on how we all perform roles in RL (real life) as well, Hug Yue wryly quotes, “All the world is a stage.” Both avatars describe Second Life as a parallel universe that offers the freedom to become someone else, but they are also aware that it is a product of the global processes of social mediatization and technologization, which are, ac-

cording to Hug Yue, “dominated by youth, by beauty, and money.” The fragmented self, China Tracy/Cao Fei, is both participant and observer, virtual and real, constantly exploring the promises and limits of identity play in both existences. The film ends with a montage of ecstatic dance scenes, as China Tracy muses, “Every world is an abyss.”

A suffocating sense of dread pervades the 2013 video *HAZE AND FOG*, which Cao filmed in and around her apartment complex in Beijing. The work has a dark humor similar to *COSPLAYERS*, but here the characters have no fantasy life into which they escape. Beneath the smog-choked gray skies, a varied cast of city dwellers is further smothered by gender, class, occupation, and the physical limits of their own bodies. Despite their alienation, desire persists—a disabled elderly man yearns for mobility; a pregnant woman cries for comfort; a real-estate agent is desperate for a client; a young man dreams of an earlier, more romantic era; and a security guard just needs a little sexual satisfaction—but is chronically stifled. This soulless existence is made literal as the charac-



CAO FEI, *MY FUTURE IS NOT A DREAM 05*, 2006, C-print, 47 1/4 x 59" /

MEINE ZUKUNFT IST KEIN TRAUM 05, C-Print, 120 x 150 cm.

ters slowly turn into ragged, stumbling, flesh-eating zombies. These deformed monsters, the artist suggests, are not figures from some end-of-the-world scenario but the exact image of the Beijing residents themselves, and a sign that humanity and hope have already been extinguished by urban anomie. Cao's theatricality, a response to post-socialist, late-capitalist China, operates as a mode of exposure. Through the creation of tentative and disruptive states of being, schizophrenic splits, and the continual return to supposed normality, she dramatizes the repetitive, performed conventions of our specific historical stage: The urban subject is always already alienated, mediated, and increasingly shaped by texts, images,

games, and other cultural artifacts. Cao has stated, "Roles have no soul in and of themselves and are incapable of directly resisting reality. But through modifying these roles and placing them in all kinds of multidimensional worlds, we can touch upon all sorts of experiences that are not actually present and achieve a degree of free expression."¹ In her hallucinatory pastiche of reality and fantasy, Cao never rests her faith on the dialectic but instead presents the impossibility of total escape.

1) Cao Fei, quoted in interview, in *The Body at Stake: Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*, eds., Jörg Huber and Zhao Chuan (Bielefeld, Germany: Transcript Verlag, 2013), 261.



Performance ohne Transzendenz in den Filmen von Cao Fei

Left / Links:

CAO FEI, COSPLAYERS: CITY WATCHER, 2004,

C-print, 29 1/2 x 39 1/2" /

COSPLAYERS: STADTWÄCHTER,

C-Print, 75 x 100 cm.

CAO FEI, COSPLAYERS: A MING AT HOME, 2004,

C-print, 29 1/2 x 39 1/2" /

COSPLAYERS: A MING ZU HAUSE,

C-Print, 75 x 100 cm.

JIAYUN ZHUANG



Da ich derselben Generation wie Cao Fei angehöre, ist es leicht für mich, die Spuren der Jugendkultur, die nach Ende der 1970er-Jahre in China entstand, in ihrem Werk auszumachen: kompromissloser Individualismus, städtischer Pessimismus, Endzeitstimmung vor dem Jahr 2000 und gemischte Gefühle angesichts des radikalen gesellschaftlichen Wandels. All diese Qualitäten prägen Caos Erforschung der Theatralik des Alltags und der Spektakel unserer Phantasie. Maskerade, Rollenspiel und andere Strategien der Identitätskritik holen die Akteure ihrer Erzählungen stets auf den Boden der Tatsachen zurück und lassen keine Katharsis zu. Der performativ evozierten Welt gelingt es am Ende nicht, die Erfahrung ihrer Dramatisierung zu transzendieren.

Das achtminütige Video COSPLAYERS (2004) protokolliert mit seinem zugehörigen Photozyklus die subkulturellen Phantasien einer Gruppe junger Bewohner der Grossstadt Guangzhou. Durch «costumed play» – bunte Perücken, imposante Umhänge, goldene Rüstungen – ahmen die Teenager ihre Helden und Heldinnen aus der Anime- und Manga-Welt nach. Felder am Stadtrand werden zum Schauplatz

durchchoreographierter Duelle mit falschen Sensen und Dolchen. Die Cosplayer posieren im rollenden Autobahnverkehr und vor neuen Bürotürmen und Wohnsiedlungen, stets bereit, das Beste aus der gegebenen Szenerie zu machen. Abends kehren sie in die Enge der elterlichen Sozialwohnungen zurück. Sie tragen weiter ihre Kostüme, aber das Rollenspiel ist vorbei. Der Alltag hat sie wieder. Die ältere Generation scheint derart von ihren häuslichen Verrichtungen in Anspruch genommen zu sein – jemand muss schliesslich die Tageszeitung lesen oder das Abendessen kochen –, dass sie nicht die leiseste Ahnung von den Tagträumen der Jugend hat.

In WHOSE UTOPIA? (Wessen Utopia?, 2006) wendet sich Cao der Arbeitswelt der Erwachsenen zu. Handlungsort des 22-minütigen Videos ist eine Glühbirnenfabrik in der chinesischen Stadt Foshan. In den ersten vier Minuten ist kein Mensch zu sehen, sondern nur die voll automatisierte Fertigungsstrasse. Als endlich Arbeiter ins Bild kommen, scheinen ihre Handgriffe nicht mehr als Rädchen im Getriebe der Produktionsmaschinerie zu sein. Im zweiten Teil des Videos mit dem Titel «Fabrikmärchen» gelingt es einigen der zugewanderten ArbeiterInnen, sich vom Fließband loszureissen. Die stumpfe, ewig gleiche Routine geht in traumartige Tanzszenen über.

JIAYUN ZHUANG ist Assistenzprofessorin für Schauspielkunst an der University of North Carolina in Chapel Hill.

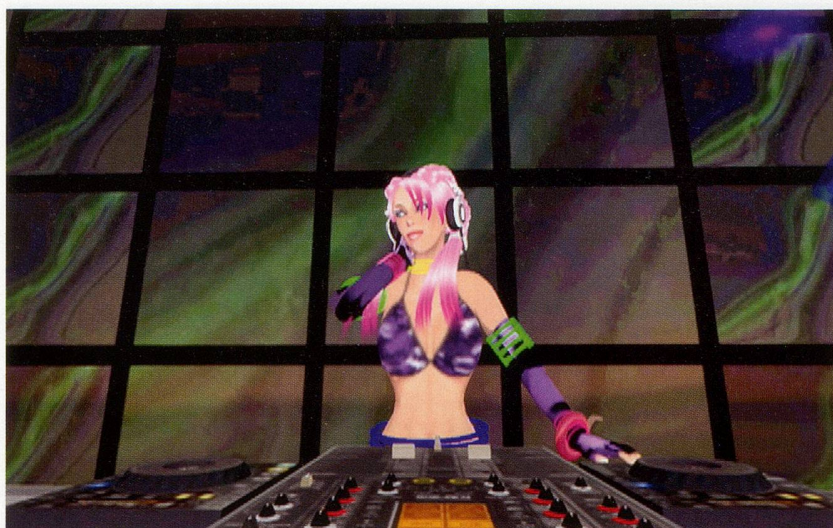
CAO FEI, I.MIRROR, 2007,
 machinima, 28 min., Hug Yue & China Tracy /
 ICH.SPIEGEL, Machinima.



Das abwechselnd belebte und unbelebte Fabrikareal wird zur Bühne einer «Aufführung von Utopie». Eine Ballerina mit Flügeln und Heiligenschein dreht elegante Pirouetten durch die Gänge; zwischen den Lagerregalen führt eine Arbeiterin einen traditionellen Volkstanz auf, der die Bewegungen eines Pfaus nachahmt; ein Breakdancer durchquert langsam die Halle, unbeachtet von seinen Kollegen, die sich nicht von ihrer Arbeit ablenken lassen. Die gefilmten Vorführungen spielen offenbar auf nie verwirklichte Berufsziele an. Leider ist die Verwandlung, wie sich im dritten und letzten Teil herausstellt, nur von kurzer Dauer. Zum Abschluss der Sequenz Realität-Traum-Realität reihen sich die chinesischen Schriftzeichen auf den T-Shirts junger Arbeiter zum Satz «Meine Zukunft ist kein Traum.» Existiert der Wirklichkeit gewordene Traum jenseits der Monotonie der Fließbandarbeit nur in jenen Momenten, in denen sich der Darstellungsdrang der ArbeiterInnen ausleben darf?

Im Jahr 2006 begab Cao sich höchstpersönlich in die Grauzone zwischen Wirklichkeit und Vorstellung. Als Avatar namens China Tracy traf sie sich in Echt-

zeit mit anderen Bewohnern der virtuellen Welt von Second Life und drehte «Dokumentationen» ihrer Erlebnisse für all jene, die im First Life zurückgeblieben waren. Auf einer eigens veranstalteten Vernissage lud Cao Kuratoren, Sammler und Kritiker ein, die simulierte chinesische Stadt RMB City zu besuchen. China Tracy lernt im Video I.MIRROR (2007) den jungen Hipster Hug Yue kennen, mit dem sie tanzt und Musik macht. In Schriftzeilen, die über den Bildschirm laufen, erinnern die beiden einander ständig an die virtuelle Natur ihrer Beziehung – Hug Yue ist in Wirklichkeit ein 65-jähriger Mann aus San Francisco –, nicht ohne die Gemeinsamkeiten und Widersprüche ihrer beiden Welten zur Sprache zu bringen. «Ich kann nur in SL wirklich ich selbst sein», gesteht China Tracy. Worauf Hug Yue lakonisch antwortet: «Die ganze Welt ist eine Bühne.» Schliesslich hören wir auch im First Life nicht auf, unser Rollenspiel zu treiben. Beide Avatare sehen Second Life als Paralleluniversum, in dem man die Freiheit hat, jemand anderes zu sein. Zugleich sind sie sich der Tatsache bewusst, dass die Plattform ein Produkt der globalen Prozesse der sozialen Mediatisierung und Tech-



CAO FEI, *I.MIRROR*, 2007,
machinima, 28 min. /
ICH.SPIEGEL, Machinima.



nologisierung ist, in denen laut Hug Yue nichts als «Jugend, Schönheit und Geld» zählt. Das fragmentierte Selbst China Tracy/Cao Fei – Teilnehmerin und Beobachterin in einer Person, simultan virtuell und real – erforscht konsequent die Möglichkeiten und Grenzen des Identitätsspiels in beiden Daseinsphären. Das Video schliesst mit einer Montage ekstas-

tischer Tanzszenen, die China Tracy mit den Worten kommentiert: «Jede Welt ist ein Abgrund.»

Eine trostlose, beklemmende Atmosphäre beherrscht das Video *HAZE AND FOG* (2013), das Cao in ihrem Pekinger Wohnviertel filmte. Der Humor ist ähnlich schwarz wie in *COSPLAYERS*, nur dass hier die Phantasiewelt fehlt, die einen Ausweg aus der Tris-



CAO FEI, *HAZE AND FOG*, 2013, video, 46 min. 30 sec. / *DUNST UND NEBEL*, Video.

tesse offenlässt. Unter der grauen Smogdecke leiden die Stadtbewohner an der erstickenden Enge ihrer Klassenzugehörigkeit, ihres Berufs, ihres Geschlechts und ihres Körpers. Trotz der unaufhaltsamen Entfremdung und trotz der nicht abreißen wollenden Kette der Enttäuschungen bleibt die Sehnsucht lebendig – ein Körperbehinderter träumt davon, wieder gehen zu können; eine schwangere Frau wünscht sich weinend die Befreiung von der physischen Last; ein Immobilienmakler sucht verzweifelt nach einem Kunden; ein junger Mann sehnt sich in die Vergangenheit zurück, als das Leben noch romantischer war; und ein Wachmann will nicht mehr als ein bisschen sexuelle Befriedigung. Die Seelenlosigkeit ihrer Existenz wird mehr und mehr nach aussen hin sichtbar, als sich die Akteure des Videos langsam in stolpernde, Fetzen tragende, fleischfressende Zombies verwandeln. Diese grässlichen Monster, will die Künstlerin sagen, sind nicht irgendwelche apokalyptischen Schimären, sondern die heutigen Bewohner der Stadt Peking, ein lebendiger Beweis dafür, dass Menschlichkeit und Hoffnung restlos von der städtischen Anomie ausgelöscht wurden.

Caos Theatralik liest sich als Reaktion auf das postkommunistische, spätkapitalistische China, die

sich bemüht, eine Enthüllung, eine Offenlegung ins Werk zu setzen. Durch Hervorrufung flüchtiger und ambivalenter Daseinszustände und schizophrener Spaltungen, verbunden mit dem ständigen Rückfall in die sogenannte Normalität, dramatisiert sie die repetitiven, performativen Konventionen der aktuellen historischen Situation: Das immer schon entfremdete und mediatisierte urbane Subjekt wird in zunehmendem Masse von Texten, Bildern, Spielen und anderen kulturellen Artefakten definiert. «Rollen sind an sich seelenlos und unfähig, der Realität zu widerstehen», erklärt Cao. «Doch wenn wir sie modifizieren und in diverse multidimensionale Welten einbringen, können wir eine Vielfalt von Erfahrungen ansprechen, die nicht konkret präsent sind, und eine gewisse Ausdrucksfreiheit erreichen.»¹⁾ Caos halluzinatorische Synthese aus Wirklichkeit und Phantasie beschreitet nie den Weg der Dialektik. Sie hat nur ein Ziel vor Augen: die völlige Ausweglosigkeit.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Cao Fei im Gespräch, zitiert nach *The Body at Stake: Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*, hrsg. von Jörg Huber und Zhao Chuan, transcript, Bielefeld 2013, S. 261.



CAO FEI, *HAZE AND FOG*, 2013, video, 46 min. 30 sec. / *DUNST UND NEBEL*, Video.



EDITION FOR PARKETT 99

CAO FEI

RUMBA I: INCUBATOR, 2017

Mini vacuum cleaning robot, synthetic chick,
6 ⁷/₈ x 9 ¹/₈", 1,4 lb.

Ed. 30/XX, signed and numbered certificate.

Kleinformatiger Roboterstaubsauger, Kunststoff-Küken,
17,5 x 23,2 cm, 600 g.

Auflage 30/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



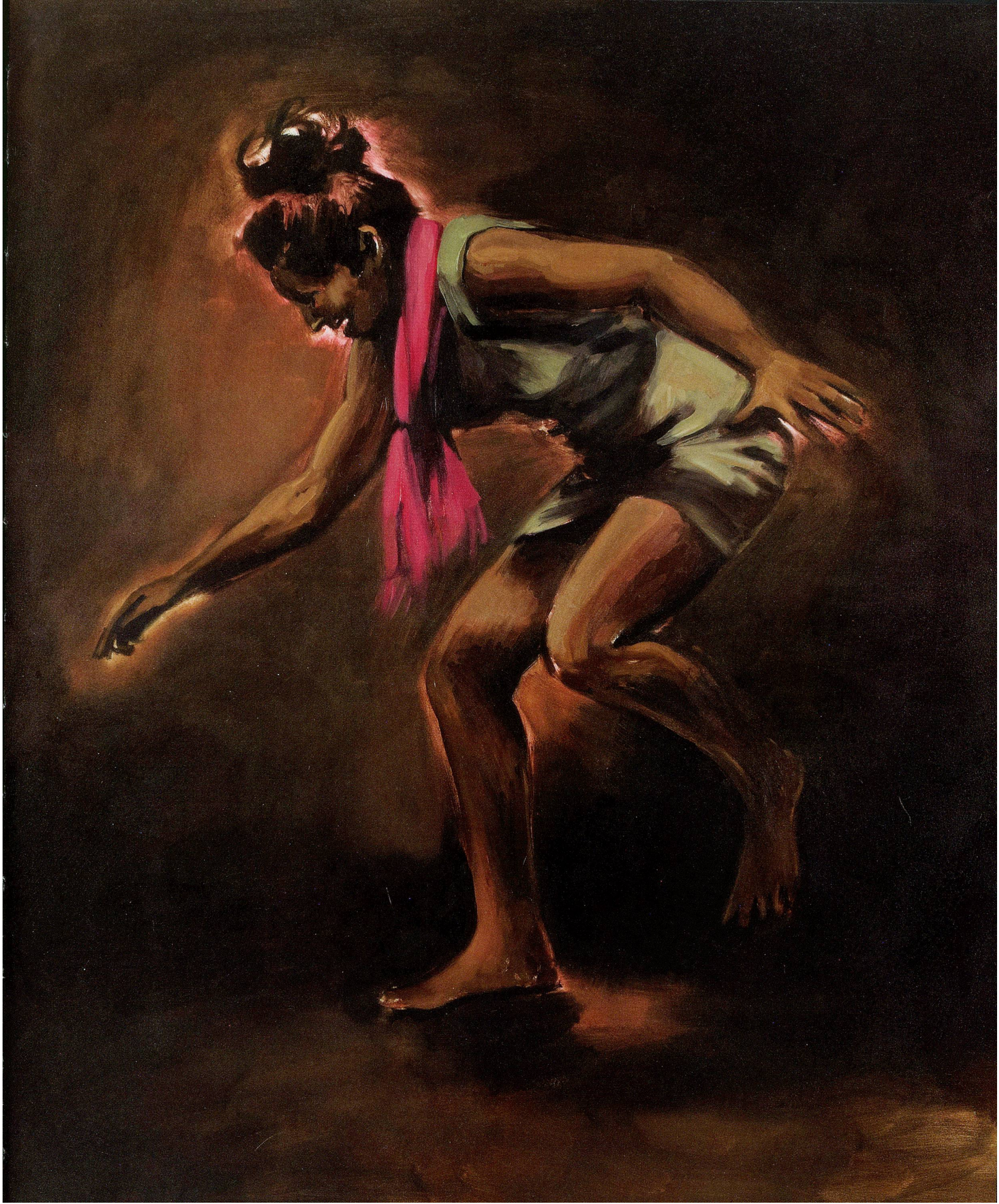


Lynette Yiadom-Boakye

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *THE DEVIL HAVING SAID SO*, 2012, oil on canvas, 71 x 63 1/8" /

WIE DER TEUFEL SAGT, Öl auf Leinwand, 180,3 x 160,3 cm.

(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, JACK SHAINMAN GALLERY, NEW YORK, AND CORVI-MORA, LONDON)



RIZVANA BRADLEY

The Quiet Bohemia of Lynette Yiadom-Boakye's Paintings

A recent painting by Lynette Yiadom-Boakye depicts three young black women who appear to be dancers staring out over a misty horizon. Two stand rather intently with their hands on their hips, while the third breaks from the choreography of her two companions; turned slightly toward us, her pose seems to invite external speculation. All three sketchily occupy a foreground as hazy as the distance that commands their attention. Although the background vista is barely visible to us, it compels our gaze as well. The subdued quality of the scene, modulated by undertones of greens, browns, blues, and grays that vibrate across the canvas, presents a stark contrast to the violence of the work's title: *BLOOD SOAKED SOUTH* (2015) immediately brings to mind the American South, and the history and ongoing legacy of slavery, or the Global South, and Africa's brutal colonial inheritance. But the "South"

RIZVANA BRADLEY is assistant professor of Film and Media Studies and African-American Studies at Yale University, New Haven, Connecticut.

of the painting is without territory, a metonym for displacement and diasporic yearning that cannot be rendered pictorially.

Avoiding the usual optics of light and shade to create pictorial presence, Yiadom-Boakye's dream-like vignettes explore what José Muñoz has described as "a visuality that is not organized around the normative glare of a harsh daylight."¹ But if place is indefinite in her paintings, the figures who people them are distinct. Even when their forms recede into darkness, we can recognize an eclectic range of personalities, from solitary characters in sprouting feathered collars (such as *GREENFINCH*, 2012, and *BLUE-BIRD*, 2014) to small social groups that congregate or pose together in bohemian artistic circles, strolling, sprinting, or swaying together (as in *HARD WET EPIC*, 2010; *FIREFLY*, 2011). There is a productive tension between Yiadom-Boakye's obscured landscapes as they point to the "anticipatory illumination" of art, which captures "that-which-is-not-yet-here," while her figures illustrate the emotional span of black life in the here and now.²

In Yiadom-Boakye's skillful hands, portraiture becomes a medium for navigating the intricacies and complexities of black subjectivity. This is accomplished via an aesthetic of quiet, a mood that subtends all of her paintings—whether they portray the calm of looking and waiting or the emotional release of running and dancing. In his 2012 book *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture*, Kevin Quashie considers this concept “as a frame for reading black culture, [to] expose life that is

not already determined by narratives of the social world.” Whereas the politics of representation demand that “black subjectivity exists for its social and political meaningfulness rather than as a marker of the human individuality of the person who is black,” Quashie points to quiet as an under-recognized fundamental that structures the emotional life of black culture.³⁾ Quiet might be understood as

a metaphor for the full range of one's inner life—one's desires, ambitions, hungers, vulnerabilities, fears . . . [T]

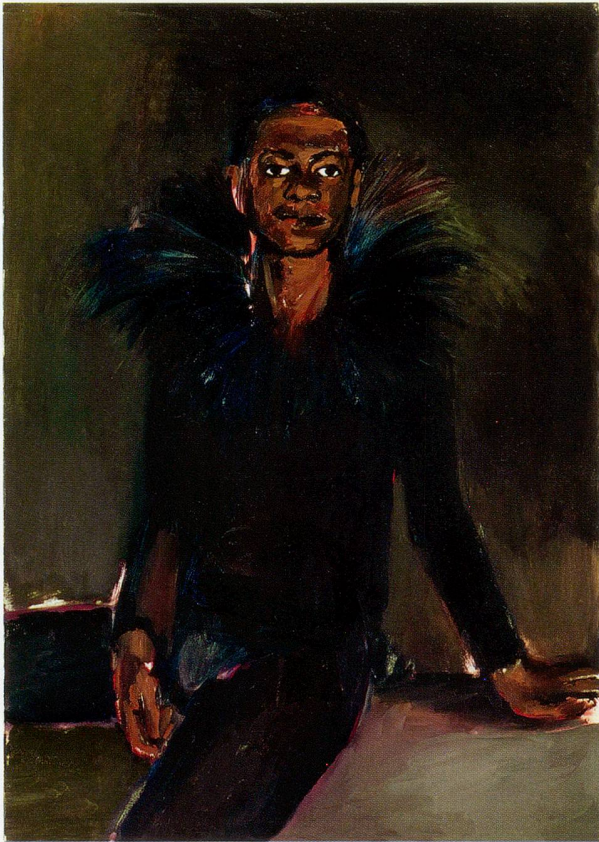
LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *BLOOD SOAKED SOUTH*, 2015, oil on linen, 98 ⁷/₁₆ x 78 ³/₄” /
BLUTGETRÄNKTER SÜDEN, Öl auf Leinen, 250 x 200 cm.



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, GREENFINCH, 2012,

oil on canvas, 55 $\frac{1}{8}$ x 39 $\frac{3}{8}$ " /

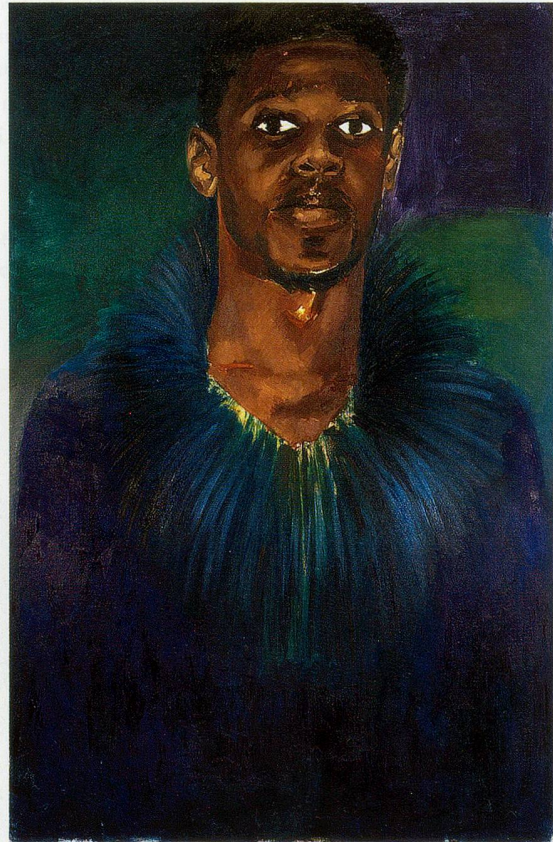
GRÜNFINK, Öl auf Leinwand, 140 x 100 cm.



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, BLUEBIRD, 2014,

oil on canvas, 78 $\frac{15}{16}$ x 51 $\frac{7}{16}$ " / HÜTTENSÄNGER,

Öl auf Leinwand, 200,5 x 130,6 cm.



o notice and understand it requires a shift in how we read, what we look for, and what we expect, even what we remain open to. It requires paying attention in a different way.⁴⁾

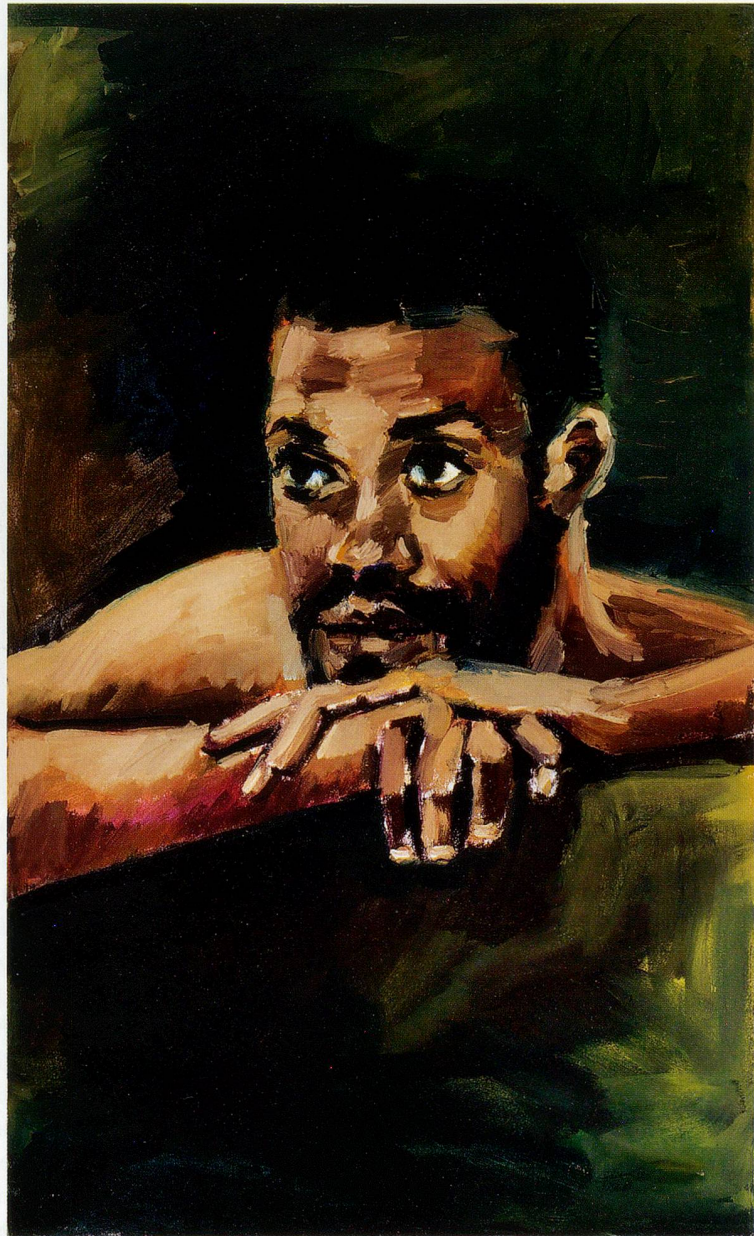
Paying attention to Yiadom-Boakye's paintings, both intellectually and emotionally, we sense that her figures' enigmatic poses signify something beyond the immediacy of their gestures—they suggest subjects lost in thought and contemplation. Take REPOSE I (2015), for example, in which a bearded man leans over the back of a chair or couch. The sheer affectivity that radiates from his face—eyebrows raised, eyes lit up—seduces and draws us in; we not only want to see what he sees but to experience the world with the same private excitement.

While Yiadom-Boakye's technique has often been compared to that of Manet, Cézanne, or Sargent, among other painters in the nineteenth-century canon, to my mind, her work recalls the portraits of Beauford Delaney (1901–1979), one of the best-known African-American painters of the Harlem Renaissance. Delaney's portrayals of his social circle of artists and writers, as well as of himself, attempt, in their textured renderings of the visage, to access and convey the inner workings of the psyche. Like Yiadom-Boakye, he paints the details of the face in slight exaggeration: In Delaney's numerous portraits of James Baldwin, the writer's bulging eyes are almost caricatured; but he also makes us feel thought as it

moves through his subject. Similarly, in Delaney's *PORTRAIT OF A YOUNG MUSICIAN* (1970), we encounter a figure gazing off into the distance, alone with his drifting thoughts.

Yiadom-Boakye does not paint real people, but her imaginary sitters epitomize the rich vocabularies of movement and gesture that have saturated black

avant-gardism's artistic and literary traditions. These avant-gardist vocabularies can be teased out of the tensions lived in the diaspora, in the shared sense of the fractured and layered temporalities of the past and the present, of history and memory, and vernacular and cosmopolitan imaginaries, which her work builds upon. These abstract tensions are held in the



LYNETTE YIADOM-BOAKYE,
REPOSE II, 2015, oil on canvas,
35 ³/₄ x 21 ⁷/₈ " / *RUHE II*,
Öl auf Leinwand, 90,8 x 55,5 cm.



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *A BIRD IN THE HAND*, 2015, oil on linen, 31 1/2 x 23 5/8" /

EIN SPATZ IN DER HAND, Öl auf Leinen, 80 x 60 cm.

poses of the figure she paints, as in *A BIRD IN THE HAND*, *ALL OTHER FINDINGS*, and *A PIXIE AND A PRIEST* (all 2015). Their bodily attunements appear to be suspended between the serenity of inaction and a fleeting anticipation of movement. I immediately recall how these themes play out in the fictional worlds of writers as disparate as Nella Larsen and the poet Bob Kaufman, and even more prominent poets and writers like Langston Hughes, Zora Neale

Hurston, Amiri Baraka, up through the present in works by Colson Whitehead, Teju Cole, Zadie Smith, and others. In Yiadom-Boakye's paintings, we again discern the slightly eccentric, troubled bohemian whose singular experience unfolds from the fabric of black collective life.

Indulging the action of the brush as it traces the body, Yiadom-Boakye renders the physicality of her figures through shimmering tracks of tawny, brown,

and black hues; she uses paint to emphasize the material forms of blackness and the material life of black skin and flesh. If, as previous writers have commented, her paintings are in part about the materiality of paint, this is not detached from representations of blackness and sexuality, which inflect the pictorial space and the painted surface; the composition of the works further reveals the significance of their interanimation. Blackness and sexuality are here treated not as identity categories but as forms, in a radical transposition and translation of the measure and feel of black corporeality from the embodied world of the pose to the canvas. The beauty of her work can be found in how these ideas illuminate paint and enable light and color to take on richly textured accents. Consider *SOLITAIRE* (2015), which depicts a male figure dressed in a simple all-black ensemble, as if in mid-rehearsal, with a fox stole casually thrown over one shoulder. He stands with one foot gently turned out, away from the viewer, pointing in the opposite direction as his forward gaze, a position that tilts the portrait and throws its composition slightly off-center. The *solitaire's* imminent performance reverses the source of light in the image: Light bounces off him, but is nowhere to be seen around him; in effect, he becomes his own spotlight.

Quiet, as Quashie reminds us, is not the same as *silence* or *stillness*. "Silence often denotes something that is suppressed or repressed," he writes, "and is an interiority that is about withholding, absence, and stillness. Quiet, on the other hand, is presence . . . and can encompass fantastic motion." Later, Quashie refers to an image of a 115-year-old woman born into slavery: "What looks like stillness in the photograph is . . . a whole world of agitation."⁵ Fred Moten thinks about the subdued qualities of motion specifically with respect to black objecthood within the visual context of an 1882 photograph by Thomas Eakins, *AFRICAN-AMERICAN GIRL NUDE, RECLINING ON A COUCH*. Moten states that the young girl, posed like an odalisque, "quickens against being stilled"; echoing Ralph Ellison, he describes her as "moving without moving," seizing upon the little girl's "illicit display" not just simply of herself but of herself in relation to a larger history of people posed as things and commodities. At stake is the "undis-

ciplined image" of the girl's stillness, which Moten explains is "always partial," precisely because of its internally resistant motion against that history. Here the pose is a performative iteration of what Moten calls the "object in resistance," and an expression of "blackness-as-fugitivity."⁶

Perhaps this is why Yiadom-Boakye chooses to paint so many dancers, whose very *métier* is movement. This restless fugitivity is echoed in the irreducibility of their poses. In *PROFIT FROM A PROLOGUE* (2015), for instance, three figures are dressed identically in black leggings and a white sleeveless top, but each takes up a unique physical stance. While it is unclear whether the work depicts multiple views of a single person or different individuals, the tripled figure signifies the links between subjectivity, temporality, and finitude, of implied encounters with the self at different moments in time, potentially split across geographical spaces, territories, and histories. The work points to the way consciousness is shaped at the nexus of these disjunctions, which have enriched the cultural imaginaries that constitute a quintessentially diasporic experience. Just as in *BLOOD SOAKED SOUTH*, the gaze that perhaps emanates from a single self splits off from an encounter with multiple selves scattered across the nondescript, hazy horizon. At stake is the desire that comes together in that gaze, and what might be found at that horizon's nebulous vanishing point. These visions of diaspora, which move through the speculative poses of lovers and friends, lone travelers and solitary thinkers, and bohemian circles, trace the rich histories of black life and artistry that have rendered blackness visceral, spontaneous, and spiritual.

1) José Muñoz, "The Sense of Watching Tony Sleep," *South Atlantic Quarterly*, 106:3 (2007), 547.

2) *Ibid.*

3) Kevin Quashie, *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2012), 8, 4.

4) *Ibid.*, 6.

5) *Ibid.*, 30, 134.

6) Fred Moten, "Taste Flavor Dissonance Escape," in *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 17, no. 2 (July 2007), 217–46.

RIZVANA BRADLEY

Die ruhige Boheme

der Gemälde von Lynette Yiadom-Boakye

Ein neueres Gemälde von Lynette Yiadom-Boakye zeigt drei junge schwarze Frauen, offenbar Tänzerinnen, die einen dunstigen Horizont fixieren. Die Hände in die Hüften gestemmt, stehen zwei von ihnen eher konzentriert da, während die dritte aus der Choreographie ihrer Begleiterinnen ausbricht; ihre dem Betrachter leicht zugewandte Haltung scheint uns zu Spekulationen einzuladen. Alle drei füllen skizzenhaft einen Vordergrund aus, der so verschwommen ist wie die Ferne, die die Aufmerksamkeit der Figuren beherrscht. Obwohl vom Hintergrundpanorama kaum etwas zu erkennen ist, fesselt es auch unseren Blick. Die gedämpfte Qualität der Szene, deren modulierende Untertöne von Grün, Braun, Blau und Grau sanft über die Leinwand wogen, steht im krassen Gegensatz zu dem brachialen Titel des Werks: *BLOOD SOAKED SOUTH* (Blutgetränkter Süden, 2015) erinnert augenblicklich an

den amerikanischen Süden, an die Sklaverei, ihre Geschichte und ihr anhaltendes Vermächtnis, oder an den globalen Süden und Afrikas grausames Kolonialerbe. Der «Süden» des Gemäldes aber, als Metonymie für Vertreibung und diasporale Sehnsucht, die sich in Bildern nicht wiedergeben lassen, hat kein Territorium.

Indem sie die übliche Licht-und-Schatten-Optik vermeidet, um bildhafte Präsenz zu erzeugen, erkundet Yiadom-Boakye in ihren traumgleichen Vignetten, was José Muñoz als «eine Visualität» beschrieben hat, «die nicht um die normative Helligkeit eines grellen Tageslichts angeordnet ist».¹⁾ Doch so unbestimmt der Ort dieser Gemälde ist, so eindeutig sind die Figuren, von denen sie bevölkert werden. Selbst wenn sich ihre Umrisse in der Dunkelheit verlieren, erkennen wir einen bunten Reigen an Persönlichkeiten, vom einsamen Charakter im ausladenden Federkragen – wie in *GREENFINCH* (Grünfink, 2012) und *BLUEBIRD* (Hüttensänger, 2014) – bis zur kleinen Gesellschaft, die im bohemhaften Künstlerzirkel zusammenkommt oder posiert und gemeinsam spa-

RIZVANA BRADLEY ist Assistenzprofessorin der Film- und Medienwissenschaften sowie Afroamerikanischer Studien an der Yale University, New Haven, Connecticut.

zieren geht, läuft oder sich im Tanz wiegt – wie in *HARD WET EPIC* (Hart, nass, episch, 2010), *FIREFLY* (Glühwürmchen, 2011). Es herrscht eine produktive Spannung zwischen Yiadom-Boakyes verschleierte Landschaften, wenn sie auf das Ahnen, das Vorwegnehmen, den «Vor-Schein» der Kunst hindeuten, der «Das-was-noch-nicht-hier-ist» einfängt, und ihren Figuren, die die emotionale Spannweite schwarzen Lebens im Hier und Jetzt sichtbar machen.²⁾

Unter Yiadom-Boakyes geschickten Händen wird die Porträtmalerei zum Mittel, um die Komplexität und Vielschichtigkeit schwarzer Subjektivität zu bewältigen. Das entscheidende Moment dieser Malerei ist eine Ästhetik der Ruhe, eine Stimmung, die allen Gemälden der Künstlerin zugrunde liegt – ganz gleich, ob sie die Gelassenheit von Sehenden und Wartenden oder die Gefühlsausbrüche von Läufern und Tänzern abbilden. In seinem 2012 erschiene-

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *HARD WET EPIC*, 2010, oil on canvas, 78 ³/₄ x 70 ⁷/₈” /
HART, NASS, EPISCH, Öl auf Leinwand, 200 x 180 cm.





LYNETTE YIADOM-BOAKYE, A PIXIE AND A PRIEST, 2015, oil on canvas, 78 ³/₄ x 51 ³/₁₆” /
EINE ELFE UND EIN PRIESTER, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm.

nen Buch *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture* betrachtet Kevin Quashie das Konzept der Ruhe «als ein Gerüst zum Lesen schwarzer Kultur, [um] Leben [zu] enthüllen, das noch nicht von Narrativen der Mitwelt definiert ist». Während die Politik der Repräsentation verlangt, dass «schwarze Subjektivität um ihrer sozialen und politischen Aussagekraft willen existiert und nicht als Kennzeichen der menschlichen Individualität des einzelnen Schwarzen», verweist Quashie auf die Ruhe als unterschätzte Grundlage, die das Gefühlsleben schwarzer Kultur strukturiert.³⁾ Und Ruhe begreift er als

*eine Metapher für die ganze Bandbreite des eigenen Innenlebens – die eigenen Wünsche, Bestrebungen, Sehnsüchte, Verletzlichkeiten, Ängste ... [Um] sie wahrzunehmen und zu verstehen, bedarf es einer Veränderung dessen, wie wir lesen, wonach wir suchen und was wir erwarten, ja sogar, wofür wir offen bleiben. Es bedarf einer anderen Art von Aufmerksamkeit.*⁴⁾

Schenken wir den Gemälden von Yiadom-Boakye Aufmerksamkeit, sowohl gedanklich als auch emotional, dann spüren wir, dass die enigmatischen Posen ihrer Figuren über die Unmittelbarkeit ihrer Gesten hinausweisen – sie erwecken die Vorstellung von in Gedanken und Einkehr versunkenen Charakteren. In *REPOSE I* (Ruhe I, 2015) etwa lehnt ein bärtiger Mann auf der Rückenlehne eines Sessels oder Sofas. Das pure Gefühl, das aus seinem Gesicht strahlt – die Augenbrauen hochgezogen, die Augen leuchtend –, verführt und verschlingt uns; wir wollen nicht nur sehen, was er sieht, sondern auch die Welt mit derselben persönlichen Begeisterung erleben.

Während Yiadom-Boakyes Malweise oft mit der Technik einer Reihe von Malern aus dem Kanon des 19. Jahrhunderts verglichen wird, darunter Edouard Manet, Paul Cézanne oder John Singer Sargent, erinnert ihr Werk in meinen Augen an die Porträts von Beauford Delaney (1901–1979), einem der bekanntesten afroamerikanischen Maler der Harlem Renaissance. Sowohl Delaneys Bildnisse der Künstler und Schriftsteller aus seinem Umkreis als auch seine Selbstporträts versuchen in ihrer strukturierten Wiedergabe des Gesichts in das Innenleben der Seele vorzudringen und es zu vermitteln. Wie Yiadom-Boakye stellt er die Gesichtsdetails leicht übertrieben dar: In den zahlreichen Porträts, die Delaney

von James Baldwin schuf, wirken die hervorstechenden Augen des Schriftstellers fast wie Karikaturen; doch gleichzeitig lässt der Maler uns spüren, wie die Gedanken sein Modell durchströmen. Auf ähnliche Weise begegnen wir in Delaneys *PORTRAIT OF A YOUNG MUSICIAN* (Porträt eines jungen Musikers, 1970) einer Figur, die, mit ihren dahintreibenden Gedanken allein, an uns vorbei in die Ferne starrt.

Yiadom-Boakye malt keine echten Menschen. Ihre imaginären Modelle verkörpern vielmehr das reiche Vokabular der Bewegungen und Gesten, von denen die Kunst- und Literaturtraditionen des schwarzen Avantgardismus durchtränkt sind. Der Künstlerin gelingt es, diese avantgardistischen Wortschätze aus den in der Diaspora gelebten Spannungen herauszukitzeln – gebrochenen und einander überlagernden Zeitlichkeiten, die Vergangenheit und Gegenwart, Geschichte und Erinnerung, volkstümliche und kosmopolitische Vorstellungen miteinander teilen und auf denen ihr Werk aufbaut. *A BIRD IN THE HAND* (Ein Vogel in der Hand), *ALL OTHER FINDINGS* (Alle weiteren Befunde) und *A PIXIE AND A PRIEST* (Eine Elfe und ein Priester, alle 2015) zeigen Figuren, in deren Posen diese abstrakten Spannungen enthalten sind. Ihre körperlichen Gestimmtheiten scheinen zwischen der Gelassenheit des Nichtstuns und einer flüchtigen Bewegungserwartung zu schweben. Sofort fällt mir ein, wie diese Themen in den fiktionalen Welten von so unterschiedlichen Autoren wie Nella Larsen und dem Beat-Poeten Bob Kaufman, bei noch bekannteren Dichtern und Schriftstellern wie Langston Hughes, Zora Neale Hurston oder Amiri Baraka und schliesslich in den zeitgenössischen Werken von Colson Whitehead, Teju Cole, Zadie Smith und anderen auftauchen. In Yiadom-Boakyes Gemälden erkennen wir erneut die leicht exzentrische, besorgte Bohémienne, deren singuläres Erleben sich aus dem Gewebe kollektiven schwarzen Lebens heraus entfaltet.

Während ihr Pinsel in freiem Lauf den menschlichen Linien nachspürt, gibt Yiadom-Boakye die Körperlichkeit ihrer Figuren in schimmernden Spuren von Ocker-, Braun- und Schwarztönen wieder; sie setzt Farbe ein, um die körperlichen Formen des Schwarzseins und die stoffliche Existenz von schwarzer Haut und schwarzem Fleisch zu betonen. Wenn

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, SOLITAIRE, 2015,

oil on canvas, 78 ³/₄ x 51 ³/₁₆ "

SOLITÄR, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm.

ihre Gemälde, wie von früheren Autoren angemerkt, in Teilen die Materialität von Farbe thematisieren, dann geschieht dies im Zusammenspiel mit Darstellungen von Schwarzsein und Geschlechtlichkeit, die den Bildraum und die gemalte Oberfläche abwandeln; wie wichtig ihre gegenseitige Belebung ist, wird in der Komposition der Arbeiten zusätzlich offenbar. Schwarzsein und Geschlechtlichkeit werden hier nicht als Identitätskategorien behandelt, sondern als Formen in einem Prozess, der das Mass und Gefühl schwarzer Körperlichkeit radikal von der verleblichten Welt der Pose auf die Leinwand um- und übersetzt. Die Schönheit der Arbeit liegt bei Yiadom-Boakye darin, wie diese Ideen die Malfarbe erleuchten und wie sie Licht und Farbe in die Lage versetzen, reich strukturierte Akzente anzunehmen. So zeigt SOLITAIRE (Solitär, 2015) einen jungen Mann im schlichten schwarzen Dress, wie mitten in einer Probe, mit einer lässig über die Schulter geworfenen Fuchsstola. Sein rechter Fuss ist vom Betrachter weg nach aussen gedreht und zeigt in die entgegengesetzte Richtung wie sein vorwärts gerichteter Blick. Diese Körperhaltung lässt das Porträt kippen und rückt das Arrangement leicht aus der Bildmitte heraus. Der bevorstehende Auftritt des Solitärs kehrt die Lichtquelle des Bildes um: Licht prallt von ihm ab, ist aber nirgendwo um ihn herum zu sehen; er wird faktisch zu seinem eigenen Scheinwerfer.

Ruhe, wie Quashie uns erinnert, ist nicht dasselbe wie Schweigen oder Stille. «Schweigen bezeichnet oft etwas, was unterdrückt oder verdrängt wird», schreibt er, «und ist eine Innerlichkeit, die von Zurückhaltung, Abwesenheit und Stille handelt. Ruhe hingegen ist Präsenz [...] und kann phantastische Bewegung umfassen.» Später kommt Quashie auf das

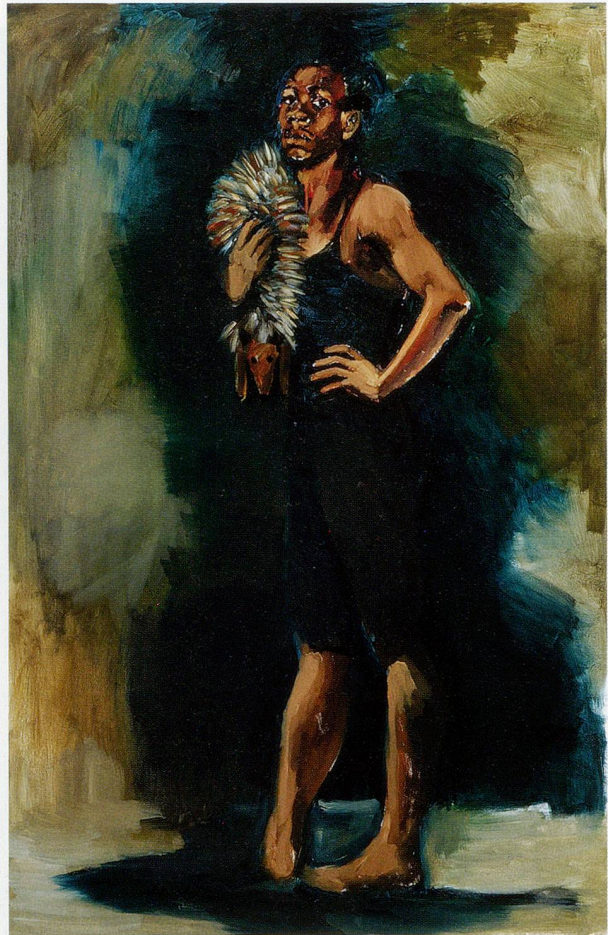


Bild einer 115-Jährigen zu sprechen, die in die Sklaverei hineingeboren wurde: «Was auf dem Photo wie Stille aussieht, ist [...] eine ganze Welt voller Bewegung.»⁵⁾ Fred Moten behandelt die Frage der unterdrückten Eigenschaften von Bewegung insbesondere im Hinblick auf das schwarze Objektsein im visuellen Kontext einer Photographie von Thomas Eakins aus dem Jahr 1882, AFRICAN-AMERICAN GIRL NUDE, RECLINING ON COUCH (Liegender afroamerikanischer Mädchenakt auf einem Sofa). Moten stellt fest, dass das wie eine Odaliske dargestellte junge Mädchen «gegen das Stillliegen ankämpft»; anknüpfend an Ralph Ellison beschreibt er es als «in Bewegung, ohne sich zu bewegen» und greift die «unerlaubte Zurschaustellung» nicht nur des Mädchens selbst, sondern des Mädchens selbst in Bezug auf eine um-



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *THE WOMAN THAT WATCHES*, 2015, oil on canvas, 78 ³/₄ x 51 ³/₁₆'' /

DIE FRAU, DIE BEOBACHTET, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm.

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *WATCHER*, 2011,
oil on canvas, 78 3/4 x 51 1/8" / *BEOBACHTERIN*,
Öl auf Leinwand, 200 x 129,6 cm.



fänglichere Geschichte von Menschen auf, die als Dinge oder Waren dargestellt werden. Es geht um das «tugendlose Bild» von der Stille des Mädchens, die, wie Moten erklärt, «immer unvollständig» ist, gerade weil sie sich dieser Geschichte innerlich bewegt widersetzt. Die Pose ist hier eine performative Wiederholung dessen, was Moten das «Objekt im Widerstand» nennt – und einen Ausdruck von «Schwarzsein als Flüchtigkeit».⁶⁾

Vielleicht ist das der Grund, warum Yiadom-Boakye so viele Tänzerinnen und Tänzer malt, deren ureigenes Metier die Bewegung ist. Dieses rastlose Flüchtigkeitsein hallt in der Nichtreduzierbarkeit ihrer Posen wider. Die drei Figuren in *PROFIT FROM A PROLOGUE* (Profit aus einem Prolog, 2015) zum Beispiel tragen identische schwarze Hosen oder Leggings und weiße ärmellose Oberteile, weichen in ihren Körperhaltungen jedoch deutlich voneinander ab. Während unklar ist, ob das Werk mehrere Ansichten derselben Person oder verschiedene Personen zeigt, steht die dreifache Figur für die Verknüpfung von Subjektivität, Zeitlichkeit und Endlichkeit, von impliziten Begegnungen mit dem Ich zu unterschiedlichen Zeitpunkten, womöglich verteilt über geographische Räume, Territorien und historische Vergangenheiten. Das Werk deutet darauf hin, wie am Nexus dieser Aufspaltungen – dieser Bereicherung der kulturellen Vorstellungen, die eine durch und durch diasporale Erfahrung ausmachen – Bewusstsein geformt wird. So wie in *BLOOD SOAKED SOUTH* bricht sich der Blick, der vielleicht von einem einzigen Ich ausgeht, an einer Begegnung mit mehreren Ichs, die über den unbestimmten, verschwommenen Horizont verstreut sind. Es geht um das Verlangen, das sich in diesem Blick versammelt, und um die Frage, was am Fluchtpunkt jenes nebulösen Horizonts zu entdecken sein könnte. Diese Visionen von Diaspora, die sich durch die spekulativen Posen von Liebenden und Freunden, von einsamen Reisenden, einzelnen Denkern und Bohemekreisen ziehen, zeichnen die reiche Geschichte des schwarzen Lebens und Künstlertums nach, aus der das Schwarzsein als instinktiv, spontan und spirituell hervorgegangen ist.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

1) José Muñoz, «The Sense of Watching Tony Sleep», in *South Atlantic Quarterly*, Bd. 106, Nr. 3 (2007), S. 547.

2) Ebd.

3) Kevin Quashie, *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2012, S. 8, 4.

4) Ebd., S. 6.

5) Ebd., S. 30, 126.

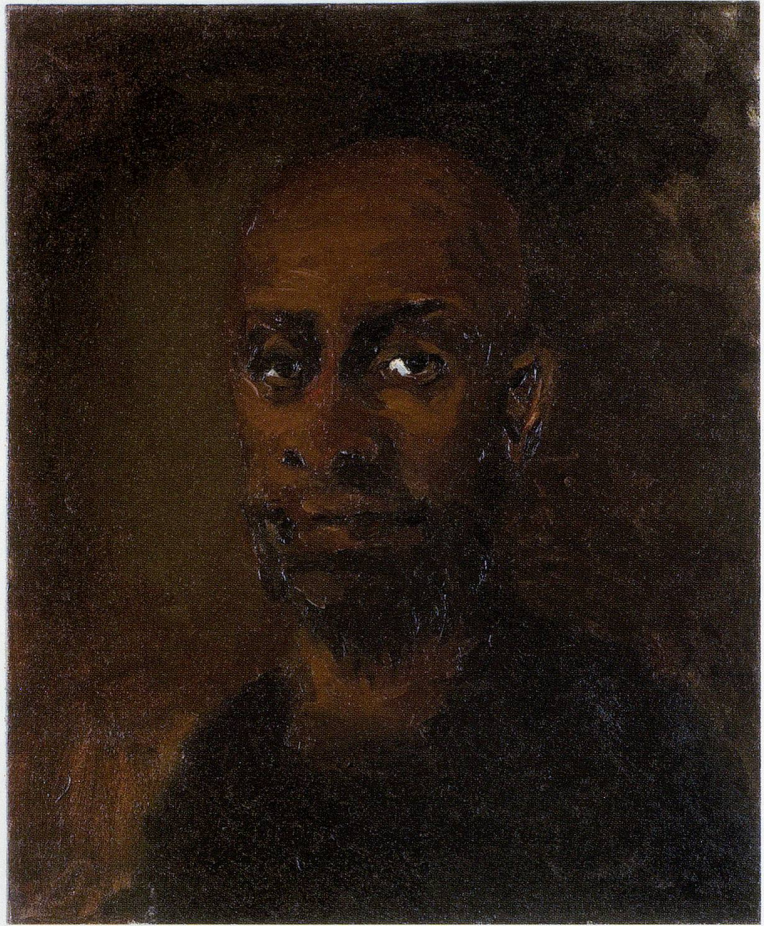
6) Fred Moten, «Taste Flavor Dissonance Escape», in *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, Bd. 17, Nr. 2 (Juli 2007), S. 217–246.



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *PROFIT FROM A PROLOGUE*, 2015, oil on canvas, 78 ³/₄ x 51 ³/₁₆'' /

PROFIT AUS EINEM PROLOG, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm.

Levitating Blackness:



ADRIENNE EDWARDS

The paintings of Lynette Yiadom-Boakye always depict black figures, frequently suspending them in enveloping darkness. From *CASEIN* and *CHORD* (both 2007) to *PEACH TREE* (2015), the artist has continually returned to the visual motif of black flesh slipping into spans of nearly monochromatic color. Wa-

ADRIENNE EDWARDS is curator at large at the Walker Art Center, Minneapolis; curator at Performa, New York; and a PhD candidate in Performance Studies at New York University.

vering between lush realism and abstraction, these canvases illuminate Yiadom-Boakye's poetic ambivalence toward representation in visual art, in particular, the representation of black subjects. Her "black paintings" use subtlety and seduction to challenge the expectations of blackness in art and question the clichés of its representations.

Debates over black representation have proliferated in the interlinked discourses of Western art history and black studies for more than a hundred



Left page / Linke Seite:

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *CASEIN*, 2007,
oil on linen, 21 ⁵/₈ x 18 ¹/₈ " /
KASEIN, Öl auf Leinen, 55 x 46 cm.

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *CHORD*, 2007,
oil on linen, 19 ³/₄ x 18 ¹/₈ " /
AKKORD, Öl auf Leinen, 50,1 x 46 cm.

Lynette Yiadom-Boakye's Right to Opacity

years. Important early twentieth-century black American figures insisted on defining black art as part of a multi-front political, social, economic, and cultural effort to demonstrate the humanity of black people. Scholar W. E. B. Du Bois, for example, believed art's sole purpose was to promote a civil rights agenda; in 1926, he wrote, "I do not care a damn for any art that is not used for propaganda."¹ Alain Locke, another architect of black racial advancement, argued for the creation of a particular black aesthetic that

grew out of African formalism and technical mastery, combined with expressions unique to the black American experience. In the 1960s and 1970s, the Black Arts Movement, founded by poet and activist Amiri Baraka, promoted a similar agenda, instigated by the Civil Rights and Black Power movements. Art of this period emphasized a turn to Africa for inspiration, the dramatization of black life, the portrayal of so-called black features and characteristics, and the depiction of suffering for strategic purposes.

The United Kingdom saw its own Black Arts Movement emerge in the 1980s, inspired in part by its American predecessor. However, the British movement sought to include all minority communities. As Stuart Hall later recalled, the term *black* was employed "without the careful discrimination of ethnic, racial, regional, national and religious distinctions which has since emerged." He continued:

It is used here not as the sign of an ineradicable genetic imprint but as a signifier of difference: a difference which, being historical, is therefore always changing, always located, always articulated with other signifying elements: but which, nevertheless, continues—persistently—to register its disturbing effects.²⁾

The idealistic coalescing of multi-ethnic people under the banner of blackness was the result of the specific historical fashioning of colonialism, the commonality established through the migrant experience, and the very real challenges of staking out a life in the metropole. All of these factors played a seminal role in the Black Arts Movement in the United Kingdom, leading to distinct characteristics in British visual art: themes such as exile and alienation from ethnic and national identity; an aesthetics of fragmentation, as seen in collage and montage, to speak to the sense of destabilization and precarity of everyday life; the inclusion of black popular culture through signifiers such as Rastafarianism, self-styling in dress and hair, and urban life and music; the intersectionality of blackness and gender and sexuality; and the use of graphics and text to underline a central message.

This newly focused artistic production occurred in the context of the Thatcher administration, whose conservative policies brought the further marginalization of minorities, excessive policing, and persistent race riots, from Brixton to Handsworth and beyond. Black artists responded accordingly, as Hall has explained: "The black body—stretched, threatened, distorted, degraded, imprisoned, beaten, and resisting—became an iconic recurring motif."³⁾ Although well meaning, this proscriptive penchant for immediacy, authenticity, and authority through figuration and realism ultimately reinforced the reductive notion of an essence locatable in art by black artists.

The same decade, however, witnessed pioneering work by black British filmmakers that offered another

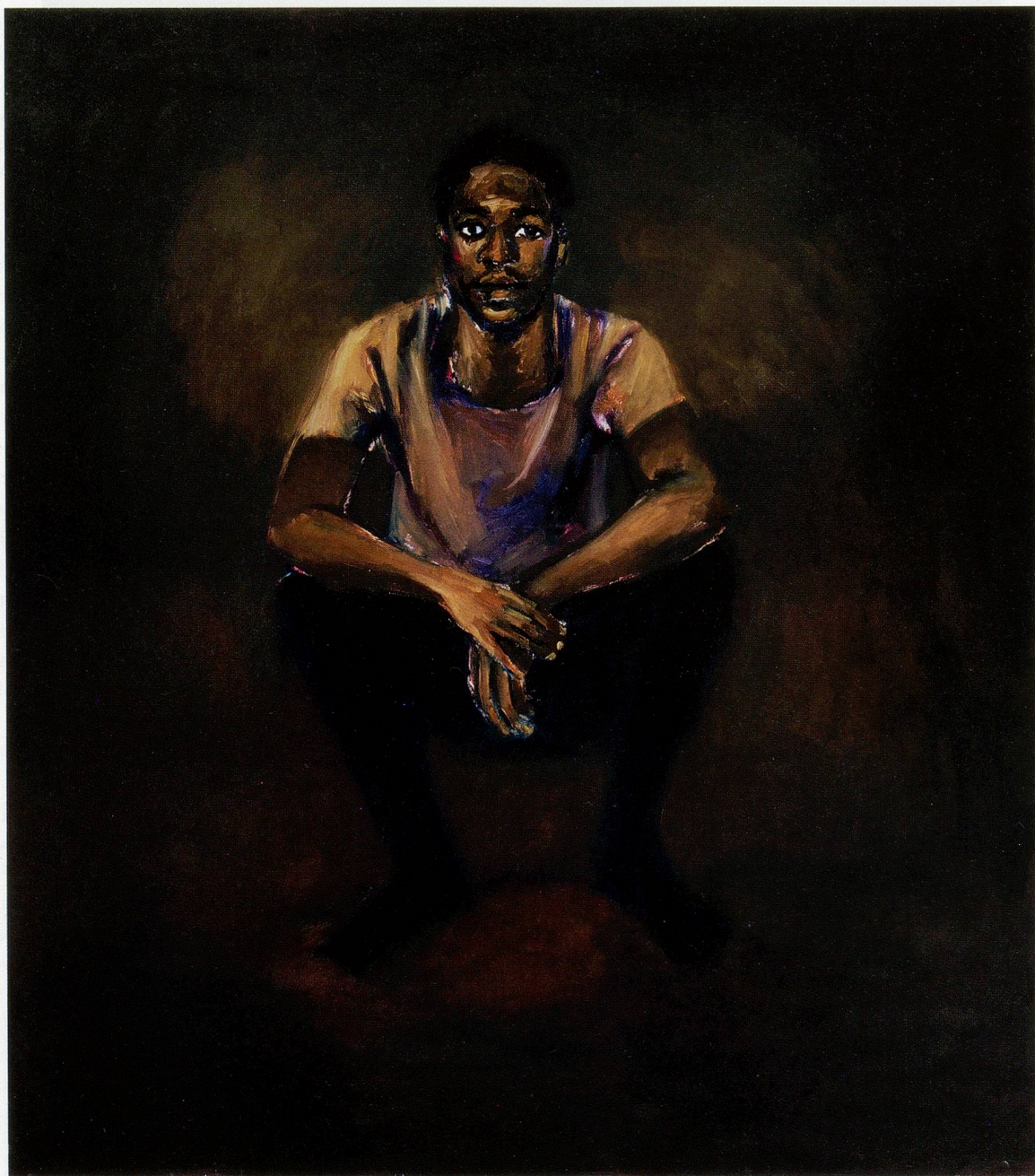
approach, presaging a shift to hybrid, experimental, avant-garde aesthetics in the context of black representation. Combining archival and documentary footage, conceptualist tactics, and the emotive power of symbolism, groups such as Black Audio Film Collective (formed in 1982) and Sankofa Film and Video Collective (formed in 1983) sought a more complex consideration of the black experience.⁴⁾ In works such as BAFC's *Signs of Empire* (1982) and *Handsworth Songs* (1986), as well as Sankofa's films *Territories* (1985) and *Passion of Remembrance* (1986), overdetermined images are intermingled with more abstractly poetic scenes, not to eliminate political, social, and economic critique but to foster contemplation and, ultimately, illuminate the inherent multiplicity of blackness. Here blackness teasingly slips outside visibility, accessibility, and knowability, exercising what the Martinican writer Édouard Glissant described as "the right to opacity"⁵⁾—an insistence on difference in the face of the imposition of transparency, resisting easy comprehension and thus limitations.

Yiadom-Boakye grew up in London during the period of the Black Arts Movement, and despite their obvious material differences, the films of BAFC and Sankofa are an important conceptual and formal precedent for her work. Pressing upon the limits of form as a tactical, if not ethical, aesthetic imperative, her black paintings similarly express the right to opacity. Her figures offer an affective presence in place of a delineated form, flesh in place of a body, sensation in place of structure. Yiadom-Boakye withholds corporeal or scenic details to better allow us to sense the forces that a singularity of color can unleash, honing our attention to the small distinctions in hues and shades, revealing their complexities in plays of light and dark. In the context of foundational issues concerning black representation, such aesthetic decisions illuminate the ways in which, to quote the artist, "the act of mark-making and the materials themselves *become* the meaning, or *hold up* the meaning. How can one read the smudging or the blurring of a line into another line, or a color into another color?"⁶⁾

These material choices—a myriad of dense tones and heavy hues of browns, sullied with blues and yellows—gain a physical and conceptual complexity and



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *ALIVE TO BE GLAD*, 2013, oil on canvas, 78 ³/₄ x 62" /
LEBEN, UM GLÜCKLICH ZU SEIN, Öl auf Leinwand, 200 x 160 cm.



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, A MIND FOR MOTIVE, 2013, oil on canvas, 70 ³/₄ x 63" /

EIN SINN FÜRS MOTIV, Öl auf Leinwand, 180 x 160 cm.

sophistication as unique to oil paint as to blackness. The resulting figures, weightless in vast darkness, resist easy legibility, replacing the signifying, knowable, hyper-visual subject/object. In this regard, the black paintings bring to mind fellow British artist Chris Ofili's series of "blue paintings," which Glenn Ligon has poetically described as having "this 'feeling for a color' beyond a concern for representation."⁷⁾ In all of Yiadom-Boakye's work, but perhaps most resonantly in her black paintings, we see the body as the radical force of flesh that has passed into color, to paraphrase Deleuze and Guattari.⁸⁾

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *SKYLARK*, 2010,
oil on canvas, 41 $\frac{3}{8}$ x 29 $\frac{1}{2}$ " /
LERCHE, Öl auf Leinwand, 105 x 74,9 cm.



For Yiadom-Boakye's figures are not "real"—they are not portraits of actual people; she does not work from models. Rather, she borrows elements from drawings, found photographs, and other images, wresting them from their originary contexts and sources to construct composite forms, carving out a space from which to observe, contemplate, and truly imagine matters such as being human, blackness as a given, and what exactly "otherness" and the "other" are, and to whom. In so doing, Yiadom-Boakye expands the parameters of black representation beyond individuals to conjure figures of blackness itself, reflecting on how the concept of race, too, is a construct—she reinvents the invented, so to speak.

Today, we find ourselves beset with a persistent, anachronistic return to conservative populism in politics and society, and with it, the imagined threat of the other. Yiadom-Boakye's paintings deconstruct clichés in form and concept and redirect our expectations. Undermining our visual comprehension, the black paintings are an open field of encounter: The white flourishes of an eye, the flash of a smile, or the pink collar of a shirt offer a modicum of structure as we wade in absolute darkness. Insisting on meaningful ambiguity in her art, Yiadom-Boakye reveals a sensibility akin to the capaciousness of blackness itself.

1) W. E. B. Dubois, "Criteria of Negro Art," *The Crisis*, vol. 32, October 1926: 296.

2) Stuart Hall, "Black Diaspora Artists in Britain: Three 'Moments' in Post-War History," in *History Workshop Journal*, issue 61 (2006): 2.

3) *Ibid.*, 17.

4) The members of Black Audio Film Collective were John Akomfrah, Reece Auguiste, Edward George, Lina Gopaul, Avril Johnson, David Lawson, and Trevor Mathison, while Sankofa included Isaac Julien, Martina Attille, Maureen Blackwood, Nadine Marsh-Edwards, and Robert Crusz.

5) See Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, trans. Betsy Wing (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1997), and Manthia Diawara, "Conversation with Édouard Glissant Aboard the Queen Mary II," August 2009, www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/csis-2/blackatlantic/research/Diawara_text_defined.pdf.

6) Lynette Yiadom-Boakye, in conversation with Naomic Beckwith, *Lynette Yiadom-Boakye* (Munich: Prestel, 2014), 103. (Emphasis by the author.)

7) Glenn Ligon, "Blue Black," in *Chris Ofili: Night and Day* (New York: New Museum, 2014), 87.

8) See Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What Is Philosophy?* (New York: Columbia University Press, 1994).

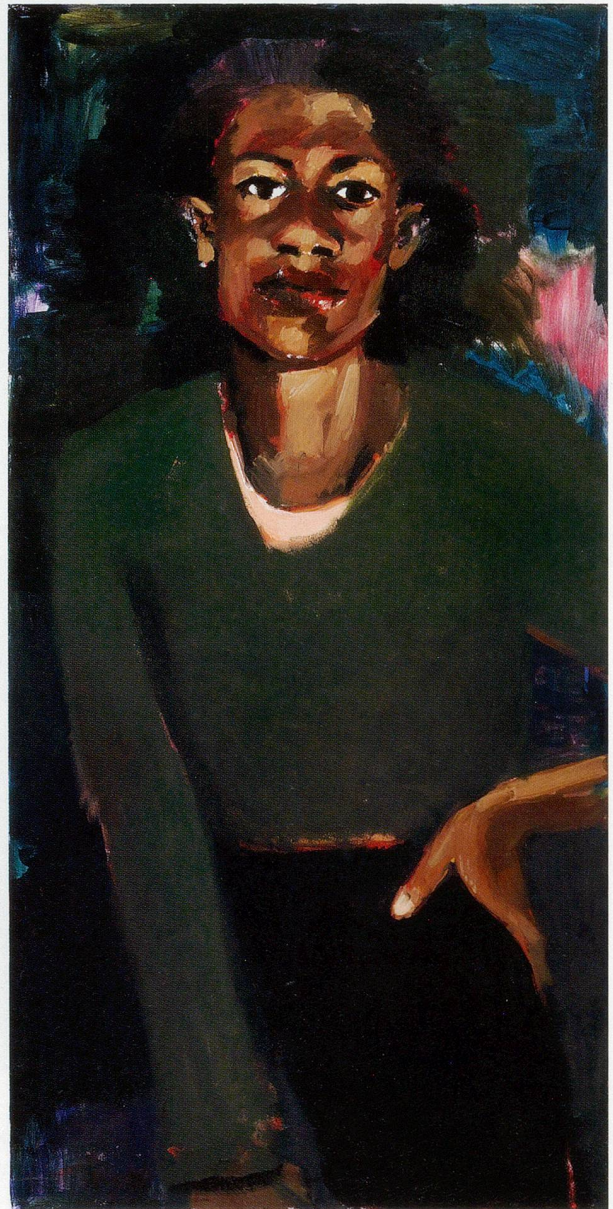
Schwebendes Schwarz:

ADRIENNE EDWARDS

Auf den Gemälden von Lynette Yiadom-Boakye sind stets schwarze Gestalten zu sehen, die gern in einem von Dunkelheit umhüllten Schwebestand verharren. Von *CASEIN* und *CHORD* (Kasein und Akkord, beide 2007) bis zu *PEACH TREE* (Pfirsichbaum, 2015) kam die Künstlerin immer wieder zurück auf das Motiv der zu nahezu monochromen Farbfeldern verfließenden schwarzen Haut. Die zwischen sattem Realismus und Abstraktion schwankenden Leinwände unterstreichen Yiadom-Boakyes ambivalentes Verhältnis zu den Darstellungsformen der bildenden Kunst, insbesondere zur Darstellung schwarzer Menschen. Ihre «schwarzen Bilder» stellen die Erwartungen an die schwarze Kunst und deren Darstellungsklischees auf subtile und verführerische Art in Frage.

Seit über hundert Jahren wurden schwarze Darstellungsformen rege diskutiert, wo und wann immer die abendländische Kunstgeschichte und die Geschichte der Schwarzen aufeinandertrafen und ineinandergriffen. Im frühen 20. Jahrhundert bestanden bedeutende afroamerikanische Persönlichkeiten darauf, die Kunst der Schwarzen als Teil eines politischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen

ADRIENNE EDWARDS ist Kuratorin am Walker Art Center, Minneapolis, Kuratorin der Performa, New York, und Doktorandin im Fach Performance Studies an der New York University.



Mehrfronten-Kampfes zu verstehen, der die Menschlichkeit und Mitmenschlichkeit der Schwarzen unter Beweis stellen sollte. Der Wissenschaftler W. E. B. Du Bois etwa sah den Sinn der Kunst einzig im Kampf um die Bürgerrechte; 1926 schrieb er: «Ich pfeife auf die Kunst, die nicht zu Propagandazwecken eingesetzt wird.»¹⁾ Alain Locke, ein weiterer Architekt des sozialen Aufstiegs der Schwarzen, plädierte für die Begründung einer spezifisch schwarzen Ästhetik, die auf der afrikanischen Formensprache, technischer Meisterschaft und einzigartigen Ausdrucksformen aus der Geschichte der schwarzen Amerikaner beruhen sollte. In den 1960er, und 1970er-Jahren verfolgte das von dem Dichter und Politaktivisten Amiri Baraka begründete *Black Arts Movement* – im Zuge der Bürgerrechts- und Black-Power-Bewegungen – ähnliche Ziele. Die Kunstwerke jener Zeit legten Wert auf den Blick nach Afrika auf der Suche nach Inspiration, auf die Wiedergabe sogenannt schwarzer Merkmale und Besonderheiten sowie auf die Darstellung von Leid aus strategischen Gründen.

Grossbritannien erlebte das Erwachen seines eigenen *Black Arts Movement* in den 1980er-Jahren, teils angeregt durch die amerikanische Vorläuferbewegung. Die britische Bewegung suchte jedoch alle Minderheiten miteinzubeziehen. Wie Stuart Hall sich später erinnerte, wurde der Begriff «schwarz» «ohne die sorgfältige Differenzierung der ethnischen, rassischen, regionalen, nationalen und reli-

giösen Unterschiede verwendet, die sich inzwischen herauskristallisiert hat.» Und er fuhr fort:

*Er wird hier nicht als Zeichen eines unauslöschlichen genetischen Fingerabdrucks verwendet, sondern als Indikator einer Differenz: eine Differenz, die sich als historisch bedingte laufend verändert, stets an einen Ort gebunden und immer mit weiteren charakteristischen Elementen verbunden ist: aber dennoch weiterhin – unablässig – ihre verstörende Wirkung ausübt.*²⁾

Die idealistische Vereinigung von Menschen unterschiedlicher ethnischer Herkunft unter der Fahne des Schwarzseins war das Resultat der besonderen historischen Prägung durch den Kolonialismus; ihre Gemeinsamkeit beruhte auf der Einwanderungserfahrung und den sehr realen Problemen des Lebens und der Selbstbehauptung in der Grossstadt.

Diese Faktoren spielten eine entscheidende Rolle im britischen *Black Arts Movement* und führten zu den spezifischen Merkmalen der bildenden Kunst Grossbritanniens: Themen wie Exil und Entfremdung von der eigenen ethnischen und nationalen Identität; eine Ästhetik der Zersplitterung, wie sie in Collagen und Montagen zum Ausdruck kommt, und das Ansprechen eines Gefühls der Destabilisierung und des Prekären des Alltagslebens; das Miteinbeziehen der schwarzen Volkskultur durch Symbole der Rastafari-Kultur, eigenwillige Kleidungs- und Haarstile oder spezielle urbane Lebens- und Musikstile; die Intersektionalität von Hautfarbe, Gender und Geschlecht;

Lynette Yiadom-Boakyes Recht auf Undurchsichtigkeit

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, PEACH TREE, 2015,

oil on canvas, 23 5/8 x 19 3/4" /

PFIRSICHBAUM, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm.



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *SHOOT THE DESPERATE, HUG THE NEDDY*, 2010, oil on canvas

70 ⁷/₈ x 78 ³/₄'' / ERSCHIESST DIE VERZWEIFELTEN, UMARMT DIE BEDÜRFTIGEN, Öl auf Leinwand, 178,6 x 200 cm.

oder das Verwenden von Graphiken und Text zur Unterstreichung der zentralen Botschaft.

Dieses neu ausgerichtete Kunstschaffen entstand im Kontext der Thatcher-Regierung, deren konservative Politik zu einer noch stärkeren Marginalisie-

rung der Minderheiten, zu übermässiger Polizeipräsenz und anhaltenden Rassenunruhen von Brixton bis Handsworth und auch weiter entfernt führte. Die schwarzen Künstler reagierten entsprechend, wie Hall erläuterte: «Der schwarze Körper – gedehnt, be-



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *HALF A DOZEN DEAD*, 2010, oil on canvas, 70 ⁷/₈ x 78 ³/₄'' /

EIN HALBES DUTZEND TOTE, Öl auf Leinwand, 178,6 x 200 cm.

droht, verzerrt, erniedrigt, eingesperrt, geschlagen und sich sträubend – erlangte als stetig wiederkehrendes Bildmotiv Kultcharakter.»³⁾ Obschon gut gemeint, verstärkte dieser Hang zur Unmittelbarkeit, Authentizität und Autorität mittels Figürlichkeit und

Realismus letztlich die zu kurz greifende Vorstellung, dass die Kunst schwarzer Künstler ihrem Wesen nach speziell und anders sei.

Dasselbe Jahrzehnt erlebte jedoch die Pionierleistung von schwarzen britischen Filmemachern mit

einem ganz anderen Ansatz, der hinsichtlich der Repräsentation schwarzer Kultur den Umbruch zu einer hybriden, experimentellen und avantgardistischen Ästhetik einleitete. Mit der Kombination von Archiv- und Dokumentarfilmmaterial, konzeptuellen Strategien und der emotionalen Wirkung des Symbolismus strebten Gruppen wie das (1982 gegründete) Black Audio Film Collective und das (1983 ins Leben gerufene) Sankofa Film and Video Collective eine komplexere Betrachtung der schwarzen Lebenserfahrung an.⁴⁾ In Werken wie BAFCs *Signs of Empire* (1982) und *Handsworth Songs* (1986) oder den Filmen *Territories* (1985) und *Passion of Remembrance* (1986) von Sankofa sind überdeterminierte Bilder mit abstrakteren poetischen Szenen durchsetzt; nicht etwa, um die Kritik an Politik, Gesellschaft und Wirtschaft zu unterbinden, sondern um zum Nachdenken anzuregen und letztlich die der schwarzen Kultur inhärente Vielfalt hervorzuheben. Das Schwarze entwischt hier neckisch aus dem Bereich des Sichtbaren, Zugänglichen, Erkennbaren, indem es das ausübt, was der Autor Édouard Glissant aus Martinique als «le droit à l'opacité»⁵⁾ (das Recht auf Undurchsichtigkeit) bezeichnet – ein Beharren auf Differenz angesichts des Zwangs zur Transparenz, um der leichten Verständlichkeit und allen damit einhergehenden Einschränkungen zu entgehen.

Yiadom-Boakye ist zur Zeit des *Black Arts Movement* in London aufgewachsen und die Filme von BAFC und Sankofa sind trotz zahlreicher offenkundiger und wesentlicher Differenzen wichtige konzeptuelle und formale Vorläufer ihres Werks. Mit ihrer nachdrücklichen Betonung der Grenzen der Form als taktisches, wenn nicht ethisches, so doch ästhetisches Gebot pochen ihre schwarzen Gemälde ebenfalls auf das Recht auf Undurchdringlichkeit. Anstelle einer begrenzten Form, Haut und Fleisch statt eines Körpers, Empfindung anstelle von Struktur bieten Ihre Figuren affektive Präsenz an. Yiadom-Boakye hält körperliche oder szenische Details zurück, damit wir die Kräfte, die eine farbliche Eigentümlichkeit zu entfesseln vermag, umso deutlicher spüren, und schärft so unsere Aufmerksamkeit für feine Farbvarianten und Schattierungen, die ihre Komplexität erst im Spiel von Licht und Schatten offenbaren. Im Kontext der grundsätzlichen Fragen zur Darstellung Schwarzer

unterstreichen solche ästhetischen Entscheide, wie – so die Künstlerin selbst – «der Akt der Zeichensetzung und der Materialien selbst zur Bedeutung werden, oder Bedeutung tragen. Wie kann man das Verfließen oder Verschwimmen einer Zeile in eine andere, oder einer Farbe in eine andere lesen?»⁶⁾

Die konkrete Wahl der Farben – Myriaden dichter Farbklänge und schwere, mit unterschiedlichen Blau- und Gelbtönen gesprenkelte Braunschattierungen – gewinnt eine physische und geistige Komplexität und Raffinesse, die nur in Ölfarbe und nur in Schwarz möglich sind. Die so entstehenden Figuren, schwerelos in unermesslicher Dunkelheit, widerstehen jeder leichten Lesbarkeit, sie verdrängen das Bedeutung stiftende, erkennbare, hypervisuelle Subjekt-Objekt-Verhältnis. In dieser Hinsicht erinnern diese schwarzen Bilder an die «blauen Bilder» ihres britischen Künstlerkollegen Chris Ofili, über die Glenn Ligon in poetischen Worten schrieb, sie hätten «dieses ›Gespür für eine Farbe‹ jenseits jedes Darstellungsinteresses».⁷⁾ Im gesamten Werk von Yiadom-Boakye, aber wohl am nachhaltigsten in ihren schwarzen Bildern, sehen wir den Körper als radikale Kraft des in Farbe übergegangenen Fleisches (um Deleuze und Guattari zu paraphrasieren).⁸⁾

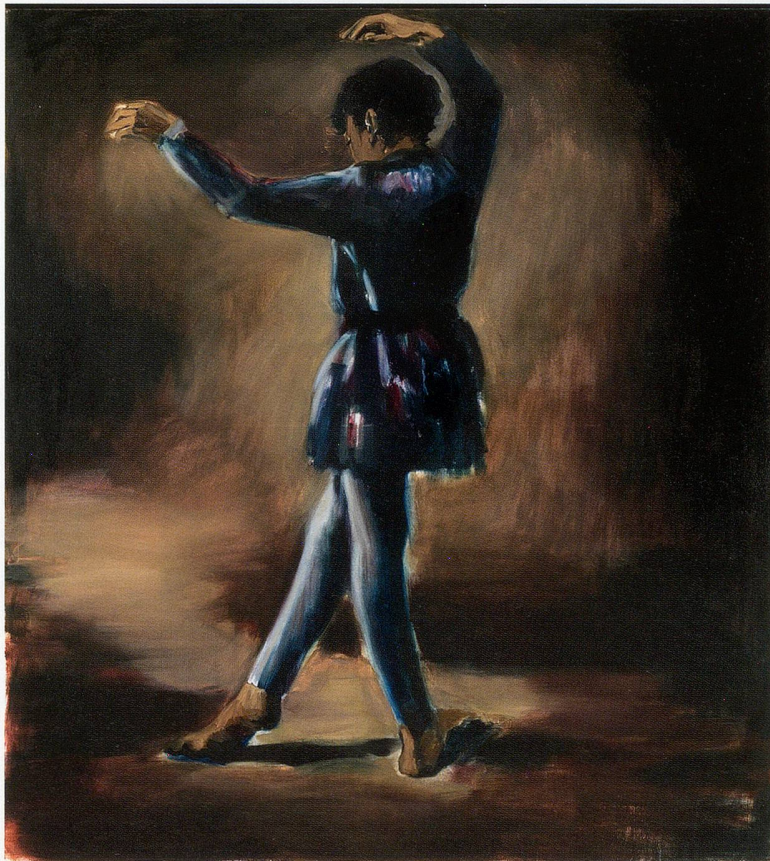
Denn Yiadom-Boakyes Figuren sind nicht «real» – es sind keine Porträts existierender Personen; sie arbeitet nicht nach dem Modell. Vielmehr entlehnt sie Elemente aus Zeichnungen, bestehenden Photographien und anderen Bildern, reißt diese aus ihrem ursprünglichen Kontext, isoliert sie von ihrer Quelle, um zusammengesetzte Formen zu konstruieren; sie schafft sich einen Raum zum Beobachten und Nachdenken, wo sie sich Dinge wirklich vorstellen kann, wie das Menschsein, das Schwarzsein als Gegebenes, oder was genau «Anderssein» und der/die/das «Andere» sind, und für wen. Indem sie dies tut, erweitert Yiadom-Boakye die Parameter der Darstellung Schwarzer über das Individuum hinaus und beschwört Figuren des Schwarzen an sich herauf, die widerspiegeln, dass der Begriff der Rasse ebenfalls ein Konstrukt ist – sie erfindet sozusagen das bereits Erfundene neu.

Heute sehen wir uns bedrängt von einer hartnäckigen anachronistischen Rückkehr zu einem konservativen Populismus in Politik und Gesellschaft

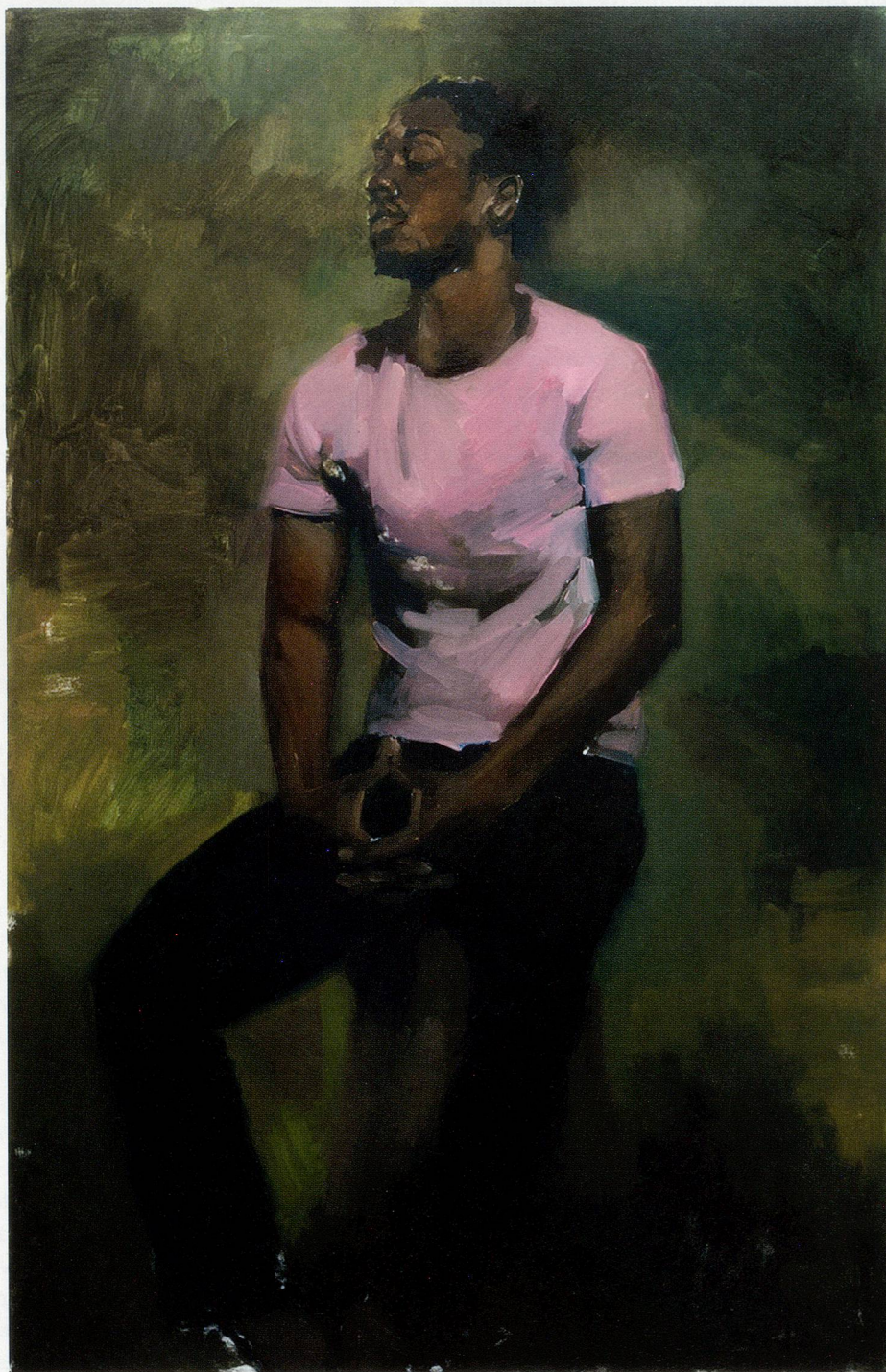
und damit auch zur Vorstellung des bedrohlichen Anderen. Yiadom-Boakyes Malerei dekonstruiert formale und begriffliche Klischees und lenkt unsere Erwartungen in eine neue Richtung. Die schwarzen Bilder unterlaufen unser visuelles Verständnis und weiten sich dadurch zu offenen Begegnungsräumen: Die weissen Fanfarenstösse eines Auges, das Aufblitzen eines Lächelns oder der rosa Kragen eines Hemdes bieten ein Minimum an Halt, während wir in vollkommener Dunkelheit waten. Durch das Beharren auf aussagekräftiger Doppelbödigkeit in ihren Bildern offenbart Yiadom-Boakye eine Sensibilität die der Weite des schwarzen Daseins selbst verwandt ist.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) W. E. B. Dubois, «Criteria of Negro Art», *The Crisis*, Vol. 32 (Oktober 1926): 296.
- 2) Stuart Hall, «Black Diaspora Artists in Britain: Three «Moments» in Post-War History», in *History Workshop Journal*, Heft 61 (2006): 2.
- 3) Ebenda, 17.
- 4) Die Mitglieder des Black Audio Film Collective waren John Akomfrah, Reece Auguiste, Edward George, Lina Gopaul, Avril Johnson, David Lawson und Trevor Mathison; zu Sankofa gehörten Isaac Julien, Martina Attille, Maureen Blackwood, Nadine Marsh-Edwards und Robert Crusz.
- 5) Siehe Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Gallimard, Paris 1990, S. 203, sowie Manthia Diawara, «Conversation with Édouard Glissant Aboard the Queen Mary II», August 2009, www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/csis-2/blackatlantic/research/Diawara_text_defined.pdf.
- 6) Lynette Yiadom-Boakye im Gespräch mit Naomic Beckwith, in *Lynette Yiadom-Boakye*, Prestel, München 2014 (in engl. Sprache), S. 103. Hervorhebungen durch die Autorin.
- 7) Glenn Ligon, «Blue Black,» in *Chris Ofili: Night and Day*, New Museum, New York 2014, S. 87.
- 8) Siehe Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996 (S. 217).



LYNETTE YIADOM-BOAKYE,
FOREIGN INSTRUCTION, 2011,
oil on canvas, 70 ⁷/₈ x 78 ³/₄ " /
FREMDE ANWEISUNG,
Öl auf Leinwand, 178 x 200 cm.



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *COTERIE OF QUESTIONS*, 2015, oil on canvas, $78 \frac{3}{4} \times 51 \frac{1}{8}$ " /
KLÜNGEL VON FRAGEN, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm.

HILTON ALS

The Kiss

For a time I always had male companionship. Growing up, I had a little brother. Then time passed, and I went out into the world of mentors, lovers, friends, and other contemporaries who made a difference. Whether that difference was good or bad is not the point. The point is that those relationships changed my internal atmosphere and sometimes the atmosphere outside it, too. Trees. Mountains. Streets. I loved seeing things through someone else's eyes, and then seeing it through my eyes, and then seeing what happened when I put those two things together in my heart, and in my head. Other streets, more trees.

Time passed again, and I had substantially less male companionship. Life's intensity focused its gaze elsewhere, and I began to travel for work—to teach—sometimes living in a town for three years, or one year, all the while collecting furniture for my Platonic home. Where that home would be, I'd be the last to know. But I knew it was there, somewhere, like a Dionne Warwick reality and abstraction—"A chair is still a chair/Even when there's no one sitting there"—and the fire was lit, and there, there was my pile of pillows and, looking up, a kiss. I did not know who planted that kiss on my Platonic brow in my Platonic home, nor what my friend's lips looked like, but I knew he was there because I was there, plumping the pillows, lighting the fire, making the soup: home.

It didn't occur to me until recently that some of the movies I loved the most while I was on the road had to do with male comradeship, fraternity, and trust. I longed for each at once, and all together, too, since each is rarer than you'll ever know, let alone having them all together. But I don't want you to know that. I don't want you to know that, for some, life's various brutalities are the only kind of kiss—and kiss-off—that makes any kind of emotional sense. For me, life on the road and elsewhere was brutal without the memory of this or that kiss of trust I kept tucked, like a memory or a cause, in my heart's desire. It's so warm.

And among the movies that further warmed that dream of love was a film I never remembered until I happened across it on television again and loved it again: Stanley Kubrick's 1975 epic, *Barry Lyndon*. Based on the 1844 novel *The Luck of Barry Lyndon*, by William Makepeace Thackeray, it's the story of an Irish (read "different") adventurer who, through a series of

HILTON ALS is a staff writer for the *New Yorker*. He also contributes to the *New York Review of Books*.



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *INTERSTELLAR*, 2012, oil on canvas, 78 ³/₄ x 71" / Öl auf Leinwand, 200 x 180,3 cm.

misfortunes and strokes of incredible luck, becomes a wealthy man, and eventually loses his fortune—and his leg. The scenes of Barry (Ryan O'Neal) loving women, or trying to, are relatively brief, and sometimes tender, and often cruel, but mostly at a remove from the real emotional action, which centers—typically—on male fraternity at the expense of female joy. But there are moments that are free of all that. In one very moving scene, Barry's military mentor, Captain Grogan, played gorgeously by Godfrey Quigley, asks his young charge to kiss him goodbye (the captain has fallen in the line of fire). And for what feels like an eternity, Barry, as he weeps, slowly leans in to kiss his true love, who lies dying against an atmosphere



LYNETTE YIADOM-BOAKYE,
THE TWICE DONE, 2012,
oil on canvas, 23 $\frac{7}{8}$ x 21 $\frac{7}{8}$ " /
DAS ZWEIMAL GETANE,
Öl auf Leinwand, 60,6 x 55,5 cm.

of clouds, grass, and life. And it's in that slow moment of love, of the kiss carefully and willingly asked for and given, that Barry becomes himself and stops becoming himself. His youth can't take his passions. So he retreats into a frozen, synthetic world of furbelows and fineries that another male mentor introduces him to, while you spend the rest of the movie knowing that, somewhere beneath his rich man's powdered face and then sadness and disgrace, it's Barry's tender goodbye kiss of love in the face of death that remains, everlastingly, the only home he ever really knew, and ever really wanted.

But that's just one kiss, a movie kiss, and movies are real and fake at the same time, aren't they? I mean, the actors are real, but the situations are fake, invented, a fictional world based on the real. Painting is an invented world, a world invented by the artist's hand and heart, and in the so-called modern world there is little fraternity in a painting. Mostly what contemporary artists focus on is representing their alienation, or their lust. I won't name any names just now, but I have entered many homes, happy to kiss, by way of greeting, the host or the hostess, and seen, in the room beyond, a painting by this or that artist that does not show love but tits, not fraternity or closeness, but some idea of masculinity feeding on itself.

When I first saw Lynette's pictures at the Studio Museum in Harlem, in 2010, I was reminded of what I knew first, a kiss among men even if we were not kissing, or—and this is probably closer to the truth—my desire for a kiss among men. Perhaps it grew out of the fact that my father did not love me but admired me: I was the writer he wanted to be. In any case, what struck me, looking at those canvases the first time, was that, like Toni Morrison, Lynette was interested in black society, not as it was affected or shaped by the white world, but as it existed unto itself. There was no suffering in her pictures brought on by the crippling effects of a power structure that wanted to reshape blackness or make it a different color altogether;

rather, she went deep inside the deep surface of black style to excavate what makes blackness so different, so interesting.

I was of course drawn to her women—I was raised in a family of women, and Lynette's *THE HOURS BEHIND YOU* (2011) is not far from what I saw them do, together: celebrate their bodies, and thus one another, in a whirlwind of joy. But I also found myself drawn, as if for the first time, to her gallery of men of color who are often seen sitting by themselves, alert to the attention of the painter, and to their distinguishing style—sometimes just a pink glove, and a smile that looks like a threat. I wanted to kiss those men because of the love I saw in the pictures, a love that was so rare as to be considered a kind of weird and beautiful disease, that's how uncommon it is in the modern world, let alone in the world of painting.

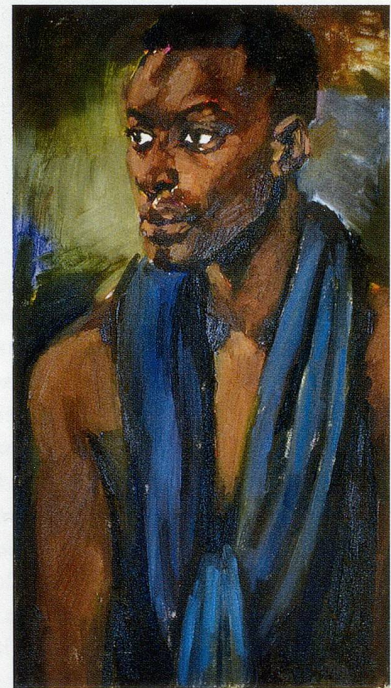
In the gay world I grew up in, in the 1980s, one lived in segregated bars; black men hung with black men, and white men hung with white men. I didn't understand this. I wanted to wrap the world up in that rainbow flag. Looking back, I can see how that opportunity—for men of color to see not only themselves but each other—was not as forced as it seemed to me back then; there are so few opportunities to deal in a world of colored complications, and what those complications can yield, including the opportunity to hold one another, and to treat one another with a humanity that gets ruptured, often, the minute you step outside the door and are targeted as this thing that will victimize others, terrorize others.

In her paintings of colored men relating and not relating to one another, Lynette returns me to a world I knew so long ago: A world where men of color danced with one another, and told the kind of jokes that reduced the hurting world to a story that could be cast off—at least, for a time. That's what Lynette has given us: a world based not on alienation but a much rarer commodity—love that rises out of complexity, the wonder and surprise that comes with connecting, the pleasure to be found in being our lovesick, contented, and natural selves.

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *HYACINTH TO ROSE*, 2016,
oil on canvas, 31 ³/₄ x 17 ⁷/₈ " / *HYAZINTHE ZU ROSE*,
Öl auf Leinwand, 80,6 x 45,4 cm.

Right page / Rechte Seite:

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *CONFIDENCES*, 2010,
oil on canvas, 78 ³/₄ x 74 ¹/₄ " / *VERTRAUTHEITEN*,
Öl auf Leinwand, 200 x 188,5 cm.







LYNETTE YIADOM-BOAKYE, TIE THE TEMPTRESS TO THE TROJAN, 2016,
oil on linen, 47 3/4 x 63 3/16" / BINDE DIE VERFÜHRERIN AN DEN TROJANER,
Öl auf Leinen, 121,2 x 160,5 cm.

HILTON ALS

Ich habe viel Zeit in Gesellschaft von Männern verbracht. Aufgewachsen bin ich mit einem kleinen Bruder. Später trat ich hinaus in die Welt der Mentoren, Geliebten, Freunde und anderer Zeitgenossen, die mein Leben verändern sollten. Ob diese Veränderungen gut oder schlecht waren, ist nicht der entscheidende Punkt. Entscheidend ist, dass diese Beziehungen meine innere Stimmung veränderten und manchmal auch die Stimmung draussen. Bäume. Berge. Strassen. Es gefiel mir, Dinge mit den Augen anderer zu sehen und dann mit eigenen Augen, um schliesslich zu sehen, was geschah, wenn ich die beiden Bilder in meinem Herzen und meinem Kopf zusammenbrachte. Weitere Strassen, noch mehr Bäume.

Noch etwas später hatte ich bedeutend weniger Männer um mich herum. Die verschiedenen Lebensintensitäten lenkten den Blick in eine andere Richtung und ich begann um der

HILTON ALS ist Redakteur beim *New Yorker* und schreibt regelmässig für die *New York Review of Books*.

Der Kuss

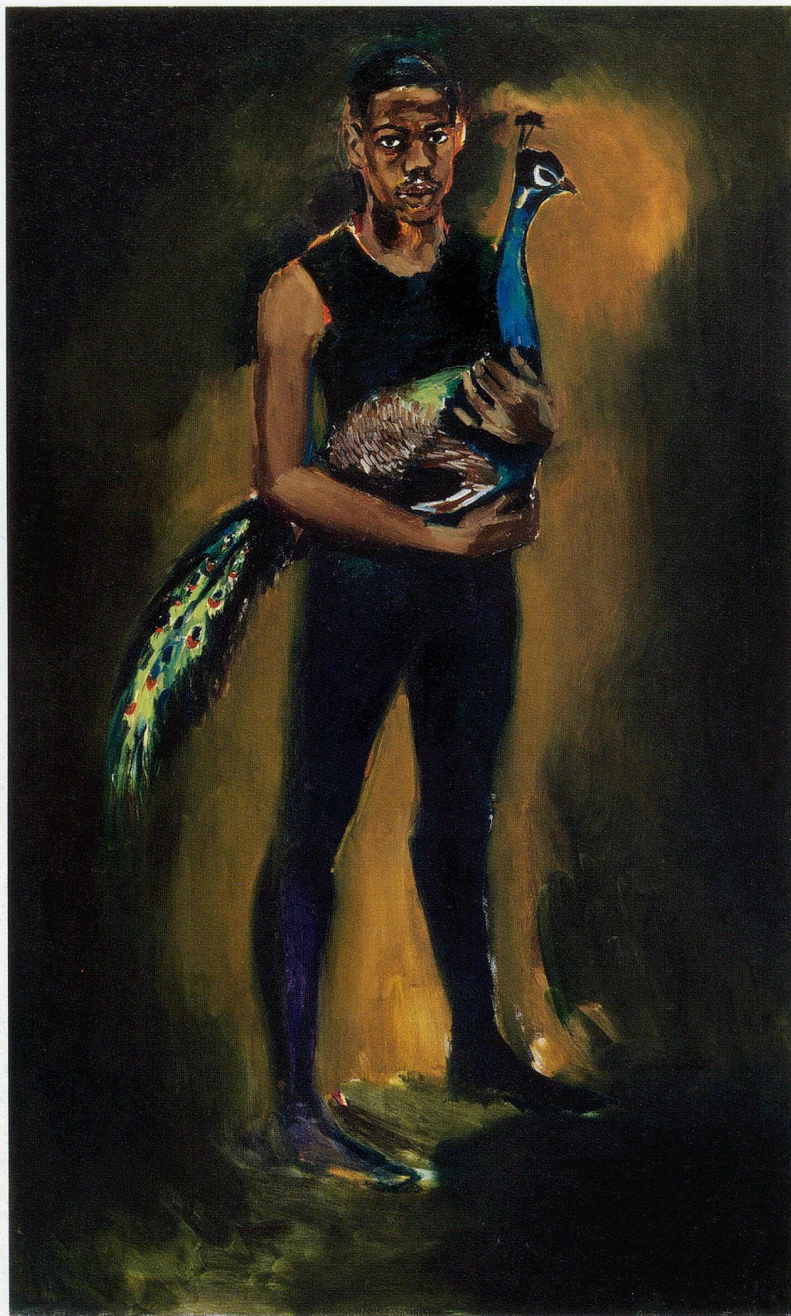
Arbeit willen zu reisen – ich unterrichtete. Manchmal verbrachte ich drei Jahre an einem Ort oder auch nur ein Jahr, und ich sammelte Möbel für mein platonisches Zuhause. Ich hatte keine Ahnung, wo dieses Zuhause sein würde, aber ich wusste, dass es irgendwo auf mich wartete, wie die Realität und Abwesenheit in Dionne Warwicks Song – «A chair is still a chair / Even when there's no one sitting there»: Das Feuer knisterte, da warteten meine Kissen auf mich und – wenn ich den Blick hob – ein Kuss. Ich weiss nicht, wer mir in meinem platonischen Zuhause diesen Kuss auf meine platonische Stirn drückte, noch wie die Lippen meines Freundes aussahen, aber ich weiss, dass er dort war, weil ich dort war, Kissen aufschüttelnd, ein Feuer anzündend, Suppe kochend: zu Hause.

Ich habe erst kürzlich realisiert, dass viele meiner Lieblingsfilme in dieser Zeit des Unterwegsseins von männlicher Kameradschaft, Brüderlichkeit und Vertrauen handelten.

Ich sehnte mich nach alledem gleichzeitig und auf einmal, denn jedes dieser Dinge ist seltener, als wir uns je eingestehen werden, geschweige denn alle zusammen. Aber ich will nicht, dass du dir dessen bewusst bist. Ich will nicht, dass du weisst, dass für manche die diversen Grausamkeiten des Lebens die einzigen emotional nachvollziehbaren Formen des Kusses – und der Abfuhr – darstellen. Für mich war das Leben unterwegs und an andern Orten unerträglich ohne die Erinnerung an diesen oder jenen vertrauensvollen Kuss, die ich wie ein Andenken oder als Motivation in der Sehnsucht meines Herzens verborgen hielt. Das hält warm.

Und unter den Filmen, die diesen Traum von der Liebe noch weiter anheizten, war einer, an den ich mich nicht mehr erinnern konnte, bis ich ihm zufällig im Fernsehen wieder begegnet bin und erneut begeistert war: *Barry Lyndon* (1975), Stanley Kubricks epische Verfilmung von William Makepeace Thackerays Roman *The Luck of Barry Lyndon* aus dem Jahr 1844. Es ist die Geschichte eines irischen (lies: «anderen») Abenteurers, der durch eine Reihe von Schicksalsschlägen und unglaublichen Glücksfällen reich wird, sein Vermögen jedoch wieder verliert – und zudem noch ein Bein. Die Szenen, die Barry (Ryan O'Neal) als Liebhaber von Frauen zeigen, oder eher wie er versucht, einer zu sein, sind relativ kurz, manchmal zärtlich, häufig grausam, aber meistens weit entfernt von der eigentlichen emotio-

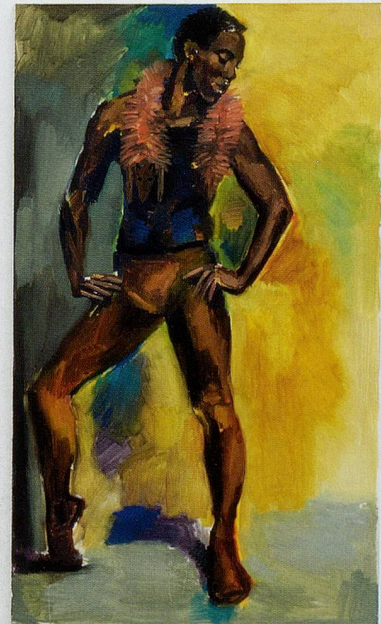
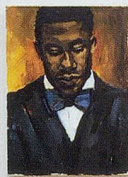
LYNETTE YIADOM-BOAKYE, PANDER TO A PRODIGY, 2016, oil on canvas, $78 \frac{3}{4} \times 51 \frac{3}{16}$ /
VERWÖHNE DEN VIRTUOSEN, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm.



nalen Handlung, bei der es bezeichnenderweise meistens um reine Männerangelegenheiten auf Kosten des weiblichen Glücks geht. Doch es gibt Momente, die davon frei sind. In einer sehr berührenden Szene bittet Barrys militärischer Mentor, Captain Grogan, grossartig gespielt von Godfrey Quigley, seinen jungen Schutzbefohlenen um einen Abschiedskuss (der Captain ist in die Schusslinie geraten und gefallen). Es fühlt sich wie eine Ewigkeit an, als

Barry sich weinend ganz langsam vorbeugt, um seinen wahren Geliebten zu küssen, der in einer Atmosphäre voller Wolken, Gras und Leben im Sterben liegt. Und genau in diesem sachten Moment der Liebe, dieses achtsam und willig erbetenen und geschenkten Kusses, findet Barry zu sich selbst und hört auf er selbst zu werden. Seine Jugend ist seinen Leidenschaften nicht gewachsen. Also zieht er sich zurück in eine erstarrte, synthetische Welt nichtiger Prachtentfaltung, in die ihn ein anderer männlicher Mentor einführt, doch man vergisst den ganzen Film über nicht mehr, dass unter dem gepuderten Gesicht dieses reichen Mannes und später unter all seiner Traurigkeit und Schande einzig Barrys zärtlich liebender

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, from left to right, *AMBER FOR RUBIES*, 2016, and *DAYDREAMING OF DEVILS*, 2016, installation view "A Passion to a Principle," Kunsthalle Basel, 2016 / von links nach rechts *BERNSTEIN FÜR RUBINE*, 2016 und *VON TEUFELN TAGTRÄUMEN*, 2016, Installationsansicht.
(FOTO: PHILIPP HÄNGER)



Abschiedskuss angesichts des Todes zählt und Bestand hat, das einzige Zuhause, das er je gekannt und wirklich begehrt hat.

Aber das ist nur ein Kuss, ein Filmkuss, und Filme sind bekanntlich echt und falsch zugleich. Ich meine, die Schauspieler sind real, aber die Situationen sind gespielt, erfunden, eine fiktive Welt, die auf der realen beruht. Die Malerei ist eine Welt der Erfindung, eine Welt, die der Hand und dem Gemüt des Künstlers entspringt, und in der sogenannt modernen Welt steckt in einem Gemälde meist wenig Brüderlichkeit. Die heutigen Künstler konzentrieren sich mehr darauf, ihre Entfremdung darzustellen oder ihre Lust. Ich werde hier keine Namen nennen, aber ich bin in vielen Häusern und Wohnungen zu Gast gewesen, habe die Gastgeber und Gastgeberinnen gerne mit einem Kuss begrüsst und dabei im Hintergrund ein Bild von dem einen oder anderen Künstler gesehen, das nicht Liebe darstellte, sondern Titten, nicht Brüderlichkeit oder Nähe, sondern die Vorstellung einer sich selbst genügenden Männlichkeit.

Als ich im Studio Museum in Harlem 2010 zum ersten Mal Lynettes Bilder sah, fühlte ich mich daran erinnert, was ich früh kennengelernt hatte, einen Kuss zwischen Männern, selbst wenn wir uns nicht küssten, oder – und das kommt der Wahrheit wohl näher – meine Sehnsucht nach einem Kuss zwischen Männern. Vielleicht entsprang dieser Wunsch der Tatsache, dass mein Vater mich nicht liebte, sondern bewunderte: Ich war der Schriftsteller, der er gerne gewesen wäre. Jedenfalls fiel mir beim Betrachten dieser Leinwände sofort auf, dass sich Lynette wie Toni Morrison für die Gesellschaft der Schwarzen nicht im Hinblick darauf interessierte, wie sie von der Welt der Weissen beeinflusst oder bestimmt wurde, sondern so, wie sie an sich, in sich selbst war. In ihren Bildern gab es kein Leiden, das auf die lähmende Wirkung einer Machtstruktur zurückging, die das Schwarzsein umkrempeln oder zu einer ganz anderen Farbe machen wollte; vielmehr tauchte sie tief unter die Oberfläche des schwarzen Stils, um freizulegen, was das Schwarzsein so anders und so interessant macht.

Natürlich fühlte ich mich zu ihren Frauen hingezogen – ich bin in einer Familie von Frauen grossgezogen worden, und Lynettes *THE HOURS BEHIND YOU* (Die Stunden hinter dir, 2011) ist nicht weit entfernt von dem, was ich diese Frauen zusammen tun sah: Sie feierten ihre Körper und einander in einem einzigen fröhlichen Wirbelwind. Ich fühlte mich aber auch, als wäre es das erste Mal, zu Lynettes Galerie farbiger Männer hingezogen, die häufig allein dasitzen und sich des Blicks der Malerin sehr bewusst sind, und zu deren persönlichem Stil, der sich manchmal einfach in einem rosa Handschuh und einem drohend wirkenden Lächeln zeigt. Ich wollte diese Männer küssen, wegen der Liebe, die ich in diesen Bildern sah, eine Liebe, die so selten war, dass sie als eine Art schräge, schöne Krankheit erscheinen musste, so ungewöhnlich ist sie in der modernen Welt, geschweige denn in der Welt der Malerei.

In der Schwulenwelt, in der ich in den 1980er-Jahren aufwuchs, hielt man sich in getrennten Bars auf; schwarze Männer hingen mit anderen schwarzen Männern herum und weisse Männer mit weissen. Ich habe das nicht verstanden. Ich wollte die ganze Welt in diese Regenbogenflagge einhüllen. Im Rückblick erkenne ich, dass diese Gelegenheit für farbige Männer, nicht nur sich selbst zu sehen, sondern einander, nicht so erzwungen war, wie es mir damals schien; es gibt so wenig Gelegenheiten, sich mit der Welt farbiger Komplikationen auseinanderzusetzen und mit dem, was diese Komplikationen bereithalten können, einschliesslich der Möglichkeit, einander zu halten und einander mit einer Menschlichkeit, zu behandeln, die häufig zu Bruch geht, sobald man vor die Tür tritt und ins Schussfeld gerät als Ungeheuer, das andere misshandeln und terrorisieren wird.

Lynette versetzt mich mit ihren Bildern von farbigen Männern, die aufeinander Bezug nehmen oder auch nicht, in eine Welt zurück, die mir vor langer Zeit vertraut war: eine Welt, in der farbige Männer miteinander tanzten und sich Witze erzählten, in denen die verletzende Realität zum blossen Schwank wurde, den man abschütteln konnte – zumindest eine Zeit lang. Das ist, was Lynette uns geschenkt hat: eine Welt, die nicht auf Entfremdung beruht, sondern auf einem viel selteneren Gut – auf der Liebe, die aus der Komplexität, dem Staunen und der Überraschung beim Knüpfen von Kontakten entspringt, und auf der Freude, die darin liegt, unser liebeskrankes, glückliches und natürliches Selbst zu sein.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *THE HOURS BEHIND YOU*, 2011,
oil on canvas, 98 3/8 x 118 1/8" /
DIE STUNDEN HINTER DIR, Öl auf Leinwand, 249,8 x 300 cm.



EDITION FOR PARKETT 99

LYNETTE YIADOM-BOAKYE

RED KITE, 2016

Etching on hard ground copper plate,
on Somerset soft white 300 gm² velvet,
paper size 15 3/4 x 12", image 8 1/4 x 6".
Ed. 35/5 AP/2 PP signed and numbered.

Radierung auf Hartgrund-Kupferplatte,
auf Somerset soft white 300 gm² velvet,
Papierformat 40 x 30 cm, Bild 21 x 15 cm.
Auflage 35/5 AP/2 PP, signiert und nummeriert.



34/35

"Red Kite"

2016

OMER FAST



My Flesh and Blood:

ROY SCRANTON

My body keeps channeling so many contradictory feelings around the figure of the soldier intensity of shame as his body becomes the object of my lust and my violence. I want to kill him for blocking my dream of a demilitarized future, and I want to be fucked by him because the repressive sublimation of his body has become unbearable.

—Rob Halpern, *Music for Porn* (2012)

1.

Men in tights and spandex clutch each other, hold each other, sweat and bleed together under the white lights, slamming each other to the mat, to the ropes, to the climax, the final turnabout and inspired last-minute rise from soul-obliterating suffering to throw off the hurt and confusion and fear, lay evil low with a perfectly executed suplex, and restore the scales of justice.

The 1980s were a golden age for American professional wrestling, and like a lot of kids, I watched it on TV. My friend Jeff, though, was serious. Maybe it had

ROY SCRANTON is the author of *Learning to Die in the Anthropocene* (2015) and the novel *War Porn* (2016).

Omer Fast's *Continuity*

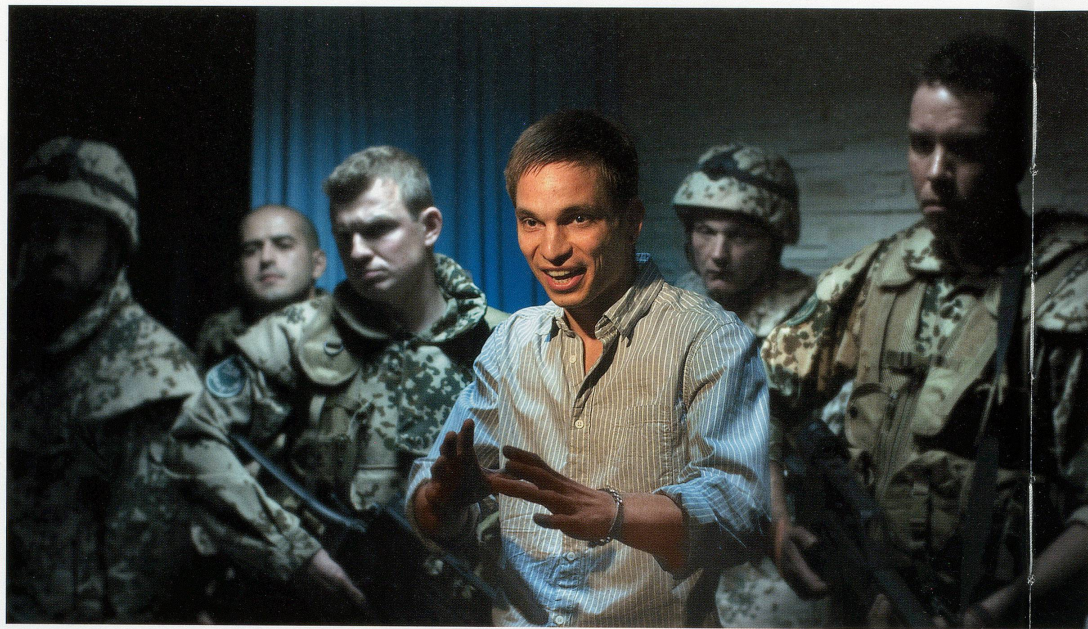
to do with his being raised in a Catholic church that still observed the Tridentine Mass, or maybe it was the magic of the moment, the conflation of Cold War fears and charismatic freaks—Macho Man Randy Savage, Rowdy Roddy Piper, André the Giant—but he approached each week's match with religious devotion.

"It's not real," I objected. Jeff insisted it was. We argued for weeks, then hashed out a reading that satisfied us both, locating the real in the wrestlers' bodies: The stories were managed and constructed, we agreed, but Junkyard Dog really did clamber up the ropes in the corner and leap down at Ricky "The Dragon" Steamboat, clotheslining him with his forearm. Yes, the feuds between Hulk Hogan and the Iron Sheik were cooked up, but the bodies slamming to the mat each week were raw. It wasn't until years later, after I'd been to war and had long ago left off watching wrestling, that I realized we were still missing the point.

Meat is not truth. The truth of wrestling cannot be the wrestler's body, since an infinite number of actual bodies could be destroyed on the mat and wrestling would still go on. No, I began to see, the truth of the event was actually much closer to Jeff's Tridentine



OMER FAST, *CONTINUITY*, 2016, feature film, 85 min. / *KONTINUITÄT*, Spielfilm.



Mass: The bodies lent their substance to the semiotic exchanges of narrative, face and heel, peripeteia and revenge, all of which shaped and channeled viewers' desires. The truth was the whole: The ritual synthesis of blood and word, flesh and mask, was what gave those falling bodies weight.

2.

I remember first seeing Omer Fast's video installation *THE CASTING* at the 2008 Whitney Biennial. I'd been out of the army two years, and back from Iraq for four. The installation consists of two screens with projections on both sides. I found myself transfixed by the flicker in the images, the way the performers blink and wobble, mimicking still photos, and was moved by the seamless interweaving of an American

soldier's story about killing an Iraqi with the same soldier's story about dating an unhappy, self-harming German girl. I didn't know whether the stories were real, but that didn't seem to matter: The actors were, and they lent their substance to the semiotic exchanges of the narrative, Germany and Iraq, killing and burning, all of which shape and channel viewers' desires to consume the soldier's trauma.

The situation Fast's film dramatizes is suggested in its title: a collective casting an individual in the role of scapegoat. On one side of the screens, there are the lights, the screens, the cameras, the actors playing the interviewer, producers, and staff, the whole spectacular apparatus of consumer capitalism attending to its altar, the screen, and the body upon it.

On the other side of the screens, Fast interviews a man who seems to have been a soldier. "So how do

OMER FAST, *CONTINUITY*, 2016, feature film, 85 min. / *KONTINUITÄT*, Spielfilm.

you feel about improvising?" he asks, to which the man responds ambivalently: "It depends on how you feel at the time." Fast presses. "Can you improvise now?"

The man submits and tells his two stories, twisted together in Fast's deft editing, offering up a perfect proportion of innocence and blood guilt. We drink down his pain, confusion, and desire to be seen, all mediated through gorgeous shots (on the screens' other side) of a burning humvee, a bloody scarf, an autobahn, American soldiers.

THE CASTING ends abruptly, ambiguously, with the artist suggesting that the story might not work because it's too long, then delivering a few spliced-together sentences that have since been interpreted as Fast's artistic statement: "I'm definitely not so much looking for a political angle. I'm more interested in the way that experience is turned into memory and then the way that memories become stories, the way that memories become mediated."

With these sentences, Fast offers the exact ideological formulation justifying the consumption of wartime sacrifice as art. Our aesthetic engagement with war, it insists, is not about power but about narrative. We cast the traumatized soldier as our scapegoat, the one bearing the sins of war, and ignore numberless dead Iraqis in favor of attending to one American's psychological suffering. Politics—the objective fact of the soldier's existence as an agent of state violence—is displaced by an insistence on "memory" and "experience." We're not interested in blood, we tell ourselves. We're interested in stories. Fast later called his statement "a complete lie."

3.

Omer Fast's 2016 film *CONTINUITY* is a feature-length revision of his videos *CONTINUITY* (2012) and *SPRING* (2016). It's also an expansion and elaboration of *THE CASTING*. The film crew has been replaced by a middle-class German couple. The singular actor has been replaced by a series. The soldiers now serve in the Bundeswehr rather than the American army, and the war is in Afghanistan rather than Iraq, but the relationships are homologous. The ritual sacrifice is the same.

Watching *CONTINUITY* carelessly, it's easy to piece together a troubling but comprehensible narrative: An aimless, hash-smoking German kid named Daniel joins the Bundeswehr, looking for something that will feel as real as flame burning flesh. While in Afghanistan, he makes a pass at a fellow soldier and is gang-raped by several men in his unit. Later, on patrol, Daniel leaps out of his vehicle and runs into the desert. Several soldiers follow him. They are ambushed and killed.

Back home in Germany, Torsten and Katja Fiedler are crippled by grief and hire a succession of young men, possibly prostitutes, to act out Daniel's homecoming. They pick the men up at the Bahnhof, one after another, bring them home, and serve them dinner. The Daniels hallucinate maggots and fingers in the food, an eyeball in the wine, whether from self-medication or being drugged we don't know. After each dinner, Katja tries to sleep with them. Three Daniels later, the Fiedlers change the game and hire an even younger boy, Felix, to role-play the events leading to their son's enlistment. On his way to the Fiedlers' one afternoon, Felix is hit and killed by a stolen sports car driven by a male prostitute, the protagonist of a second narrative strand.

The last Daniel's disappearance renews Katja's grief. Driving through the woods with Torsten, presumably to pick up yet another Daniel, she sees a camel walking down the highway and stops. She gets out of the car and follows the camel into the forest, Torsten close behind, to a clearing overlooking a sandy trench full of dead and dying soldiers, some of them Daniels. She watches an Afghan man collect the soldiers' weapons. Is Katja hallucinating?

Did Torsten drug her too? Has the fantasy somehow become real? Does it matter?

The film offers its most delicious pleasures in the domestic theater of the Fiedlers' dining room, where each new Daniel negotiates a fresh performance of Oedipal fantasy. The second fake Daniel is particularly fun to watch, as he spools out a story in which a chance meeting between Bundeswehr soldiers and an Afghan family erupts into violence, which is then patched over with the gift of an Audi. It's virtuosic storytelling, and the details are so perfect we're left to wonder whether the young man is a gifted liar or himself a veteran.

"It's true," Daniel #2 assures us.

"No it's not," says Katja.

"It is," he says.

"I don't believe you," she says.

"Doesn't matter," Daniel #2 admits. "What would you rather hear?"

4.

On closer viewing, there are several knots in CONTINUITY's seemingly linear trajectory. The Fiedlers' drama unspools one scene after another, but Daniel's Afghanistan comes to us in flashbacks that, on closer examination, don't quite cohere: The soldier we thought was Daniel wears a nametag reading Vogel, and is played by the same actor who hits Felix with a sports car. What had seemed to be one narrative arc dissolves into fragments, while what had been two stories merges, a narrative double exposure filling out a unified symbolic economy.

Working with and against the ideology of trauma, CONTINUITY explores how war functions in the Western bourgeois imaginary, how those of us back home projecting our shame, grief, and lust onto the screens of soldiers' bodies are less interested in the fate of any specific individual than we are invested in a ritual economy of sacrifice. We are more than willing to overlook discrepancies between Soldat Fiedler and Hauptgefreiter Vogel, Daniel #1 and Daniel #2, imagination and fact, so long as these young men can fill out the formal roles in our ritual *fort-da* of trauma and recovery. Like Katja and Torsten and the inter-

viewer in THE CASTING, we are ambivalent about particular soldiers' stories—this one is too long, that one strains belief, this other doesn't match our expectations—but we need their bodies to make our stories about who we are feel real.

Whereas THE CASTING offers one single soldier performing his trauma, CONTINUITY gives us the performance again and again, as body after body cycles through the role of symbolic sacrifice. The continuity is explicit. A tattoo on Daniel #2's fore-



OMER FAST, CONTINUITY, 2016, feature film, 85 min. / KONTINUITÄT, Spielfilm.

arm reads in *saecula saeculorum*, "for a lifetime of lifetimes," a phrase from the Vulgate that recurs twelve times alone in the *Book of Revelation* and is sung in the Tridentine Mass. Torsten tells young Felix, playing Daniel, played by Bruno Alexander: "You are my flesh and blood."

But meat isn't truth. The truth of war cannot reside in the soldier's body, since any number of young men could be ground to pulp and the war would still go on, just as any number of wrestlers can fall to

the mat, and any number of wafers can become the flesh of Christ. Rather, the truth of war is something like a mass. The soldier's body lends its substance to the semiotic exchanges of the narratives—freedom and terror, trauma and recovery—shaping and channeling our desires for identity and transcendence. CONTINUITY helps us see how the truth of war is the Eucharistic whole: Through the ritual synthesis of word and blood, fantasy and flesh, we assert our communion in the face of death.

ROY SCRANTON

Mein Fleisch und Blut:

Continuity von Omer Fast

Meinen Körper durchströmen so viele widersprüchliche Gefühle für die Figur des Soldaten Intensität der Scham, während sein Körper zum Objekt meiner Lust und meiner Gewalt wird. Ich will ihn töten, weil er meinem Traum von einer entmilitarisierten Zukunft im Weg steht, und ich will von ihm gefickt werden, weil die repressive Sublimierung seines Körpers unerträglich geworden ist.

– Rob Halpern, *Music for Porn* (2012)

1.

Männer in Tights und Spandex packen einander, umklammern einander, schwitzen und bluten Körper an Körper im grellen Scheinwerferlicht, schleudern einander auf die Matte, in die Seile, dem Höhepunkt zu, dem letzten Dreh, dem verzweifelten Aufbäumen in letzter Minute aus schlimmster Not, um Schmerz, Verwirrung und Angst abzuschütteln, das Böse aufs Kreuz zu legen mit einem perfekten Suplex und die

ROY SCRANTON ist der Autor des Buchs *Learning to Die in the Anthropocene* (2015) und des Romans *War Porn* (2016).

Waage der Gerechtigkeit wieder ins Gleichgewicht zu bringen.

Die 1980er-Jahre waren das goldene Zeitalter des amerikanischen Wrestling. Ich guckte mir die Turniere im Fernsehen an wie andere Kinder auch, aber mein Freund Jeff nahm die Sache todernst. Vielleicht weil er eine katholische Kirche besuchte, die noch immer Messen im römischen Ritus las, oder weil es im Zauber des Moments lag, der Kollision der Ängste des Kalten Kriegs mit charismatischen Freaks – «Macho Man» Randy Savage, «Rowdy» Roddy Piper, André the Giant. Auf jeden Fall verfolgte Jeff das allwöchentliche Match mit religiöser Andacht.

«Das ist doch alles nicht echt», gab ich zu bedenken. Jeff war anderer Meinung. Wir stritten uns wochenlang, bis wir zu einer Lösung kamen, die uns beide zufriedenstellte: Das Wirkliche am Wrestling waren die Körper der Wrestler. Die Storys waren fabriziert und gestellt, darüber wurden wir uns einig. Aber Junkyard Dog kletterte wirklich auf die Seile an der Ecke des Rings, um im Sturzflug Ricky «The Dragon» Steamboat per Armkeule querzulegen. Klar,



OMER FAST, *SPRING*, 2016, video projection on 5 screens, 44 min. / FRÜHLING, Videoprojektion auf 5 Projektionsflächen.

die Fehden zwischen Hulk Hogan und dem Iron Sheik waren gefaked, aber die Körper, die Woche für Woche in die Matten ramnten, die hatten Mark in den Knochen. Erst Jahre später, nachdem ich im Krieg gewesen war und Ewigkeiten kein Wrestling gesehen hatte, merkte ich, dass wir selbst damals noch nicht mitgekriegt hatten, worum es eigentlich ging.

Das Fleisch ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit des Wrestling kann nicht im Körper der Wrestler liegen. Körper aus Fleisch und Blut könnten massenweise auf der Matte verenden und der Zirkus ginge trotzdem weiter. Nein, nein, mir fiel es wie Schuppen von den Augen, die Wahrheit hatte mehr mit Jeffs römischem Messritus zu tun: Die Körper opfern ihre Substanz

der semiotischen Reziprozität der Narrative, Gesicht und Ferse, Peripetie und Rache, und übertragen und erfüllen dadurch die Wünsche der Zuschauer. Die Wahrheit ist das Ganze: Die rituelle Union von Blut und Wort, von Fleisch und Maske verleiht den stürzenden Körpern Gewicht.

2.

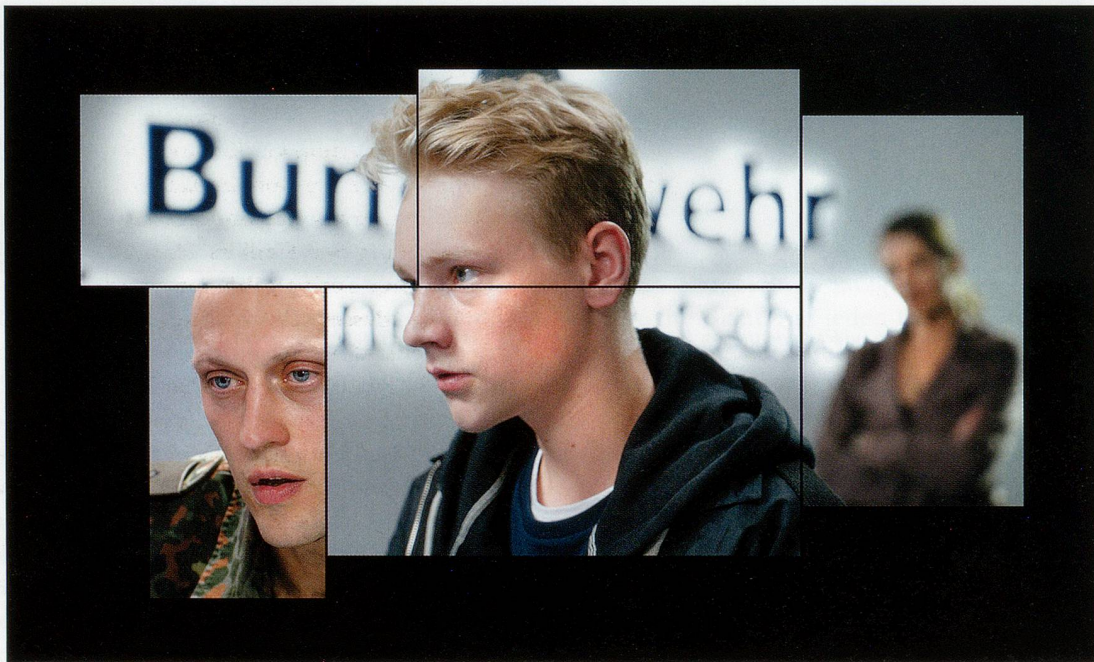
Omer Fast's Videoinstallation THE CASTING (Die Besetzung) sah ich zum ersten Mal auf der Whitney Biennial 2008. Ich war seit zwei Jahren aus der U.S. Army heraus und mein Einsatz im Irak war vier Jahre her. Die Installation bestand aus zwei beidseitig bespielten Leinwänden. Ich war hypnotisiert vom Flimmern der Bilder, von der Art, wie die Figuren blinzelten und wackelten, während sie stillhielten, als befänden sie sich in einem Standphoto. Die Geschichte eines amerikanischen Soldaten von der Erschiessung eines Irakers erschütterte mich. Dann erzählte derselbe Soldat von seiner depressiven deutschen Freundin, die sich selbst Schnitte an den Armen zufügte. Ich wusste nicht, ob die Geschichten erfunden waren oder nicht, aber im Grunde spielte das keine Rolle:

Die Darsteller waren echt und opferten ihre Substanz der semiotischen Reziprozität der Narrative, Irak und Deutschland, töten und schneiden, und übertrugen und erfüllten dadurch den Wunsch der Zuschauer, das Trauma des Soldaten zu konsumieren.

Die Situation, die Fast in seinem Film dramatisiert, wird im Titel angedeutet: Das Kollektiv versetzt den Soldaten in die Rolle des Sündenbocks. Auf der einen Seite der beiden Leinwände befinden sich die Scheinwerfer, die Reflektoren, die Kameras und die Schauspieler, die den Interviewer, die Aufnahmeleiter und die Crew spielen. Die aufwendige Maschinerie des Konsumkapitalismus versammelt sich zum Opfer vor dem Altar (der Leinwand) und dem darauf projizierten Körper.

Auf der anderen Seite der Leinwände befragt Fast einen Mann, bei dem es sich offenbar um einen Veteranen handelt. «Kannst du improvisieren?», will Fast wissen, worauf der Mann ausweichend antwor-

OMER FAST, *SPRING*, 2016, video projection on 5 screens, 44 min. /
FRÜHLING, Videoprojektion auf 5 Projektionsflächen.



tet: «Das hängt davon ab, wie es mir gerade geht.» «Kannst du jetzt improvisieren?», hakt Fast nach.

Der Mann erklärt sich bereit und beginnt, zwei Geschichten zu erzählen, die Fasts raffinierte Schnitttechnik zu einem Strang verknüpft, der eine perfekte Mischung von Unschuld und Blutschuld aufischt. Wir schlürfen den Schmerz des Mannes, seine Verwirrung und seinen Drang, gesehen zu werden, in uns hinein, serviert in prächtigen Bildern (auf der anderen Seite der Leinwände) von amerikanischen Soldaten, einer Autobahn, einem brennenden Humvee, einem blutigen Schal.

THE CASTING endet abrupt und offen. Die Story, meint Fast, ist vielleicht unpassend, weil zu lang. Danach spricht er ein paar zusammengeschnittene Sätze, die manche als Künstlerstatement verstehen: «Es geht mir nicht um politische Aussagen. Was mich stärker interessiert, ist die Art, wie aus Erfahrungen Erinnerungen und wie aus Erinnerungen Geschichten werden, wie Erinnerungen vermittelt werden.»

Die zitierte Passage liefert die perfekte ideologische Rechtfertigung für den Konsum von Kriegsopfern als Kunst. Im Mittelpunkt unserer ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Krieg, betont Fast in diesen Sätzen, steht nicht die Frage der Macht, sondern die Erzählung. Wir zwingen den traumatisierten Soldaten in die Rolle des Sündenbocks, dem alle Sünden des Kriegs aufgelastet werden, und übergehen Tausende tote Iraker zugunsten einer sensiblen Bespiegelung der psychologischen Leiden eines Amerikaners. Politik – die objektive Tatsache, dass der Soldat als Vollstrecker der Staatsgewalt dient – wird durch Verweise auf «Erfahrungen» und «Erinnerungen» ersetzt. Nein, wir lechzen nicht nach Blut, reden wir uns ein. Wir wollen bloss Geschichten hören, mehr nicht.

Fast bezeichnete das Statement später als «erstunken und erlogen».

3.

KONTINUITÄT (2016) ist die Langfilmversion der Videos CONTINUITY (Kontinuität, 2012) und SPRING (Frühling, 2016), die zudem auch Themen aus THE CASTING fortspinnt und erweitert. Anstatt der Filmcrew treffen wir ein deutsches Paar mittleren Alters;

die einzelne Hauptfigur aus THE CASTING wurde in eine Multiplizität aufgesplittet; die Soldaten dienen diesmal nicht in der U.S. Army, sondern in der Bundeswehr; und der Schauplatz ist Afghanistan und nicht der Irak. Die Beziehungen sind dennoch die gleichen geblieben. Das Ritualopfer bleibt erhalten.

Schon bei oberflächlicher Betrachtung offeriert KONTINUITÄT eine schlüssige, wenn auch verstörende Erzählstruktur: Ein zielloser, Haschisch rauchender deutscher Junge namens Daniel geht zur Bundeswehr, weil er etwas sucht, das sich so echt anfühlt wie verkohltes Fleisch. In Afghanistan macht er einen anderen Soldaten an und wird von mehreren Männern seiner Einheit vergewaltigt. Später springt Daniel während einer Patrouillenfahrt aus dem Fahrzeug und läuft in die Wüste. Mehrere Kameraden folgen ihm. Sie geraten in einen Hinterhalt und werden getötet.

Die Eltern in der deutschen Heimat, Torsten und Katja Fiedler, sind untröstlich über den Verlust des Sohns. Sie heuern eine Reihe von jungen Männern an, womöglich Strichjungen, um Daniels Heimkehr durchzuspielen. Das Paar holt die Männer vom Bahnhof ab, einen nach dem anderen, und bringt sie zum Abendessen nach Hause. Die Gastgeber sehen Halluzinationen: Maden und Finger im Essen, einen Augapfel im Wein. Anscheinend nehmen sie selbst Drogen, oder jemand anderes hat sie ihnen verabreicht. Nach jeder Mahlzeit will Katja mit dem Besucher schlafen. Drei Daniels später ändern die Fiedlers die Spielregeln. Ein noch jüngerer Darsteller, Felix, soll die Zeit vor der Einberufung des Sohns durchspielen. Eines Nachmittags wird Felix auf dem Weg zum Haus der Fiedlers überfahren und getötet. Der Fahrer des gestohlenen Sportwagens ist ein Strichjunge, dessen Geschichte parallel zur Haupthandlung erzählt wird.

Das Verschwinden des letzten Daniel stürzt Katja in neue Trauer. Als sie mit Torsten durch einen Wald fährt, wohl um den nächsten Daniel abzuholen, kommt ihr auf der Strasse ein Kamel entgegen. Sie bleibt stehen, steigt aus und folgt dem Kamel in den Wald, Torsten dichtauf. Sie gelangen auf eine Lichtung, von der man in einen Graben blickt, in dem tote und sterbende Soldaten liegen, darunter auch einige Daniels. Katja beobachtet einen Afgha-



OMER FAST, *CONTINUITY*, 2016, feature film, 85 min. / *KONTINUITÄT*, Spielfilm.

nen, der die Waffen der Soldaten einsammelt. Halluziniert sie? Hat Torsten ihr Drogen gegeben? Und wenn ja, würde das irgendetwas ändern?

Die delikatesten Szenen des Films spielen sich im häuslichen Theater des Fiedler'schen Esszimmers ab, wo jeder Daniel die Neuinszenierung der ödipalen Phantasie über die Bühne zu bringen hat. Dem zweiten Daniel gelingt dies besonders überzeugend. Er schildert lebhaft, wie es bei einem zufälligen Zusammentreffen von Bundeswehrsoldaten mit einer afghanischen Familie zu einem gewaltsamen Zwischenfall kam, der durch die Schenkung eines Audi wieder glattgebügelt wurde. Daniel Nr. 2 rezitiert seine Geschichte mit derartigem Esprit und mit derart glaubhaften Details, dass man nicht entscheiden kann, ob er ein geborener Lügner ist oder selbst ein Veteran des Afghanistan-Kriegs.

«Das stimmt», erklärt Daniel Nr. 2.

«Tut's nicht», entgegnet Katja.

«Doch», bekräftigt er.

«Glaub ich dir nicht», sagt sie.

«Das macht nichts», lenkt Daniel Nr. 2 ab. «Was möchtest du denn lieber hören?»

4.

Bei genauerer Betrachtung fällt indessen auf, dass irgendetwas an der ostentativ linearen Erzählweise von *KONTINUITÄT* nicht stimmt. Das sich Szene auf Szene abspulende Drama der Fiedlers durchbrechen Rückblenden in das Afghanistan Daniels, die, so sehr man sich auch bemüht, keinen klaren Sinn ergeben: Der Soldat, von dem wir dachten, er sei Daniel, trägt ein Namensschild mit der Aufschrift «Vogel». Der anfangs einheitlich und zusammenhängend wirkende Erzählbogen zerfällt in Fragmente. Im Gegenzug verschmelzen die beiden separaten Handlungsstränge des Films mehr und mehr miteinander, eine narrative Doppelbelichtung, die eine uniforme symbolische Ökonomie ausfüllt.

KONTINUITÄT arbeitet zugleich für und gegen die Ideologie des Traumas, um zu erforschen, wie Krieg in der westlichen bürgerlichen Vorstellung ausgetragen wird. Die Daheimgebliebenen, die ihre Scham, Trauer und Lust auf die Leinwand des Soldatenkörpers projizieren, sind allem Anschein nach nicht wirklich am Schicksal der betroffenen Einzel-

personen interessiert und ziehen es stattdessen vor, ihre emotionale Energie in rituelle Opferpraktiken zu investieren. Wir, die Betrachter, sind nur zu gerne bereit, über den Unterschied zwischen dem Soldaten Fiedler und dem Hauptgefreiten Vogel, zwischen Daniel Nr. 1 und Daniel Nr. 2, zwischen Phantasie und Wirklichkeit hinwegzusehen, solange die jungen Männer die ihnen zugeschriebene Rolle im Ritual des Fort-Da von Trauma und Genesung spielen. Wie Katja und Torsten und wie der Interviewer in *THE CASTING* wissen wir nicht genau, was wir mit den Geschichten der Soldaten anfangen sollen – diese ist zu lang, jene nicht glaubhaft und eine andere entspricht nicht unseren Erwartungen. Wir wissen nur, dass wir die Körper der Soldaten brauchen, um unseren Geschichten, die uns erzählen, wer wir sind, Realität zu verleihen.

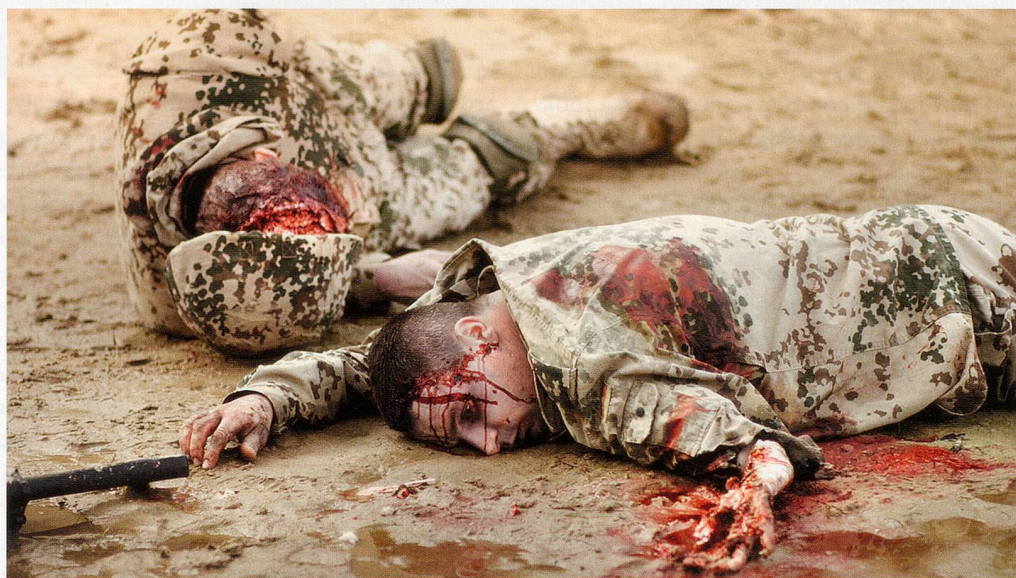
Während in *THE CASTING* ein einziger Soldat sein Trauma dramatisiert, wiederholt sich dieses Drama in *KONTINUITÄT* mehrmals, als Körper auf Körper das Ritual der symbolischen Aufopferung durchläuft. Die Kontinuität ist offenbar. Auf den Arm von Daniel Nr. 2 ist das Motto «in saecula saeculorum» (in alle Ewigkeit) tätowiert, ein Zitat aus der Vulgata, das

allein in der Offenbarung des Johannes zwölfmal erscheint und im römischen Messritus gesungen wird. Torsten versichert dem jungen Felix, der Daniel spielt und von Bruno Alexander gespielt wird: «Du bist mein Fleisch und Blut.»

Doch das Fleisch ist nicht die Wahrheit. Die Wahrheit des Kriegs kann nicht dem Körper des Soldaten eingeschrieben sein, denn junge Männer könnten massenweise zu Pulver und Asche verkohlen und der Krieg ginge trotzdem weiter. Wie ja auch die Zahl der Wrestler, die auf die Matte knallen, und die Zahl der Hostien, die sich in den Leib Christi verwandeln, kein Ende hat. Die Wahrheit liegt vielmehr darin, dass der Krieg eine Art Messe ist. Die Soldatenkörper opfern ihre Substanz der semiotischen Reziprozität der Narrative, Freiheit und Terror, Trauma und Genesung, und übertragen und erfüllen dadurch unseren Wunsch nach Identität und Transzendenz. *KONTINUITÄT* öffnet uns die Augen dafür, dass die Wahrheit des Kriegs im eucharistischen Ganzen liegt: Durch die rituelle Union von Wort und Blut, von Phantasie und Fleisch versichern wir uns unserer Kontinuität im Angesicht des Todes.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

OMER FAST, *CONTINUITY*, 2016, feature film, 85 min. / *KONTINUITÄT*, Spielfilm.



KAELEN WILSON-GOLDIE

War Stories

It's late in the summer of 2016 and I'm driving up the coast of Lebanon from Beirut to the hills above Batroun. The day is strangely gray, so humid the air feels heavy and the sun shines white and distant. Batroun is no more than an hour away, but there are snares of weekend traffic and a military checkpoint before the road splits to the right, narrows, steepens, and winds around hairpin turns. I am heading out of town with my family to spend the day in one of the few places left in the country where we can look around and see only trees—no signs of construction, no traces of war.

Twenty-six years have passed since Lebanon's civil war came to an unsteady end. It's been a decade since Israel bombed every single bridge on this very road in a failed attempt to rout Hezbollah from the country. The civil war in Syria, just over the hills and in evidence all around, is barreling toward its seventh year with grueling, unrelenting speed. Between the regime of Bashar al-Assad and the so-called Islamic

State, the conflict is a never-ending font of astounding violence. Last summer, it was the image of a dead child washed up on a beach in Turkey that flashed into view and faded away. At the time of this writing, it's the image of another child, a toddler rescued from a bombing in Aleppo, stunned and discombobulated, alone in an ambulance.

My own children are asleep in the backseat. My husband, beside me, has just returned from a long, arduous work trip, which he desperately does not want to discuss. To fill the time, I'm running through the plots of every film and video I have ever seen by the artist Omer Fast. I'm narrating them from memory for at least three different reasons, each an exercise of some kind.

*

In *CONTINUITY* (2012) and its sequel, *SPRING* (2016), a wealthy German couple hires a succession of young men to play the part of their dead son, a soldier who was killed in Afghanistan, or so it seems.¹⁾ For every re-enactment (the train station reunion, the homecoming dinner), it appears more likely that they never had a son at all, or lost him another way,

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



OMER FAST, *5,000 FEET IS THE BEST*, 2011, single-channel video projection, 30 min. / *1500 KM SIND OPTIMAL*, 1-Kanal-Videoprojektion.

to a different life. Gradually, the setup—which is rife with allusions to drugs, ISIS-style recruitment videos, and a brutal sexual assault—points to something more sinister, perverse, possibly even murderous.

In *TAKE A DEEP BREATH* (2008), an Israeli medic heads to his favorite falafel joint just as an explosion rips through the building. He rushes in and gives mouth-to-mouth resuscitation to a victim, only to realize later that he was trying to save the life of the

perpetrator, a suicide bomber. This story is retold, to everyone's great discomfort, as slapstick.

In *TALK SHOW* (2009), a children's game of Telephone takes the story of a journalist who was shot to death in Iraq and turns it into a disturbingly frivolous but uproariously funny romp through the ups and downs of a generic and privileged romance. His beautiful young translator survives the attack. His widow brings her to New York. She is in many ways the heart



OMER FAST, *NOSTALGIA*, 2009, video installation in 3 spaces, 45 min. / *NOSTALGIE*, Videoinstallation in 3 Räumen.

of the story, a metaphor for the fate of Iraq, but as a character in the material being passed around in *TALK SHOW*, she is cast aside rather quickly.

In *CNN CONCATENATED* (2002), a dazzling montage of familiar talking heads (Christiane Amanpour, Wolf Blitzer) takes possession of the news. A mash-up of voices coheres into a script and then rolls through the passive-aggressive turns of a lovers' quarrel. The scare tactics of the war on terror yield to the well-worn banalities and clichés of a doomed relationship: "Do try to see things from my perspective," for example. "It's not like I haven't been hurt before." "The last few months have been very difficult." "I've said too much." "I've done hurtful things." "I'm exhausted from trying." "I love you."

In *DE GROTE BOODSCHAP* (2007), a man in a small Belgian city hears the sound of people speaking Arabic through the wall to his neighbor's apartment, and calls the police. Perhaps the old lady next door, who is hard of hearing, is watching old Egyptian movies with the sound turned up too loud. Or perhaps she has died, and in a world fearing immigrants, the new tenant is suspicious for no other reason than this foreign tongue.

In *THE CASTING* (2007), an American staff sergeant narrates two dizzying tales of danger: one about a psychotic girl in Bavaria who fell in love with him, cut herself repeatedly, and took him on a suicidal drive; the other about an incident in which he accidentally shot and killed a boy sitting in the back-

seat of a car speeding down a desert road with his family in Iraq.

In *NOSTALGIA* (2009), a story about setting a partridge trap makes its way through a round robin of characters, ping-ponging between an asylum seeker and a soldier, a hopeful actor and a deeply unpleasant filmmaker, a smooth-talking bureaucrat and another refugee, and a disturbed or mourning father and a schoolgirl bullshitting her way through a class presentation for which she has failed to prepare.

In *REMAINDER* (2015), an angular young man whose memory has been wiped out after being struck in the head by a chunk of technology hurtling from the sky tries to re-create an episode from his past by restaging a bank heist. During the rehearsals, one of the actors stumbles over a fold in the carpet. That snag in the surface, like a rupture of the real, becomes the one thing the young man clings to, tenaciously, as his story falls into place—the story of a trauma, sure, but also of a crime.

*

Fast was born in Jerusalem and lives in Berlin. He carries Israeli and US passports. His work dances across a number of geopolitical fault lines, including the wars in Iraq and Afghanistan, the aftereffects of the war on terror, and the Arab-Israeli conflict. I'm trying to consider his practice from the perspective of the Middle East, which is problematic. Almost no one in the Arab world has written about Fast's films and videos, in part because they've never been shown here.²⁾ In Lebanon, specifically, still officially at war with Israel, they couldn't be shown without violating the country's criminal code and a boycott law from 1955. And yet, Fast's works are relevant. They speak to the same conflicts that alter our everyday lives.

So I'm telling the stories of these films and videos because my husband has never seen them, well traveled and exposed to art as he may be, and equipped with his own stories of Israeli soldiers shelling his grandmother's house in south Lebanon and occupying the Beirut apartment where he grew up, defecating in every drawer before they left. I'm telling these stories to figure out what Fast's work really means here, on this random coastal-mountain road,

and how it might resonate differently, even uniquely, in Lebanon, the Arab world, and the Middle East. Because of course the work is prohibited but also available. To the possible chagrin of Fast's galleries, his videos are often online. My students know them. Artists have shown them quietly, in closed circuits. They are part of the discourse without being allowed. And so I'm telling these stories to test out an idea—cribbed from the writings of the Beirut-based artist and theorist Jalal Toufic and taken to an extreme he wouldn't endorse—that the “surpassing disasters” of this region have snowballed to such an extent that they are no longer limited to one side or the other, local or foreign, East or West. Fast isn't always innocent on the question of the Arab other, who appears sinister, voiceless, inscrutable in some of his films. But he does enact Toufic's theories, and he partakes of the same trauma, in ways we should be attuned to hearing, as stories, even or especially when we can't see the work in the ways we see other art.

Fast sets certain traps for himself and his subjects, characters, and viewers. Perhaps more than anything, his work is about how the circulation of stories, the telling and retelling, to ourselves and to others, corrupts the facts, falsifies the details, and exposes ever more uncomfortable truths. As those stories travel further from their sources, they tell less about events that happened and more about the contexts they move through, about the troubles of our age.

Fast's videos and films lend themselves to layered and conflicting readings. Psychoanalysts and fans of media critique have a field day with his work, which is almost always lush and cinematic. He employs real and often recognizable actors. He shoots on 35-millimeter film. His sets and locations are elaborate, aiming for verisimilitude. The editing is ambitious and virtuosic, requiring the specialized construction of vast databases of found material and interview footage.

As narratives hinging equally on the visual and the voice, on visible seams (the wrinkle on the floor that the actor trips over in *REMAINDER*; the literal cuts in the editing of *THE CASTING*) and sharp intakes of breath (the newscasters taking gulps of air before speaking in *CNN CONCATENATED*; the fretful, compulsive beatboxer in *DE GROTE BOODSCHAP*),

the works depend upon savvy disjunctions and surreal irruptions. A camel wanders into the German countryside in *CONTINUITY*. A white soldier in green fatigues enacts the childhood memories of a black man raised by rebels in a war zone in *NOSTALGIA*. In the same film, a pool of vomit blooms into a bouquet of flowers.

Pared down to their scripts and dialogues, Fast's works are intensely literary, carefully crafted, and freighted with suspicion, malice, and threat, as if each character were stepping nimbly through a minefield of lies, contradictions, and the fear of saying something untrue, or simply saying too much. Slips in understanding become occasions for misinterpretation and misdirection, which are spun out in wildly different directions, allowing for accounts of the same events so totally divergent that reality itself becomes tenuous. Over and over, there are mental hiccups of curiosity and retraction, connection and disavowal.

CNN *CONCATENATED* assembles a long string of one- or two-word clips taken from months and months of television news reports. *THE CASTING* is based on a larger set of interviews that Fast did with American soldiers stationed on a military base in Fort Hood, Texas (Fast ultimately chose to work on just two stories told to him by one of the soldiers). *NOSTALGIA* is based on a similar series of interviews that Fast did with Nigerian asylum seekers in London (again, Fast whittled down his material and selected just one story). All of them take a source text that is then torn to pieces, reassembled, and either enhanced or radically altered. In *REMAINDER*, based on the Tom McCarthy novel of the same name, the main character struggles mightily with the trauma of his accident and the loss of his memory. Even as he tries to pick up the pieces, put them in order, and discover their significance, he doesn't trust that the fleeting bits of memory passing through his mind are really his. Nor does he believe they relate to anything that really happened. Distrust and disbelief make him paranoid, and so he hops warily, defensively through every conversation.

In *NOSTALGIA*, a woman of some authority in an unnamed African state questions a European migrant—in this parallel universe, the direction of movement has reversed. As their conversation zings

back and forth, they shift their positions, each trying to trap and evade the other. Every trope, myth, and urban legend of clandestine migration seems to run tactically through the interview.

"How did you get here?"

"I walked."

"Walked how?"

"Through the tunnel."

"Isn't it blocked?"

"Not all the way, Miss . . . I found a bike on the other side."

"You rode your bike across the Mediterranean?"

"No, I carried it."

"Across the sea?"

"Well, it's just a lake."

"Aren't there crocodiles?"

"There was a boat."

"You mean traffickers, right? How did you pay them?"

"I gave them my bike. And a kidney."

In *NOSTALGIA* and *5,000 FEET IS THE BEST* (2011), Fast enlists actors to play an artist-director character who reads as a stand-in for himself. The amnesiac protagonist of *REMAINDER* is also something of a readymade Fastian character, and an artist of some kind, who begins by drawing his shards of memory, then building them up as cardboard models, then directing them ever more grandly as performances of many moving parts, like a director, conductor, or choreographer. *THE CASTING* is one of the few works in which Fast himself appears. The installation includes four screens, paired off, installed back-to-back, and unified by a single audio track featuring Fast and the staff sergeant. The front screens show tableaux vivants of the actions described by the soldier, interspersed with scenes of a casting session featuring actors in the roles of Fast, the soldier, and a film crew. The back screens show the original footage of the interview sessions—actual Fast with actual soldier, two talking heads who clearly met on several occasions (as signaled by their different clothes).

Toward the end of *THE CASTING*, Fast's voice delivers what would seem to be a clear statement of the work's purpose. The soldier finishes his account, and the artist jumps in to say that he likes the story, but



OMER FAST, *NOSTALGIA*, 2009, video installation in 3 spaces, 45 min. / *NOSTALGIE*, Videoinstallation in 3 Räumen.

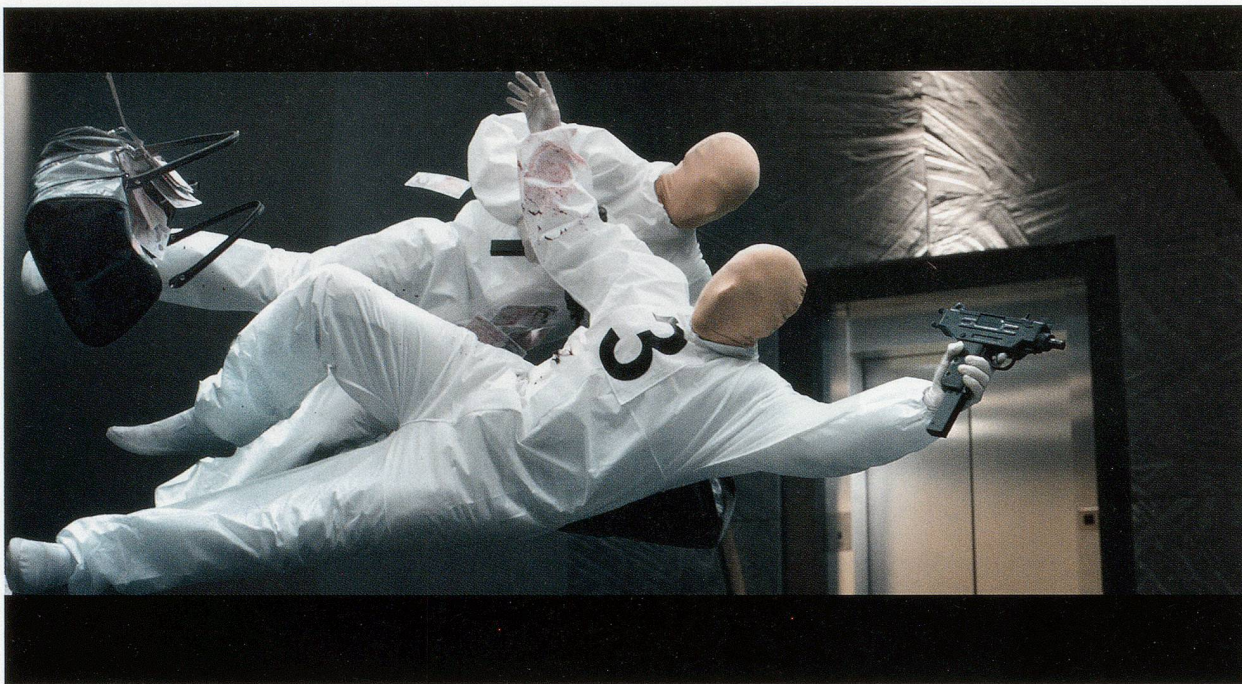
he thinks it's too long and people's attention spans are too short. "I'm definitely not so much, you know, looking for a political angle," he explains. "I'm more interested in terms of, you know, the way that experience is basically turned into memory and then the way that memories become stories, the way that memories become, you know, mediated; they become recorded and broadcast and things like this." Then, like a jerk, he adds: "I'll give you a call. You've been very generous with your time. So that's enough." But the apparent seamlessness on the front screens is exposed as false on the other side: All those lines are as cut-up and constructed as the rest of the piece; none of them is delivered straight.

And yet, Fast did actually say them straight, at an earlier point in the process of making *THE CASTING*. He initially scripted those lines while he was waiting for the staff sergeant to show up for one of their interviews, and he used them as a kind of icebreaker. He attributes them now to "his dopey doppelgänger" or "the rambling douchebag who plays me in the video," showing their disavowal of politics to be a decoy or a feint.³⁾ If there is a moral to the story, a line that grapples with the challenge of making art in relation to the wars or traumas of our time, then it may belong to the soldier, who says: "There was so much confusion. I could tell you the events that happened, but

I can't tell you with any degree of certainty in what order these events happened. There was just way too much going on, way too much confusion."

*

I'm running out of plots on the road to Batroun, so I start cycling back through the films I've already summarized, telling them again. This is easy enough. The material is abundant. *CNN CONCATENATED* is about our fear of death and the fragility of the body. *REMAINDER* is a treatise on gentrification. *NOSTALGIA* is an ode to 1970s cinema. *THE CASTING* is a driving lesson. I know on some level I'm keeping the game going so my husband and I won't fight—about the traffic, the weather, the wars all around us, the same boring things that any couple or young family might fight about when the world is grim and there are no other stories to tell. We are as specific, and also as generic, as any subject or viewer of Fast's films. Plus, what we euphemistically call "the situation" in Lebanon has reached the point where I, an avid reader, can no longer stand another story of a Syrian woman trying to kill herself to save her daughter's eyesight (as in Claire Hajaj's account in the summer issue of *Granta*), another story of finding a perfectly blue, child-sized body in a Syrian morgue (like Lina Mounzer's searing essay for the Literary Hub). I can't read



OMER FAST, *REMAINDER*, 2015, feature film, 104 min. / RELIKT, Spielfilm.

(COURTESY, THE MATCH FACTORY, COLOGNE)

these stories or my brain will melt. To wake up each morning with my body intact and my children healthy seems, in this context, too miraculous to bear. This is what it means to write inside of a disaster that is everywhere. And so I'm relaying the core of Fast's work—telling a story to keep my mind from collapsing; many stories to bridge the distance between past and present, here and there, memory and experience, life and death; an epic of stories to narrate the disasters of now—to name and organize the times we are living, in Lebanon, Iraq, New York, or Berlin.

Twenty years ago, in the first edition of a book called *Over-Sensitivity*, Jalal Toufic offered the clearest articulation of his now well-known theory, positing that certain disasters, one after another, are so immense that in their aftermath, it is impossible to access the ideas, works of art and culture, the heritage that came before. Past a surpassing disaster, tradition is withdrawn. If it wasn't materially destroyed in the disaster, it has been immaterially damaged and made inaccessible—and so anything cultural or literary or

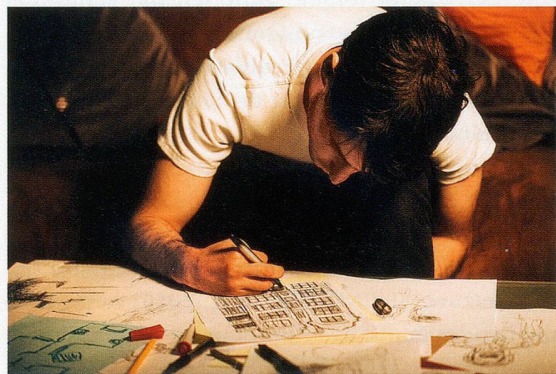
artistic passing for continuity is therefore a matter of copies and fakes. Toufic writes that it is up to artists, in particular, to resurrect tradition and retrieve what has been lost from the earlier era. The tools that he prescribes are not unlike those at work in Fast's films: the script, invention, the voice, and the compulsion to trace out just how deep and damaging the chasm of the disaster goes.

"What have we as Arab writers, filmmakers, video makers, painters, sculptors, musicians, and calligraphers lost after the seventeen years of Lebanese civil war; after the Israeli invasion of Lebanon; after the symptomatic *Anfal* operation against the Iraqi Kurds; after the devastation of Iraq; after Assad's regime's symptomatic brutal repression of Hama in 1982?" asks Toufic. "We have lost period."⁴

That was in 1996. Add to it the wars in Iraq and Afghanistan, the total destruction of Syria and Libya and Yemen, returning Egypt and Turkey to the heaviest of dictatorships, a stream of bodies desperate to cross the Mediterranean Sea. Trying to read the rel-

evance of Fast's work in the Middle East may be as futile as it is unfair. The disaster is everywhere and all-consuming. Violent conflicts in one part of the world come back to haunt another. Wars that go on for too long make everything perverse. Fast's films are about war in the same way *The Odyssey*, *Gilgamesh*, and the *Bhagavad Gita* are about war. But they do seem to salvage something of this tradition, in the Toufician sense, not only temporally but also laterally. Fast's videos speak of and to a region without being there. The plots and strategies of the films, as well as the effects and reverberations of the wars they chronicle, come back to us as stories. This matters because it's not only the disaster at stake but also the yawning indifference of a world that's been at one war or another for decades. "The nostalgia of writers is for what is being forgotten in the present of the event," writes Toufic. "... [I]t is a demand for the preservation through writing ... not of the event but of what in the event could not be preserved except by being created."⁵⁾

Fast has often said that he is interested in states of being in-between, in liminal figures who cross borders, go away and return changed, whether soldiers, migrants, journalists, or artists, and also in the technologies that confuse and collapse that movement and the process of transformation it implies. His films almost always conflate the most extreme and mundane expressions of that drama. A soldier goes off to war. A journalist follows. A couple fights. A family drives around in a car while the children are sleeping, praying no soldier will aim through their windshield. Fast's works may not wholly resurrect the



epic tradition and restore its nobility, but they do salvage the compulsion to tell and craft and invent the story of a journey, a turning point, transformation, hope.

When Fast moved from New York to Berlin at the end of the summer of 2001, he had already started working on CNN CONCATENATED. He arrived with all of his footage and a plan to continue cutting up and reassembling the news. That was ten days before September 11, when everything changed. The work became a time capsule of an entirely different sort. And like the staff sergeant in *THE CASTING*, there are moments when the strange conglomerate voice seems to fall into holes in the narrative. At one point, we hear about holding one's breath under water and feeling the smoothness of a stone in the palm of one's hand. And then we hear this: "I need to revisit the route along which words used to speed to their meaning, and then remember the first innocent thrill of pulling them and their precious cargo off-track." If there's a credo or a confession, something more poetic than the decoy-like disavowal of politics buried in the heart of Fast's work, then this is it, the disaster and the desire to surpass it, all at once.

1) Both works exist as multiscreen installations. Fast has also combined the footage of both videos into a single feature film, titled *CONTINUITY* as well, and dated 2016.

2) Aside from two decades of steady exhibitions in Israel, elsewhere in the region Fast's work has only ever been included in a group show in Istanbul ten years ago. A handful of exhibitions outside the Middle East (in Paris and New York, for example) have addressed the geopolitical context by putting Fast's work in dialogue with artists from the Arab world, such as Akram Zaatari, Rabih Mroué, and Ahlam Shibli.

3) Omer Fast, in conversation with the author, via e-mail and phone, August 2016.

4) Jalal Toufic, *Over-Sensitivity* (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1996), 68.

5) Ibid, 13.

OMER FAST, *REMAINDER*, 2015, feature film, 104 min. / *RELIKT*, Spielfilm.

KAELEN WILSON-GOLDIE

Kriegsgeschichten

Spätsommer 2016. Ich fahre von Beirut die Küstenstrasse entlang in die Hügel über Batrun. Der Tag ist seltsam grau, die Luft lastet feucht und die Sonne schimmert weiss und fern. Normalerweise dauert es gut eine Stunde bis Batrun, aber ich gehe mehrmals dem Wochenendverkehr in die Falle und dann ist da noch eine Militärkontrolle, ehe die Strasse rechts abzweigt und sich enger und steiler durch Haarnadelkurven windet. Ich entfliehe mit meiner Familie der Stadt, um den Tag an einem der wenigen Orte im Libanon zu verbringen, wo man rundum nur Bäume sieht – keine Baustellen, keine Spuren des Kriegs.

Sechszwanzig Jahre sind vergangen, seit der libanesischer Bürgerkrieg in einem unsicheren Frieden endete. Zehn Jahre ist es her, seit Israel jede Brücke dieser Strasse bombardierte, im vergeblichen Versuch, die Hisbollah aus dem Land zu vertreiben. Der Bürgerkrieg in Syrien, direkt hinter den Bergen und allorts zu spüren, geht mit unverminderter Härte ins siebte Jahr. Der Konflikt zwischen dem

Regime von Baschar al-Assad und dem sogenannten Islamischen Staat reisst ständig neue Abgründe der Grausamkeit auf. Letzten Sommer erregte das Bild einer an einen türkischen Strand gespülten Kinderleiche vorübergehend die Aufmerksamkeit der Medien. Während ich diese Zeilen schreibe, zirkuliert das Bild eines Jungen aus Aleppo, der aus den Trümmern eines Wohnhauses geborgen wurde, starr vor Schreck, einsam im Rettungswagen.

Hinten schlafen die Kinder. Mein Mann auf dem Beifahrersitz hat eine lange, anstrengende Geschäftsreise hinter sich, über die er nicht reden will. Um uns die Zeit zu vertreiben, gehe ich die Handlung aller Filme und Videos von Omer Fast durch, die ich bisher gesehen habe. Ich erzähle sie frei aus der Erinnerung. Das hat zumindest drei Gründe und jeder davon ist eine Art Übung.

*

Im Video CONTINUITY (Kontinuität, 2012) und seiner Fortsetzung SPRING (Frühling, 2016) heuert ein wohlhabendes deutsches Paar eine Reihe von jungen Männern als Ersatz für ihren Sohn an, der offenbar

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



OMER FAST, *CONTINUITY*, 2016, feature film, 85 min. / KONTINUITÄT, Spielfilm.

in Afghanistan gefallen ist.¹⁾ Mit jedem Rollenspiel (Wiedersehen auf dem Bahnhof, Begrüßungsmahl im trauten Heim) wächst der Eindruck, dass es nie einen Sohn gegeben hat oder dass er, wenn ja, unter ganz anderen Umständen verschwand. Das Szenario – mit Drogenanspielungen, IS-Rekrutierungsvideos und einem gewaltsamen sexuellen Übergriff – lässt etwas Schlimmeres, Perverses, ja vielleicht sogar Mörderisches erahnen.

In *TAKE A DEEP BREATH* (Tief durchatmen, 2008) will ein israelischer Sanitäter gerade sein liebstes Falafelrestaurant besuchen, als eine Explosion das Gebäude erschüttert. Er läuft hinein und gibt einem Opfer Mund-zu-Mund-Beatmung, nur um später feststellen zu müssen, dass er das Leben des Selbstmordattentäters gerettet hat. Die Geschichte wird verstörenderweise als Slapstick-Komödie erzählt.

Die Geschichte eines im Irak erschossenen Journalisten, gefiltert durch eine Variante des Kinderspiels *Stille Post*, gerät in *TALK SHOW* (2009) zu einem taktlos frivolen und nichtsdestoweniger ausserordentlich komischen Streifzug durch die Höhen und Tiefen einer ganz normalen, aber privilegierten Romanze. Die Witwe des Journalisten versucht, seine schöne junge Übersetzerin, die das Attentat überlebt hat, nach New York zu bringen. Die Übersetzerin ist in vieler Hinsicht das Herz der Geschichte, eine Metapher für das Schicksal ihres Heimatlandes, doch als Figur der in *TALK SHOW* herumgereichten Storys verschwindet sie relativ schnell wieder von der Bildfläche.

CNN CONCATENATED (CNN-Zusammenschnitt, 2002) kombiniert Nachrichtenclips bekannter TV-Sprecher (Christiane Amanpour, Wolf Blitzer) zu

einer verblüffenden Montage. Die zusammengeschnittenen Zeilen ergeben ein neues Skript, das die passiv-aggressiven Querelen eines Liebespaars protokolliert. Die Panikmache des Kriegs gegen den Terror weicht den Banalitäten und Klischees einer zum Scheitern verurteilten Beziehung: «Versuch doch mal, die Dinge mit meinen Augen zu sehen», zum Beispiel. «Ich hab auch schon meine Enttäuschungen erlebt.» «Die letzten Monate waren ziemlich anstrengend.» «Ich hätte besser den Mund gehalten.» «Ich hab dir wehgetan.» «Ich habe alles versucht.» «Ich liebe dich.»

Ein Mann in einer belgischen Kleinstadt hört in DE GROTE BOODSCHAP (Die grosse Botschaft, 2007) durch die Wand, wie Leute in der Nachbarwohnung arabisch miteinander reden, und verständigt die Polizei. Vielleicht ist die alte Dame nebenan schwerhörig und dreht die Lautstärke hoch, wenn sie sich alte ägyptische Filme ansieht. Oder vielleicht ist sie schon tot. Beeinflusst von der ausländerfeindlichen Stimmung im Lande genügt es dem neuen Mieter schon, eine fremde Sprache zu hören, um gleich das Schlimmste zu befürchten.

In THE CASTING (Die Besetzung, 2007) erzählt ein amerikanischer Unteroffizier zwei Schreckensgeschichten: eine über ein psychisch gestörtes Mädchen in Bayern, das sich in ihn verliebte, sich selbst Verletzungen zufügte und ihn auf eine selbstmörderische Fahrt mitnahm; die andere über einen Zwischenfall im Irak, als er einen kleinen Jungen auf dem Rücksitz eines Autos erschoss, das ihm auf einer Wüstenstrasse entgegenkam und trotz Warnung nicht anhielt.

Der Bau einer Vogelfalle dient in NOSTALGIA (Nostalgie, 2009) als roter Faden, der die Berichte mehrerer Erzähler verknüpft: eines Asylanten und eines Soldaten, eines ehrgeizigen Schauspielers und eines unsympathischen Filmemachers, eines aalglatten Bürokraten, der anscheinend in einer Science-Fiction-Parallelwelt lebt, eines weiteren Asylanten, eines gestörten oder trauernden Vaters sowie einer Schülerin, die sich durch ein Referat schwindelt, für das sie sich nicht vorbereitet hat.

Die Hauptfigur von REMAINDER (Relikt, 2015) verliert ihr Gedächtnis, als ihr ein Objekt «aus blauem Himmel» auf den Kopf fällt. In der Folge macht sich der junge Mann daran, eine Episode aus seinem

früheren Leben in die Erinnerung zurückzuholen, indem er einen Bankraub nachstellt. Als einer der Darsteller bei den Proben über eine Falte im Teppich stolpert, wird diese Unebenheit – einem Riss in der Wirklichkeit ähnlich – zu dem einen Anhaltspunkt, an den sich der Mann klammert, während seine Geschichte Gestalt annimmt: die Geschichte eines Traumas, doch auch die eines Verbrechens.

*

Fast ist in Jerusalem geboren und lebt in Berlin. Er besitzt die israelische und die US-amerikanische Staatsbürgerschaft. Sein Werk überspringt mehrere geopolitische Bruchlinien, darunter die Kriege in Afghanistan und im Irak, die Nachwirkungen des Kriegs gegen den Terror und den Nahostkonflikt. Man hat mich gebeten, seine Praxis aus der Sichtweise einer Person zu betrachten, die selbst im Nahen Osten lebt. Das war sicherlich gut gemeint, ist aber an sich problematisch. Die Filme und Videos des Künstlers haben in der arabischen Welt praktisch kein kritisches Echo gefunden, zum Teil deshalb, weil sie so gut wie nie gezeigt werden.²⁾ Im Libanon, der sich offiziell weiter im Kriegszustand mit Israel befindet, würde ihre Präsentation gegen das Strafrecht und gegen ein Boykottgesetz aus dem Jahr 1955 verstossen. Dies tut der Aktualität von Fast's Kunst keinen Abbruch, denn sie befasst sich genau mit diesen Konflikten, die tiefe Auswirkungen auf unser Alltagsleben haben.

Ich erzähle die Handlung der Filme und Videos, weil mein Mann sie nie gesehen hat, obwohl er ein viel gereister und kunstinteressierter Mensch ist. Er besitzt seine eigenen Geschichten von den israelischen Granaten, die auf das Haus seiner Grossmutter im Südlibanon fielen, und von den israelischen Soldaten, die seine elterliche Wohnung in Beirut besetzten und in alle Kästen kackten, ehe sie wieder abzogen. Ich erzähle, weil ich herausfinden möchte, was Fast's Arbeiten hier an diesem spezifischen Ort zu sagen haben, auf dieser Küsten- und Bergstrasse, und welche andere typische und spezifische Reaktionen sie im Libanon, in der arabischen Welt, im Nahen Osten hervorrufen könnten. Denn sie sind zwar verboten, aber natürlich trotzdem existent. Zum Leidwesen von Fast's Galerien, wie ich annehme, findet man viele seiner Videos im Internet. Meine Studen-

ten kennen sie. Künstler zeigen sie im privaten Kreis. Trotz der Zensur bleiben sie Teil des Diskurses. Also erzähle ich ihre Handlung, um eine Idee zu prüfen – den Schriften des in Beirut lebenden Künstlers und Theoretikers Jalal Toufic entnommen, der sie in dieser extremen Fassung wahrscheinlich nicht gutheissen würde –, dass die «unermesslichen Desaster» derart ausser Kontrolle geraten sind, dass sie sich nicht länger auf die eine oder andere Seite beschränken lassen, auf das eigene oder auf ein anderes Land, auf den Osten oder den Westen. Fast steht dem arabischen Anderen nicht immer ganz unschuldig gegenüber, er porträtiert es in manchen seiner Filme als finster, stumm, rätselhaft. Dessen ungeachtet greift er Toufics Theorien auf und es lohnt sich, für die Art, wie er an demselben Trauma teilnimmt, Augen und Ohren zu entwickeln, selbst wenn oder gerade weil wir seine Arbeiten anders wahrnehmen als sonstige Kunstproduktionen.

Fast liebt es, sich selbst und seinen Subjekten, Figuren und Betrachtern Fallen zu stellen. Nichts interessiert ihn mehr als die Frage, wie Geschichten weiterverbreitet werden, wie das Erzählen und Wiedererzählen für uns selbst oder für fremde Zuhörer Tatsachen verfälscht, Details verwischt und unangenehme Wahrheiten blosslegt. Je weiter die Geschichten sich von ihrer Quelle entfernen, desto weniger erzählen sie, was geschah, und desto mehr erzählen sie von dem Milieu, das sie durchquert haben, von den Problemen unserer Zeit.

Das Video- und Filmwerk Fast's lässt vielschichtige und widersprüchliche Lesarten zu. Psychoanalytiker und Medienkritiker kommen voll auf ihre Kosten. Die Produktionsqualität erreicht Filmniveau. Die Rollen werden mit professionellen und oft auch bekannten Schauspielern besetzt. Gedreht wird mit 35-mm-Film. Szenenbilder und Drehorte sind realistisch gestaltet und gewählt. Der ambitionierte, virtuose Schnitt setzt die Zusammenstellung grosser Datenbanken aus Fremd- und Interviewmaterial voraus.

Da die Filmerzählung gleichermassen durch Bild und Stimme vermittelt wird, durch sichtbare Nahtstellen (die Falte im Teppich, über die der Schauspieler in REMAINDER stolpert; der beredte Schnitt von THE CASTING) und durch tiefes Durchatmen (die Luft holenden Nachrichtensprecher in CNN CONCATENATED; der rastlose, fanatische Beatboxer in DE GROTE BOODSCHAP), leben die Werke von kalkulierten Brüchen und surrealen Einschüben. In CONTINUITY trottet ein Kamel durch die deutsche Landschaft. Ein weisser Soldat in grüner Felduniform verkörpert in NOSTALGIA die Kindheitserinnerungen eines schwarzen Mannes, der in einem Kriegsgebiet von Rebellen aufgezogen wurde. Im selben Film erblüht ein Blumenstraus in einer Pfütze aus Erbrochenem.

Wenn man einzig das Drehbuch und den Dialog bewertet, wirken Fast's Werke höchst literarisch und sorgfältig durchkonstruiert. Misstrauen, Böswilligkeit und Unheil sind so dicht gedrängt, dass man den

OMER FAST, NOSTALGIA, 2009,
video installation in 3 spaces, 45 min. /
NOSTALGIE, Videoinstallation in 3 Räumen.



Eindruck gewinnt, jede Figur habe ein Minenfeld voller Lügen und Widersprüche und voller Angst vor falschen oder überflüssigen Worten zu durchwandern. An Stellen, wo das Verständnis aussetzt, eröffnet sich die Möglichkeit für Fehlinterpretationen und Irrwege, die in verschiedenste Richtungen führen, sodass es zu unterschiedlichen Sichtweisen desselben Ereignisses kommt und die Wirklichkeit selbst infrage gestellt wird. Wieder und wieder blitzen Neugier und Distanzierung, Nähe und Verleugnung auf.

CNN CONCATENATED verknüpft ein oder zwei Wörter lange Ausschnitte aus Nachrichtensendungen, die über einen Zeitraum von mehreren Monaten ausgestrahlt wurden, zu einem langen Band. Als Ausgangsmaterial für THE CASTING dienten Gespräche mit amerikanischen Soldaten, die auf dem Stützpunkt Fort Hood, Texas, stationiert waren (Fast entschied sich am Ende, aus der Vielzahl der Geschichten, die er dort hörte, nur zwei zu verwenden). NOSTALGIA basiert gleichfalls auf Interviews, diesmal mit nigerianischen Asylanten in London (hier gelangte nur eine einzige Geschichte in die Endfassung). Alle verarbeiten einen Quelltext, der zerstü-

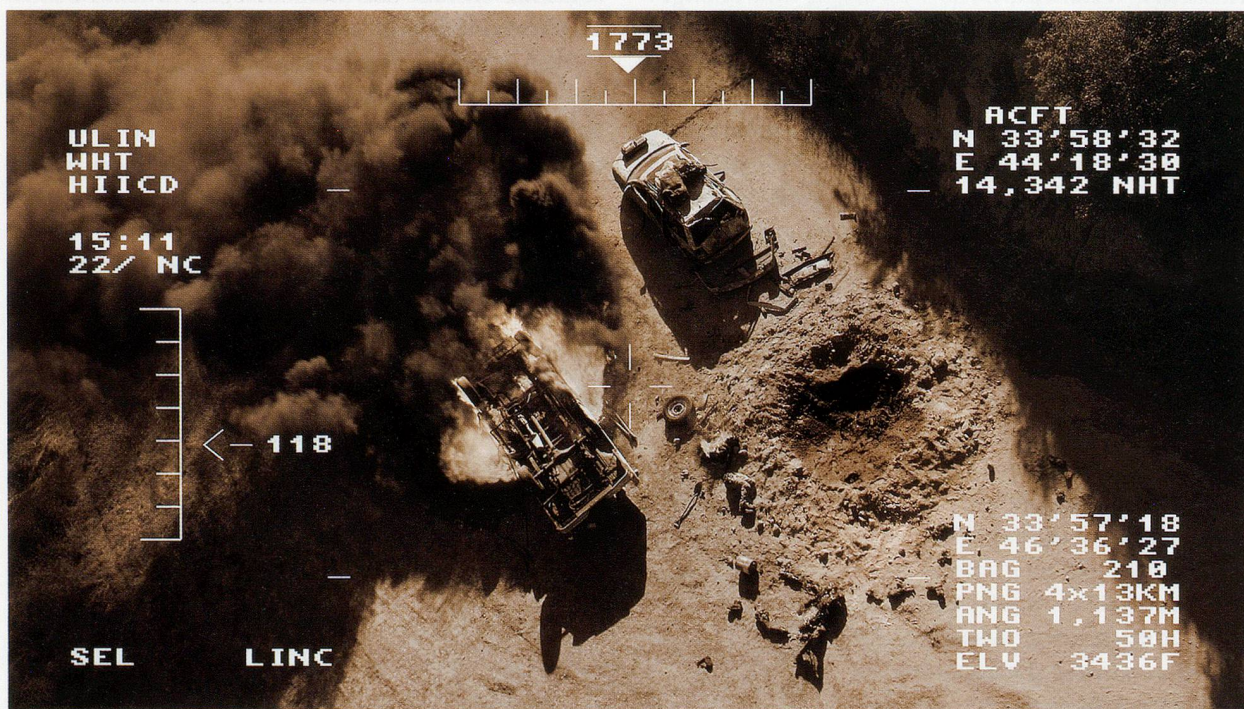
ckelt, neu zusammengesetzt und entweder weitergesponnen oder radikal umgeschrieben wird. Im Film REMAINDER nach dem gleichnamigen Roman von Tom McCarthy leidet das Opfer eines Unfalls unter Trauma und Gedächtnisverlust. Selbst als der Mann beginnt, einzelne Bruchstücke zusammenzusetzen und deren Bedeutung zu erraten, zögert er, die Erinnerungen, die ihm durch den Kopf schießen, als seine eigenen anzuerkennen. Ebenso wenig sieht er eine Verbindung zu tatsächlichen Vorfällen seiner Vergangenheit. Misstrauen und Zweifel machen ihn paranoid, während er sich argwöhnisch und defensiv durch die Gespräche quält.

In NOSTALGIA spricht eine Frau aus einem ungenannten afrikanischen Land mit einem europäischen Migranten. Ihr Austausch ist von ständigen

OMER FAST, 5,000 FEET IS THE BEST, 2011,

single-channel video projection, 30 min. /

1500 KM SIND OPTIMAL, 1-Kanal-Videoprojektion.



Positionswechseln gekennzeichnet, durch die sie versuchen, ihr Gegenüber in die Falle zu locken oder zu umgehen. Jedes Klischee, jeder Mythos, jedes Ammenmärchen der illegalen Migration muss als Argument herhalten.

«Wie sind Sie hierhergekommen?»

«Zu Fuss.»

«Zu Fuss? Ja wie denn?»

«Durch den Tunnel.»

«Ist der nicht gesperrt?»

«Nicht ganz ... ich habe auf der anderen Seite ein Rad gefunden.»

«Sie haben mit dem Rad das Mittelmeer überquert?»

«Nein, ich habe das Rad getragen.»

«Übers Meer?»

«Da war nur ein See.»

«Gab es keine Krokodile?»

«Wir hatten ein Boot.»

«Sie meinen Schlepper, stimmt's? Wie haben Sie die bezahlt?»

«Ich habe ihnen mein Rad gegeben. Und eine Niere.»

In NOSTALGIA und 5,000 FEET IS THE BEST (1500 km sind optimal, 2011) liess Fast die Figur des Künstlers/Regisseurs, die wohl als Selbstporträt zu verstehen ist, durch Schauspieler darstellen. Der seines Gedächtnisses beraubte Held von REMAINDER ist so etwas wie ein Fast'scher Readymade-Charakter, ein Künstler, der beginnt, Erinnerungsfragmente zu zeichnen. Danach bildet er sie als Pappmodelle nach, um sie schliesslich wie ein Regisseur, ein Dirigent oder ein Choreograph in immer grösserem Massstab mit lebendigen Akteuren in Szene zu setzen. THE CASTING zählt zu den wenigen Werken, in denen Fast persönlich auftritt. Die Installation besteht aus vier Leinwänden, aufgeteilt in zwei Paare, Rücken an Rücken montiert. Zusammengeschweisst werden diese Komponenten durch die einheitliche Tonspur, auf der Fast und der Unteroffizier zu hören sind. Die Vorderseite der Doppelleinwand zeigt Tableaux vivants der vom Soldaten beschriebenen Vorfälle, unterbrochen von Sequenzen, in denen Schauspieler die Rollen Fast's, des Soldaten und einer Filmcrew vorsprechen. Die Rückseite zeigt die Originalaufnahmen der Interviews – der echte Fast mit dem echten Soldaten,

die sich offensichtlich (der wechselnden Kleidung nach zu beurteilen) mehr als einmal trafen.

Gegen Ende von THE CASTING verrät Fast's Stimme, welche Absichten er mit dem Projekt verfolgte. Der Soldat hat gesagt, was er zu sagen hatte, und der Künstler schaltet sich ein. Die Geschichte habe ihm gefallen, bemerkt er, aber sie sei ein bisschen zu lang für die Aufmerksamkeitsspanne der Zuschauer. «Es geht mir nicht um politische Aussagen. Was mich stärker interessiert, ist die Art, wie aus Erfahrungen Erinnerungen und wie aus Erinnerungen Geschichten werden, wie Erinnerungen vermittelt werden, aufgezeichnet und ausgestrahlt und so weiter.» Dann setzt er etwas rüpelhaft nach: «Ich ruf dich an. Danke, dass du dir die Zeit genommen hast. So, das wäre geschafft.» Die Projektionen an der Rückseite enthüllen, dass der Erzählfluss an der Vorderseite nicht so nahtlos ist, wie es den Anschein hat. Der Sprechtext ist kein freier Dialog, sondern ebenso gestellt und zusammengestückelt wie alles andere an dieser Installation.

Dennoch hat Fast diese Zeilen wirklich gesprochen, bereits früher, während der Produktion von THE CASTING. Er notierte sie, während er auf den Unteroffizier wartete, um zu Beginn des Interviews die Stimmung aufzulockern. «Sein idiotischer Doppelgänger» habe sie verfasst, sagt er heute, «das dämliche Plappermaul, das mich im Video spielt».³⁾ Wie die Zeilen beweisen, ist das vorgespiegelte Desinteresse an der Politik ein blosses Täuschungsmanöver. Wenn es eine Moral der Geschichte gibt, eine Sentenz, die das Dilemma des Kunstschaffens im Angesicht der Kriege und Wunden unserer Zeit auf den Punkt bringt, dann gehört sie dem Soldaten, der sagt: «Das war alles so verwirrend. Ich kann die Ereignisse beschreiben, die passiert sind, aber ich kann nicht genau sagen, in welcher Reihenfolge sie passiert sind. Da ist einfach zu viel auf einmal abgelaufen, alles war so verwirrend.»

*

Mir gehen auf der Strasse nach Batrun die Filmerzählungen aus. Also fange ich wieder von vorne an. Kein Problem, denn das Material ist unerschöpflich. In CNN CONCATENATED geht es um die Angst vor

dem Tod und die Verletzlichkeit unseres Körpers. REMAINDER ist eine Abhandlung über die Gentrifizierung. NOSTALGIA singt eine Ode auf das Kino der 1970er-Jahre. THE CASTING gibt eine Fahrstunde. Im Hinterkopf weiss ich, dass ich das Spiel nur weitertreibe, damit zwischen mir und meinem Mann kein Streit entsteht – über den Verkehr, das Wetter, die Kriege um uns herum, die ewig selben Nichtigkeiten, über die ein Paar oder eine junge Familie eben streitet, wenn die Welt trostlos ist und es nichts anderes zu erzählen gibt. Wir sind genauso einzigartig und genauso austauschbar wie die Figuren und die Betrachter von Fasts Filmen.

Ausserdem hat das, was wir hier im Libanon euphemistisch «die Situation» nennen, einen Punkt erreicht, wo ich, eine echte Leseratte, es nicht mehr ertragen kann, eine weitere Geschichte über eine Syrerin zu lesen, die einen Selbstmordversuch begeht, um das Augenlicht ihrer Tochter zu retten (wie in Claire Hajajs Beitrag zur Sommerausgabe des Literaturmagazins *Granta*), oder über den blauen Körper eines Säuglings in einem syrischen Leichenhaus (wie in Lina Mounzers schockierendem Essay für *Literary Hub*). Noch eine von diesen Geschichten und mir zerfrisst es das Gehirn. Morgen für Morgen mit einem heilen Körper und gesunden Kindern aufwachen zu dürfen, wird unter diesen Umständen zu einem unerträglichen Privileg. So fühlt es sich an, inmitten des totalen Desasters weiterzuschreiben. Genau aus diesem Grund versuche ich, die Essenz von Fasts Filmen und Videos wiederzugeben – Geschichten erzählen, um nicht verrückt zu werden; mehr Geschichten erzählen, um die Kluft zwischen gestern und heute, zwischen hier und dort, zwischen Erinnern und Erleben zu überbrücken; noch mehr Geschichten erzählen, um das vor unseren Augen ablaufende Desaster irgendwie in Worte zu fassen, um der Zeit, in der wir leben, einen Namen und eine Ordnung zu geben, im Libanon, im Irak, in New York, in Berlin.

Vor zwanzig Jahren, in der Erstausgabe seines Buchs *Over-Sensitivity*, formulierte Toufic mit eindringlicher Schärfe seine seither bekannt gewordene Theorie, dass Desaster solch unermessliche Ausmasse annehmen können, dass uns in der Folgezeit der Zugang zu dem geistigen, kulturellen und künstlerischen Erbe der vorhergehenden Epoche

versperrt ist. Ein unermessliches Desaster verschlingt die Tradition. Wird sie nicht direkt durch das Desaster materiell zerstört, so wird sie immateriell beschädigt und verschüttet. Alle kulturellen, künstlerischen oder literarischen Schöpfungen, die sich als Fortsetzung des Vergangenen ausgeben, sind demnach nichts als Fälschungen und Kopien. Laut Toufic ist es die Aufgabe der Künstler, die verloren gegangenen Traditionen aus dem Schutt zu bergen. Die von Toufic empfohlenen Mittel erinnern an jene, die Fast in seinen Filmen einsetzt: das Skript, die Erfindung, die Stimme sowie der Wille, herauszufinden, wie tief die Wunden sind, die das Desaster hinterlassen hat.

«Was haben arabische Schriftsteller, Filmemacher, Videokünstler, Maler, Bildhauer, Musiker und Kalligraphen verloren, nach siebzehn Jahren Bürgerkrieg im Libanon, nach der israelischen Besetzung des Südlibanon, nach der symptomatischen Anfal-Operation gegen die Kurden im Nordirak, nach der Verwüstung des Irak, nach dem symptomatischen Massaker von Hama durch das Assad-Regime im Jahr 1982?», fragt Toufic. «Wir haben verloren, Punkt.»⁴⁾

Das war anno 1996. Da kommen jetzt noch die Kriege in Afghanistan und im Irak dazu, die totale Zerstörung von Syrien, Libyen und Jemen, der Rückfall von Ägypten und der Türkei in die Diktatur und der nicht abreissen wollende Flüchtlingsstrom über das Mittelmeer. Der Versuch, die Relevanz von Fasts Schaffen im Nahen Osten zu ermessen, scheint mir ebenso vergeblich wie unfair. Das Desaster ist überall. Nichts und niemand kann sich ihm entziehen. Gewaltsame Konflikte in einem Teil der Welt werden früher oder später andere Teile der Welt in Mitleidenschaft ziehen. Wenn Kriege endlos weitergehen, wird alles pervers. Fasts Filme erzählen vom Krieg, wie auch die *Odyssee*, das *Gilgamesch-Epos* und die *Bhagavad Gita* vom Krieg erzählen. Sie scheinen etwas von diesen Traditionen in die Gegenwart zu retten, wie es Toufic fordert, nicht nur in der temporalen, sondern auch in der lateralen Dimension. Fast spricht von und zu einer Region, die er selbst nicht betreten hat. Die Handlungen und Kalküle seiner Filme wie auch die Aus- und Nachwirkungen der Kriege, die sie reflektieren, kehren als Geschichten zu uns zurück. Das ist wichtig, weil neben dem Desaster auch die abgrundtiefe Gleichgültigkeit einer Welt zur



OMER FAST, *THE CASTING*, 2007, 4-channel video projection, 14 min. / *DIE BESETZUNG*, 4-Kanal-Videoprojektion.

Debatte steht, die seit Jahrzehnten von einem Krieg in den anderen taumelt. «Die Nostalgie der Schriftsteller richtet sich auf das, was im Moment des Ereignisses vergessen wird», schreibt Toufic. «... etwas soll durch den Akt des Schreibens bewahrt werden ... nicht das Ereignis selbst, sondern jener Aspekt des Ereignisses, der erfunden werden muss, um bewahrt zu werden.»⁵⁾

Fast betonte mehrfach, dass er an Zwischenzuständen interessiert ist, an Randfiguren, die Grenzen überschreiten, die weggehen und als andere Menschen zurückkehren, seien es Soldaten, Migranten, Journalisten oder Künstler, und ausserdem an den Technologien, die all die Bewegungen und Verwandlungsprozesse, die dabei ablaufen, durchmischen und überblenden. Fast alle seiner Filme bringen die extremste und die banalste Seite des Dramas zur Deckung. Ein Soldat geht in den Krieg. Ein Reporter folgt. Ein Paar streitet. Eine Familie fährt im Auto und betet, dass niemand durch die Windschutzscheibe zielt, während die Kinder auf dem Rücksitz schlafen. Fast erhebt nicht nur die epische Tradition zu alter Würde, er fühlt sich darüber hinaus deren Willen verpflichtet, die Geschichte einer Reise, einer Umkehr, einer Verwandlung, einer fernen Hoffnung zu erzählen.

Als Fast im Sommer 2001 von New York nach Berlin zog, hatte er bereits mit der Arbeit an CNN *CONCATENATED* begonnen. Mit dem Filmmaterial im Gepäck und mit festen Plänen für seinen Schnitt traf er zehn Tage vor dem 11. September ein – dem

Tag, an dem alles anders wurde. Das Video wurde zu einer Zeitkapsel gänzlich anderer Art. Wie im Gespräch mit dem Unteroffizier in *THE CASTING* gibt es Momente, wo ein merkwürdiger Stimmenchor in Erzählpausen einbricht. Vom Anhalten des Atems unter Wasser ist die Rede und ein andermal vom Gefühl eines glatten Steins in der Hand. Dann hören wir den folgenden Satz: «Ich muss zurück auf den Weg, auf dem die Wörter zu ihrer Bedeutung eilten, um mich an das erste unschuldige Glücksgefühl zu erinnern, das ich verspürte, wenn ich die Wörter mit-samt ihrer wertvollen Last aus der Spur warf.» Wenn es ein Credo oder ein Bekenntnis gibt, etwas Poetischeres als die vorgetäuschte Verleugnung der Politik, die sich im Kern von Fasts Œuvre verbirgt, dann ist es hier zu suchen: im Desaster und im simultanen Wunsch, über das Desaster hinauszuwachsen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Beide Werke existieren als Mehrkanal-Installationen. Später kombinierte Fast das Material beider Videos zum Spielfilm *KONTINUITÄT* (2016).

2) Abgesehen von regelmässigen Ausstellungen in Israel waren Fasts Werke nur einmal in der Region zu sehen, auf einer Gruppenausstellung in Istanbul vor zehn Jahren. Eine Handvoll Ausstellungen ausserhalb des Nahen Ostens (u. a. in Paris und New York) thematisierten den geopolitischen Kontext seines Schaffens, indem sie einen Dialog mit anderen Künstlern der arabischen Welt wie Akram Zaatari, Rabih Mroué und Ahlam Shibli anregten.

3) Omer Fast, in Telefongesprächen und E-Mail-Korrespondenzen mit der Autorin, August 2016.

4) Jalal Toufic, *Over-Sensitivity*, Sun & Moon Press, Los Angeles 1996, S. 68.

5) Ebd. S. 13.

SVEN LÜTTICKEN

Video emerged as an artistic medium in the mid-1960s, at the time when Marshall McLuhan's theory-narrative about the end of the Gutenberg Age and the dawn of a new orality due to electronic media was on the ascendant. Early video artists such as Nam June Paik frequently referenced McLuhan—although not always in a reverential manner.¹⁾ Fast-forward half a century, and Omer Fast's work can be seen as a series of immanent investigations into the reality of the by now digital new orality.

Video and television have become crucial media for letting witnesses speak, for instance in the case of Holocaust documentaries and archives—from Claude Lanzmann's film *Shoah* to Steven Spielberg's Shoah foundation and its library of video interviews. In Fast's two-channel video SPIELBERG'S LIST (2003), Spielberg's 1993 feature *Schindler's List* becomes hopelessly entangled with the historical events it re-staged; stories and images become unmoored and are recombined in various ways. The artist foregrounds the (inter)mediality of witnessing and memorizing, not in order to obscure the traumatic event, but to show its proliferation even in the grotesque slip-pages—between Holocaust survivor and movie extra, between historic site and constructed set—that Fast actively produces in his edit of soundtrack and images. The same can be said of THE CASTING (2007), a complex four-channel installation that scrambles the stories of an American Iraq War veteran and combines them with tableaux staged by Fast.

The point of this is not some facile (or worse) relativization of all values and all historical responsibility, but an examination of the work of narration and the migration and mutation of mythemes across re-

SVEN LÜTTICKEN teaches art history at the Vrije Universiteit, Amsterdam, and theory at the Dutch Art Institute, Arnhem. His book *Cultural Revolution: Aesthetic Practice after Autonomy* is forthcoming from Sternberg Press.

Iraqi Whispers

tellings that will never be disinterested. This process of distortion has a truth-value in its mode of operation; its outcome may be pure ideology, convenient half-truth, or narrative expediency, but the labor of retelling and remaking has a symptomatic logic of its own. While Fast's videos explore this through interviews, cut-and-paste scripts, and serial reenactments, it becomes even more explicit in his 2009 live performance, TALK SHOW. In Fast's words, the piece stands out for the *transparency* of its logic and structure: "There is corruption involved in all of my work, and in TALK SHOW, that corruption was a live process and very transparent."²⁾

Structured like a game of Telephone, aka Chinese Whispers, TALK SHOW is a pressure-cooker of a performance that shows mythmaking in progress. In a talk-show setting (two chairs at a 90-degree angle,



This was the way people walked to the factories, when they were working outside the camp.



This was the way people walked to the film set, when they were working inside the camp.

OMER FAST, *SPIELBERG'S LIST*, 2003, 2-channel video projection, 65 min. / *SPIELBERGS LISTE*, 2-Kanal-Videoprojektion.

facing the audience), an interview subject faces an interviewer (who, however, does little more than ask a single starting question). The subject tells a real story, a story of traumatic events from her own life. The person listening is an actor, who, after the initial interviewee leaves the stage, will subsequently repeat the story to a second actor, the second to a third, and so on, until the sixth actor repeats the by-then hopelessly and outrageously distorted narrative back to its originator. There is a sense that if you were to repeat the exercise a thousand times, you might end up with the *Iliad*—or, perhaps, just a summer blockbuster.

TALK SHOW was performed a number of times in New York and Berlin, each time with a different guest (and hence a different story).³⁾ One iteration was turned into a three-channel video installation and has been extensively exhibited; such a remedia-

tion makes sense, as the live performance mimicked a TV interview in the first place. This version of TALK SHOW revolves around a story told by Lisa, the widow of an American freelance journalist, Steven, who was killed in Iraq after the US invasion. His interpreter, Nour, was also shot but survived. Before he died, Steven (with the consent of his wife) had agreed to marry Nour in order to get her out of the country, which required his conversion to Islam so that he could take her as his second wife. After Steven's death, Lisa helped Nour to escape Iraq and come to the US.

When the first interviewer—Rosie Perez—plays the role of the widow in the second round, small improvisations start to creep in. More significant distortions arise in the third version, when Jill Clayburgh adds a romantic plot about Steven and Nour—pos-



OMER FAST, *TALK SHOW*, 2009, 3-channel video, Performa 09 commission / TALKSHOW, 3-Kanal-Video.

sibly thinking that it was already present, however implicit, in the version she heard. There is a kind of narrative Darwinism at play in this reworking: A relationship between a man and a woman *must* become intimate in order for there to be a “real” story.

Empathy is central to the job of an actor, and the retellings take the story’s tragic dimensions seriously until comedian Dave Hill takes over as the widower (the previous speaker, also male, switched the genders). Hill drags the narrative into the realm of farce, employing a version of the frat-boy persona he takes on in his standup comedy. In contrast to most of the other actors, he is used to breaking down the distinction between acting self and acted role, using his performance persona as a device that allows for

effortless and imperceptible switching between different degrees of artificiality. Peppering his discourse with “whatevers,” he recounts how he called his wife, now named Janet, at her hotel in Iraq. The phone was answered by a guy named Don, with whom his wife bought matching outfits and went riding on wave runners. Eventually, the two held their wedding reception at a water park (in Iraq!). His interviewer, Lili Taylor, feels compelled to ask: “What happened to Janet?” “Oh, that was the part I left out. They shot her.”

Hill’s most preposterous improvisation, the focus on aquatic recreation, remains with the story. In the next round Taylor, as the wronged partner in what is now a same-sex relationship, asks on the phone to Baghdad: “Where are you finding water in Iraq?” “It’s

like Vegas. They find water somehow, some way." Any mention of death threats has disappeared from the story, and at a certain point, the couple in turn just disappears without a trace. Apart from the question of whether Don might have been a jihadi (with a really good American accent), all otherness has been drained from the account. Baghdad is just another Vegas.

Perhaps Lisa's emphasis on Nour's assimilation—she points out that Nour stopped wearing a hijab; in Rosie Perez's retelling, Nour becomes a real New Yorker by starting to see a shrink and cursing people out on the subway—was an early indication of this drift in the narrative. As devoid of historical, cultural, and political specificity as the story has become by the end, its first telling already removed many specifics: We never hear the journalist's full name, Steven Vincent, nor that he wrote mostly for conservative media and supported the US-led invasion of Iraq as a "liberation." A poet and art critic, Vincent rebranded himself as a war reporter after 9/11, committed to the fight against "Islamofascism." For all its purported transparency, TALK SHOW hides this first "corruption."⁴ With its human-interest angle, the "original" story is made TV-compatible and Hollywood-friendly.

Fast's piece as a whole is a compelling performative meditation on storytelling and framing in the age of what Stephen Colbert has famously called *truthiness*—a term coined in the context of the War on Terror and the invasion of Iraq, when American neocons such as Rumsfeld, Wolfowitz, and Rove were famously dismissive of the "reality-based community." This was politics for the age of 24/7 news and cable channels, providing endless opportunities for spin, for hammering down a narrative even as its basis in fact (weapons of mass destruction, Iraq as part of an incongruous "Axis of Evil") was tenuous.⁵ In TALK SHOW, Fast articulates this new dynamic, in which the tradition of storytelling is twisted into a new form of retelling, rewriting, editing, and obscuring.

Focused on an embodied subject (a listener turned reteller) that could hardly be more distinct from the ideal Gutenbergian writer/reader, Fast's work is highly suggestive in relation to our post-reality-TV world, in which a particularly obscene celebrity can media-blitz his way to the US presidency. With his

cartoon persona of successful businessman, Trump constructed the semblance of a meta-narrative that amounted to his supposed ability to "Make America Great Again." A creature of television—the reality-TV hit *The Apprentice* and the right-wing network Fox News—Trump could rely on constant, breathless coverage from news programs eager for viewers. Yet Trump's daily serving of inconsistencies and cultivation of offensiveness via tweeted sound bytes marks his practice as post-televisual: This is politics in the age of social media.

Twitter, Trump's favorite medium, is a platform for post-Gutenbergian writing that remediates and potentializes the impact of throwaway mutterings. The success of neo-fascists and right-wing populists in the US and Europe (and the lesser success of left-wing figures such as Sanders or Corbyn) signifies that some stories seem inexorably broken—most notably, the postwar narrative of infinite growth and one's children having a better life. Other narratives are being sustained even as they beggar belief: It's all the immigrants' fault, or the establishment's, and a billionaire businessman will put everything right, even though his companies somehow have a habit of going bankrupt. In this situation, it is not a matter of trusting either the teller or the tale. The challenge is to focus on the telling, and the retelling; on spin and obfuscation, on degrees of truthiness, and the contradictions and lies that get lost between tweets and updates.

1) See for instance Nam June Paik, "Expanded Education for the Paperless Society," in *Radical Software* 1, no. 1 (Spring 1970), 7–8.

2) Omer Fast, in an interview with Petra Heck, January 18, 2011, www.nimk.nl/eng/omer-fast-interview.

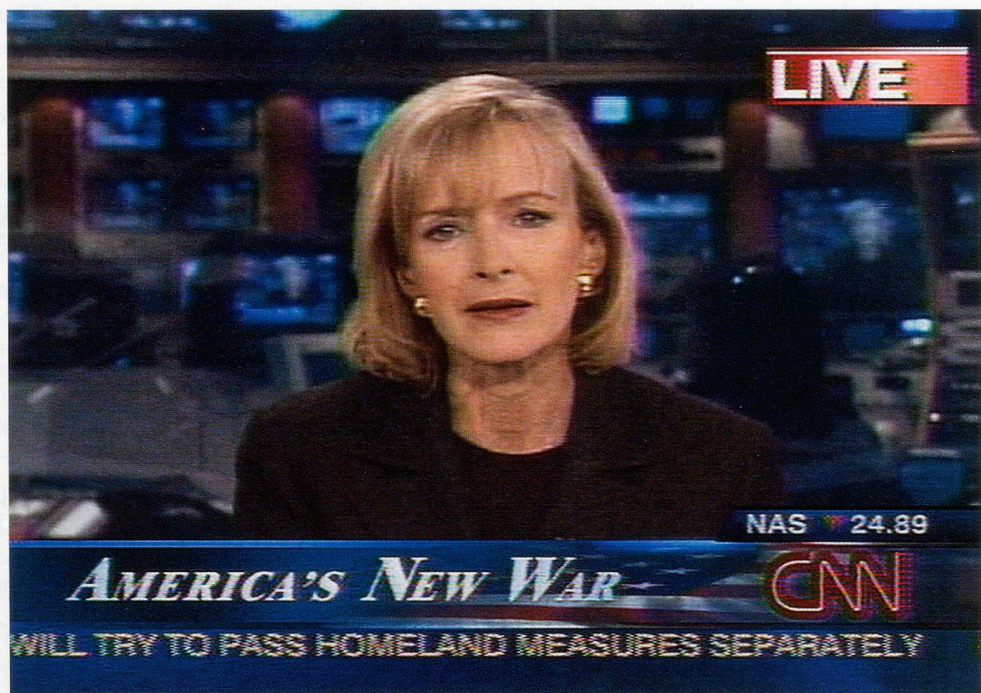
3) TALK SHOW was commissioned by Performa 09 and shown in New York on three consecutive nights in November 2009. Although the initial guest differed each night, the actors remained the same. After New York, TALK SHOW was staged in Berlin with German performers.

4) The two additional performances in New York similarly featured guests identified only by their first name: David Kaczynski, the brother of the Unabomber, and Bill Ayers, a founder of the Weather Underground.

5) In the aftermath of 9/11, Fast created CNN CONCATENATED (2002), an eighteen-minute video collage cutting up and reassembling utterances of the twenty-four-hour news network's talking heads, resulting in an almost Pentecostal exercise in ideological glossolalia.



OMER FAST, *CNN CONCATENATED*, 2000 – 2002, single-channel video, 18 min. /
CNN-ZUSAMMENSCHNITT, 1-Kanal-Video.



SVEN LÜTTICKEN

Mitte der 1960er-Jahre wurde Video als künstlerisches Medium populär, zu jener Zeit, als Marshall McLuhans Theorienarrativ vom Ende des Gutenberg-Zeitalters und vom Anbruch einer neuen Oralität infolge der elektronischen Medien auf dem Vormarsch war. Frühe Videokünstler wie Nam June Paik bezogen sich immer wieder auf McLuhan, wiewohl nicht immer auf ehrfurchtsvolle Art und Weise.¹⁾ Wenn wir jetzt ein halbes Jahrhundert überspringen, kann das Werk Omer Fast als eine Serie immanenter Erkundungen der Realität der neuen elektronischen und (mittlerweile) digitalen Oralität gesehen werden.

Video und Fernsehen sind zu entscheidenden Medien geworden, um die Stimmen von Zeitzeugen festzuhalten, wie etwa im Fall der Holocaust-Dokumentarfilme und -Archive (von Claude Lanzmanns *Shoah* bis zu Steven Spielbergs Shoah Foundation und deren Sammlung von Video-Interviews). In Fast's Arbeit SPIELBERG'S LIST (2003), in der sich Spielbergs 1993 entstandener Spielfilm *Schindlers Liste* heillos mit den darin nachgestellten historischen Ereignissen verheddert, werden Geschichten und Bilder aus der Verankerung gerissen und in unterschiedlicher Weise neu miteinander kombiniert. Die (Inter-)Medialität der Zeugenschaft und des Im-Gedächtnis-Behaltens wird in den Vordergrund gestellt, aber nicht um das traumatische Geschehen zu verschleiern, sondern um dessen Vervielfältigung zu zeigen – sogar in grotesken Abweichungen, etwa zwischen Holocaust-Überlebenden und Filmkomparsen, zwischen historischem Ort und aufgebauter Kulisse, Abweichungen, die Fast in seiner Bearbeitung von Ton und Bild gezielt hervorruft. Das Gleiche gilt für THE CASTING

SVEN LÜTTICKEN lehrt Kunstgeschichte an der Vrije Universiteit in Amsterdam und Theorie am Dutch Art Institute in Arnheim. Sein jüngstes Buch erschien 2016 unter dem Titel *Cultural Revolution: Aesthetic Practice after Autonomy*.

Irakisches Geflüster

(2007), eine komplexe Vier-Kanal-Videoinstallation, die die Geschichten eines US-amerikanischen Veteranen des Irak-Kriegs durcheinanderbringt und mit von Fast inszenierten Tableaus kombiniert.

Dabei geht es nicht um eine blinde (oder schlimmer noch, eine bewusste) Relativierung aller Werte und jeglicher historischer Verantwortung, sondern um die Untersuchung der Arbeit des Erzählens und der Migration und Veränderung von Mythologemen über verschiedene Nacherzählungen hinweg, die niemals absichtslos sein werden. Dieser Vorgang der Verzerrung hat in seiner Wirkungsweise einen Wahrheitswert; sein Ergebnis mag reine Ideologie, eine bequeme Halbwahrheit oder narrative Zweckmäßigkeit sein, die Arbeit des Wiedererzählens und Umarbeitens aber hat ihre eigene symptomatische Logik. Fast's Videos setzen sich mittels Interviews, collagierter Drehbücher und serieller Nachinszenierungen hiermit auseinander, gar noch eindeutiger aber wird



dies in seiner Live-Performance TALK SHOW (2009). Laut Fast zeichnet sich diese Arbeit durch die Transparenz ihrer Logik und Struktur aus: «Verfälschung spielt in meinem gesamten Werk eine Rolle und in TALK SHOW war diese Verfälschung ein sich live abspielender und höchst transparenter Vorgang.»²⁾

Aufgebaut nach dem Stille-Post-Prinzip – einem Spiel, das auf Englisch «Chinese Whispers» (chinesisches Geflüster) heisst –, ist TALK SHOW eine äusserst intensive Darbietung, die den Vorgang der Mythenbildung zeigt. In einer Talkshow-Kulisse (zwei in einem 90-Grad-Winkel aufgestellte und dem Publikum zugewandte Stühle) sitzt ein Gast einem Interviewer gegenüber (wobei Letzterer allerdings wenig mehr tut, als eine einzige Frage zu stellen, und dann zuhört). Der Gast erzählt eine wahre Geschichte, eine Geschichte traumatischer Ereignisse aus seinem Leben. Der Zuhörer ist ein Schauspieler, der, nachdem der ursprüngliche Interviewgast von der Bühne abtritt, die Geschichte gegenüber einem zweiten Schauspieler wiederholt, der Vorgang wird mit einem dritten Schauspieler fortgesetzt, bis schliesslich ein sechster Schauspieler die bis dahin hoffnungslos verdrehte Erzählung dem Urheber wiedergibt. Es entsteht der Eindruck, dass bei einer tausendfachen Wiederholung am Ende die Ilias dabei

herauskäme – oder vielleicht auch nur ein Superhit des Sommers.

TALK SHOW wurde mehrfach in New York und Berlin aufgeführt, und zwar jedes Mal mit einem anderen Gast (und folglich einer anderen Geschichte).³⁾ Eine Aufführung wurde in einer Drei-Kanal-Videoinstallation festgehalten und seither vielfach ausgestellt; eine derartige Remedialisierung macht Sinn, da ja bereits die ursprüngliche Live-Aufführung ein Fernsehinterview nachahmte. Diese Version von TALK SHOW dreht sich um eine Geschichte, die von Lisa erzählt wird; Lisa ist die Witwe eines unabhängigen amerikanischen Journalisten namens Steven, der nach der US-Invasion im Irak ums Leben kam. Seine Dolmetscherin, Nour, wurde ebenfalls niedergeschossen, überlebte aber. Bevor er starb, hatte Steven (mit Zustimmung seiner Frau) sich bereit erklärt, Nour zu heiraten, um sie aus dem Land herauszuholen, wobei er zum Islam konvertieren musste, um sie zu seiner zweiten Frau zu nehmen. Nach Stevens Tod verhalf Lisa Nour zur Flucht aus dem Irak und zur Einreise in die USA.

Wenn die erste Interviewerin, Rosie Perez, in der zweiten Runde die Rolle der Witwe spielt, schleichen sich die ersten kleinen Improvisationen ein. Erheblichere Verzerrungen treten in der dritten Version

auf, wenn Jill Clayburgh die Geschichte um eine romantische Verwicklung zwischen Steven und Nour erweitert – möglicherweise weil sie glaubte, diese sei bereits in der ihr erzählten ersten Version ahnbar gewesen. Bei dieser Nacherzählung ist eine Art von narrativem Darwinismus am Werk: Eine Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau muss zwangsläufig intim werden.

Einfühlungsvermögen ist für die Arbeit des Schauspielers von zentraler Bedeutung und die Nacherzählungen nehmen die tragischen Aspekte der Geschichte ernst, bis schliesslich der Komiker Dave Hill antritt und die Erzählung ins Klamottenhafte abgleitet. Hill benutzt eine Variante der Rolle des *Frat Boys*, derer er sich immer bei seiner Stand-up-Comedy bedient. Im Unterschied zu den meisten übrigen Schauspielern ist Hill darin erfahren, die Schranke zwischen Schauspieler-Ich und gespielter Rolle einzureissen, indem er seine Bühnenrolle als Mittel einsetzt, um mühelos und unmerklich zwischen verschiedenen Graden der Künstlichkeit hin und her zu wechseln. Seinen Vortrag immer wieder mit «Was auch immer» durchsetzend, erzählt er, wie er seine Frau, die jetzt Janet heisst – nachdem der vorhergehende Darsteller das Geschlecht des ermordeten Partners umgeändert hatte –, in ihrem Hotel

OMER FAST, TALK SHOW, 2009,
3-channel video, Performa 09 commission /
TALKSHOW, 3-Kanal-Video.

im Irak anrief. Der Anruf wurde von einem Mann namens Don angenommen, mit dem seine Frau passende Outfits kaufte und Jet-Ski fahren ging. Schliesslich hielten die beiden ihren Hochzeitsempfang in einem Wasserpark (im Irak!). Seine Interviewerin, Lili Taylor, fühlt sich gezwungen zu fragen: «Was ist mit Janet geschehen?» «Ach, das ist der Teil, den ich weggelassen habe. Sie wurde erschossen.»

Hills absurdeste Improvisation – die zentrale Rolle, die er dem Wasserspass zuweist – bleibt in der Geschichte erhalten. In der nächsten Runde fragt Taylor – als diejenige, deren Geschichte Unrecht angetan wurde – am Telefon mit Bagdad: «Wo gibt es denn im Irak Wasser zu finden?» «Es ist wie Las Vegas. Man findet immer irgendwie irgendwo Wasser.» Jeglicher Hinweis auf Todesdrohungen ist aus der Geschichte verschwunden und an einem bestimmten Punkt verschwindet wiederum das Paar einfach spurlos. Abgesehen von der Frage, ob Don



OMER FAST, *THE CASTING*, 2007,
4-channel video projection,
14 min. / *DIE BESETZUNG*,
4-Kanal-Videoprojektion.

vielleicht ein Dschihadist (mit einem wirklich überzeugenden amerikanischen Akzent) war, ist jedwede Andersheit aus der Schilderung entfernt worden. Bagdad ist einfach nur ein weiteres Las Vegas.

Vielleicht war Lisas Hervorhebung der Assimilation Nours – sie weist darauf hin, dass Nour aufhörte, einen Hidschab zu tragen; in Rosie Perez' Nacherzählung wird Nour dann zu einer richtigen New Yorkerin, die einen Seelenklempner aufsucht und anfängt, in der U-Bahn Leute zu verfluchen – ein frühes Indiz dieser Tendenz im Narrativ. Mag es der Geschichte am Ende noch so sehr an historischer, kultureller und politischer Spezifität mangeln, ihre erste Erzählung hatte bereits zahlreiche Einzelheiten ausgelassen: Wir erfahren nie den vollständigen Namen des Journalisten – Steven Vincent – und auch nicht, dass er überwiegend für konservative Medien schrieb und die von den USA angeführte Invasion des Irak als «Befreiung» befürwortete. Vincent war ein Dichter und Kunstkritiker, der sich nach 9/11 als Kriegsberichterstatter neu definierte und dem Kampf gegen den «Islamofaschismus» verschrieb. Bei aller angeblichen Transparenz kaschiert TALK SHOW diese erste

«Verfälschung».⁴⁾ Mit ihrem Augenmerk auf den menschlichen Aspekt wird die «ursprüngliche» Geschichte fernsehgerecht und Hollywood-freundlich zubereitet.

Als Ganzes ist Fasts Arbeit eine fesselnde performative Betrachtung über das Geschichtenerzählen und zielgerichtete Vermitteln von Inhalten im Zeitalter dessen, was Stephen Colbert bekanntlich «truthiness» oder «gefühlte Wahrheit» genannt hat. Ein Begriff, der in Zusammenhang mit dem Krieg gegen den Terrorismus und der Irak-Invasion geprägt wurde, als amerikanische Neokonservative wie Rumsfeld, Wolfowitz und Rove bekanntlich die «realitätsbasierte Gemeinschaft» geringschätzig abtaten. Dies war Politik im Zeitalter der Rund-um-die-Uhr-Nachrichten und Kabelkanäle, die endlose Möglichkeiten für Meinungsmache, für das Einhämmern eines Narrativs bieten, selbst wenn dessen Realitätsgrundlage (Massenvernichtungswaffen, der Irak als Teil einer abwegigen «Achse des Bösen») dürrig war.⁵⁾ In TALK SHOW bringt Fast diese neue Dynamik zum Ausdruck, indem die Tradition des Geschichtenerzählens in eine neue Form des Neu-Erzählens,

Umschreibens, Überarbeitens und Verunklarens verdreht wird.

Mit seinem Augenmerk auf das körpergewordene Subjekt (ein Zuhörender, der zum Nacherzähler wird), das sich vom idealen gutenbergschen Autor/Leser kaum stärker unterscheiden könnte, ist Fasts Werk höchst suggestiv in Bezug auf unsere postreale TV-Wirklichkeit, in der ein besonders schamloser Star des Reality-Fernsehens zu einem ernsthaften Konkurrenten im Rennen um die US-Präsidentschaft werden kann. In seiner karikaturhaften Rolle des erfolgreichen Geschäftsmannes konstruierte Trump den Anschein eines Metanarrativs, das auf seine angebliche Fähigkeit hinausläuft, «Amerika wieder gross zu machen». Trump, ein Geschöpf des Fernsehens – der erfolgreichen Reality-TV-Show *The Apprentice* und des rechts stehenden Nachrichtensenders Fox News –, konnte sich während des Wahlkampfes darauf verlassen, dass Letzterer ungünstigen Meinungsumfragen widersprechen und einen Sieg (oder auch eine Niederlage in manipulierten Wahlen) vorhersagen würde. Doch Trumps tägliche Portion von Ungereimtheiten und Kultivierung der

Anstössigkeit kennzeichnet seine Vorgehensweise als post-televiseuell: So sieht Politik im Zeitalter der sozialen Medien aus.

Twitter, Trumps Lieblingsmedium, ist eine Plattform für nachgutenbergsches Schreiben, die die Wirkung von Wegwerf-Gemurmel remedialisiert und potenziert. Der Erfolg von Neofaschisten und Rechtsextremen in den USA und Europa (und der weniger starke Erfolg von linksgerichteten Figuren wie Sanders oder Corbyn) signalisiert aller Voraussicht nach das unerbitterliche Scheitern mancher Narrative, insbesondere der Nachkriegshoffnung des endlosen Wachstums und jenes, wonach unsere Kinder es besser haben werden. Andere Narrative werden aufrechterhalten, so haarsträubend sie auch sein mögen: Die Einwanderer sind an allem schuld – oder aber das Establishment – und ein milliardenschwerer Geschäftsmann (dessen Unternehmen irgendwie die Angewohnheit haben, bankrottzugehen) wird alles richten. In dieser Situation geht es nicht darum, entweder dem Erzähler oder der Erzählung zu glauben: Die Herausforderung besteht darin, sein Augenmerk auf das Erzählen und das Nacherzählen, auf Meinungsmache und Vernebelung, auf Grade der gefühlten Wahrheit und die Widersprüche und Lügen zu richten, die zwischen Tweets und Updates verloren gehen.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Siehe z. B. Nam June Paik, «Expanded Education for the Paperless Society», in *Radical Software* Jg. 1, Nr. 1 (Frühjahr 1970), S. 7–8.

2) Omer Fast in einem Interview mit Petra Heck, 18. Januar 2011, www.nimk.nl/eng/omer-fast-interview.

3) TALK SHOW wurde von der Performa 09 in Auftrag gegeben und an drei aufeinanderfolgenden Abenden im November 2009 in New York gezeigt. Der Gast am Anfang war jedes Mal eine andere Person, die Schauspieler aber blieben die gleichen. Nach New York wurde TALK SHOW in Berlin mit deutschen Darstellern aufgeführt.

4) Die Gäste der beiden zusätzlichen Aufführungen in New York wurden ebenfalls nur mit Vornamen genannt und weiter nicht identifiziert: David Kaczynski, der Bruder des Unabombers, und Bill Ayers, einer der Gründer der linksradikalen Untergrundorganisation Weather Underground.

5) Nach 9/11 schuf Fast CNN CONCATENATED (2002), eine 18-minütige Videocollage, die Äußerungen der TV-Sprecher des Rund-um-die-Uhr-Nachrichtensenders zerhackt und wieder zusammenfügt, sodass sich eine nachgerade pfingstliche Übung in ideologischer Glossolalie ergibt.

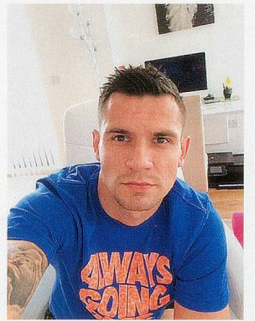
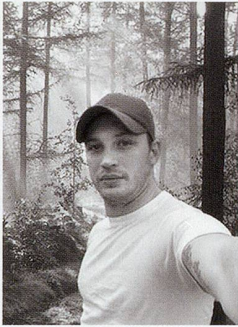
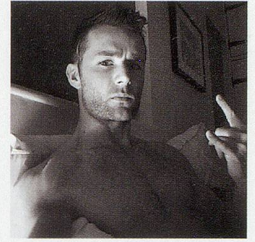
EDITION FOR PARKETT 99

OMER FAST

WHITE MALE SELFIES, 2017

9 portraits, including unique prints,
on 290 g/m² Satin Baryta paper,
in box, each print 7 7/8 x 7 7/8".
Ed. 25/XXV, signed and numbered certificate.

9 Portraits, einschliesslich Unikat-Drucke,
auf Satin-Baryta-Papier 290 g/m²,
in Box, jeder Druck 20 x 20 cm.
Ed. 25/XXV, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

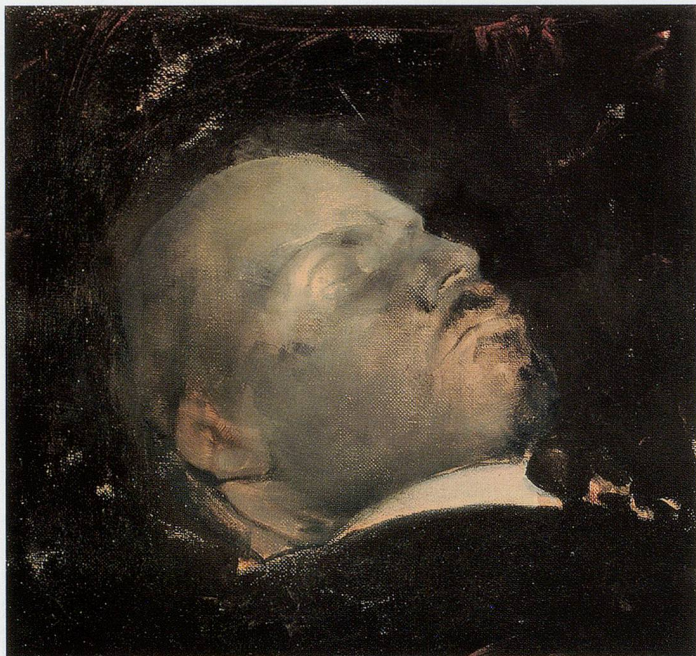


ADRIAN GHENIE, DUCHAMP'S FUNERAL II, 2003, oil and acrylic on canvas, 78 1/2 x 118 1/2 x 78 1/2 in.
DUCHAMP'S BEGRÄBNIS II, Öl und Acryl auf Leinwand, 200 x 300 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF
THE ARTIST, THIADDEUS ROPAC, PARIS; GALERIA PLAN B, GŁŹŹ; ROMANIA, PACE GALLERY, NEW YORK;
NICODIM GALLERY, LOS ANGELES; TIM VAN PAREN GALLERY, NYUWER, AND GALERIE JUDIN, BERLIN)

ADRIAN GHENIE



Rememberment of Things Past



MIHNEA MIRCAN

ADRIAN GHENIE, *TURNING BLUE*, 2008, oil and acrylic on canvas, 12 1/4 x 12 1/4" / BLAUVERFÄRBUNG, Öl und Acryl auf Leinwand, 31 x 31 cm.

One is an assembly of prosthetic viscera and transplanted veins, grafted together to construct an infinite body. The other is a golem of plastic and toxic light, peering unblinkingly into a scene of ravage. Two figures borrowed from the bestiaries of the twentieth century will guide this exploration of Adrian Ghenie's portraiture, an endeavor whose realism does not seek to picture life but instead to capture time—the stretched time of putrefaction, lifeless endurance, and contagion that his models inhabit as they continue to discharge contaminants into the present.

The first of these deathless corpses belongs to Vladimir Ilyich Lenin, caught in sickening close-up

MIHNEA MIRCAN is a curator based in Leuven, Belgium.

in *TURNING BLUE* (2008), then nearer still in *THE LEADER* (2008). The clinical nature of the first canvas, a montage of bruises and ruptures that does not disguise its origin in a photograph, shifts to theatrical in the latter, as otherworldly light illuminates the cheekbone and closed eye of the revolutionary. Ghenie's double take reflects on the dual roles of this anatomy, and the odd hagiography uniting them. In his essay "Bodies of Lenin: The Hidden Science of Communist Sovereignty," anthropologist Alexei Yurchak describes the ontological ambiguity of the exhibit preserved in the mausoleum on Moscow's Red Square for the last nine decades, recounting the incredible resources and ingenuity marshalled to prevent this physically and symbolically elastic body from ever hardening into a relic. Yurchak writes that,

remarkably, “Scientists have maintained not only the features of Lenin’s face but also the shape of his heels, the pigmentation around his armpits, the strength of hair attachment on his chest, and the flexibility of his knee joints”—every part, whether or not it is visible to the flocks of tourists and pilgrims who visit the display. Lenin is conserved as a “dynamic form”: “work on the body can never cease; the body cannot be allowed simply to lie there in an embalmed state. It must be continuously examined, fixed, resculpted and reembalmed.”¹⁾

Yurchak compares the creation of Leninism, to the treatment of his biological remains, turning this

assemblage of joints and limbs into a visual equivalent for a polity. Decades of replacing dead tissue have altered the body’s original composition to the extent that it now inhabits a spectral terrain between carion and representation; a cyborg-icon whose heart and brain are extended through political and medical protocols. A member of the preservation team employs the phrase “living sculpture” to convey this paradox, “as if to say *this is a sculpture of the body that is constructed of the body itself*.”²⁾ For his body to appear unaffected by the passage of time, it must constantly change. Evidencing a different paradigm from Ernst Kantorowicz’s classic distinction between, and blur-



ADRIAN GHENIE, *THE LEADER*, 2008, oil and acrylic on canvas, 8 5/8 x 12" /

DER FÜHRER, Öl und Acryl auf Leinwand, 22 x 30,5 cm.



ADRIAN GHENIE, *THE DEVIL 1*, 2010, oil on canvas, 80 ³/₄ x 90 ¹/₂" / *DER TEUFEL 1*, Öl auf Leinwand, 205 x 230 cm.

ring of, the king's "body of nature" and his "body of grace," Lenin is ec-static: rescued by medicine from the stasis of demise, maintained by a secular theology in a condition of stilled agility.

Throughout the communist East, in Russia as much as in Ghenie's native Romania, the 1990s were a mix of abrupt political change and deep-seated inertia, of quickly toppled monuments and lingering societal reflexes. Lenin's legacy in Russia still remains in a state of suspension—and thus so does his body: "Attitudes are split between those who consider it a sacred symbol of the heroic revolutionary past, an evil emblem of a criminal regime, or a neutral monument of national history."³⁾ Ghenie's two paintings depict the intersection of something not quite ending and something not quite beginning: On canvas as in reality, Lenin is stranded between the various allegorical tools—and forms of political confabulation—that separate death from life, the metaphysical frameworks through which these exchanges between flesh and effigy can be given the appearance of sense, or a political instrumentality. Between the stale apathy of *TURNING BLUE* and the prefigured ascension in *THE LEADER*, the revenant—neither carcass nor apparition, propelled forward by its own simulacral élan of becoming-same—is an image in search of its signified, of context and consolation.

The relationship between inanimate and living forms takes a different trajectory in *THE DEVIL* (2008). Ghenie borrows his lopsided protagonist from a black-and-white image by *Life* magazine photographer Loomis Dean, one of numerous American photojournalists invited to document the aftermath of nuclear experiments at the Nevada Test Site. An entire town was built at Yucca Flat and peopled with hundreds of store mannequins to study the effects of a blast on everything from houses to clothes to canned food. The News Nob, a strategic spot positioned seven miles from the test site itself, was established in 1952 as a designated area for journalists to witness the detonations. In tandem with aerial photography of craterous depressions or clouds dissolving into their own brightness, photojournalistic routine at the News Nob established an iconography of sorts: the categories into which an indirect gaze onto the blast would fall, the postures and positions, protocols, instruments, and crepuscular photogenics by which an event whose intensity defies capabilities of technical registration and mortally threatens the naked eye could be obliquely apprehended, segmented into points of view, and seemingly domesticated. Dean's own experience leads to an insistent focus on portraiture, on the make-believe of familial and domestic devastation played out by the mannequins. Take the



ADRIAN GHENIE, study for *THE DEVIL* 3, 2010, collage and acrylic on paper, 12 3/4 x 18 7/8" / Studie für *DER TEUFEL* 3, Collage und Acryl auf Papier, 32,7 x 48 cm.

title of the particular photograph that serves as Ghenie's source: SCORCHED MALE MANNEQUIN CLAD IN DARK BUSINESS SUIT STANDING IN DESERT 7,000 FT. FROM THE 44TH NUCLEAR TEST EXPLOSION, A DAY AFTER THE BLAST, INDICATING THAT HUMANS COULD BE BURNT BUT STILL ALIVE, YUCCA FLAT, NEVADA, 1955. The dummy's serviceable smile is still legible under different degrees of burn, its retinas seared by winds emanating from the blast.

The collective image-rapture induced by the lethal combustion of atomic energy that held the gaze of journalists and brought thousands of atomic tourists to Las Vegas, the unleashing of a crazed, noxious excess of photo-sensitivity in which these documentarians and witnesses operate, are captured, shaped, and measured in the plastic flesh of the dummy, made to see something we cannot. A cog in an abstract ma-



ADRIAN GHENIE, study for *THE STIGMATA*, 2010, collage and acrylic on paper, 27 1/2 x 20 3/4" / Studie für *DIE STIGMATA*, Collage und Acryl auf Papier, 70 x 52,7 cm.

ADRIAN GHENIE, *NOUGAT 2*, 2010,

oil on canvas, 86 1/2 x 78 3/4" /

NOUGAT 2, Öl auf Leinwand, 220 x 200 cm.

chine that bestows life and quantifies death, askew, mute, and lethal, the mannequin conduces the dark glow of avisuality, that anxious relation structuring the atomic unconscious discussed by film theorist Akira Mizuta Lippit. Drawing on early film and post-Hiroshima Japanese cinema, Lippit analyzes avisuality as an abyssal unseeing that shoots through modernity's epiphanies, a substance that corrodes the thresholds of the visible world, complicating or twisting their geometry by a new optics of causes and effects, by a pulsating synthesis of glare and blackness. A repertoire of surrogate images and ersatz glimpses, of which Dean's super- and subhuman dummy is one, surrounds and spectrally grounds the efflorescence, beyond sight and history, of the atomic bomb: Like allegories (in Paul de Man's proposition), they persist in visualizing what they have already demonstrated they cannot show.

In *THE DEVIL*, the dummy survivor, thrust into the present by the malignant energy with which it is perpetually infested, encounters a man on an armchair. Possibly a self-portrait, the figure leans forward to retch up an impressionist pink splatter. Their meeting occurs in a space that could be a studio or a gallery, as amorphous traces and penumbrae are organized into something like a grid of picture display. This is a recurrent trope in Ghenie's work, which often places perpetrators and victims in milieus of artistic production or presentation, shaded with a sense of provisionality or inadequacy. As a receptacle for such apparitions, the environment of the studio connotes artificiality and constructedness rather than historiographic decorum.

Linking the dummy's sickening charge with the stream of vomit or casting the mannequin as the titular demon are not interpretations the painting discourages, yet it forces the characters into the same space and ontological regime, compressing what might be an ampler stage and a more intricate causal





ADRIAN GHENIE, *THE DEVIL 2*, 2010, oil on canvas, 78 $\frac{3}{4}$ x 90 $\frac{1}{2}$ " / *DER TEUFEL 2*, Öl auf Leinwand, 200 x 230 cm.

chain of pathogens, infection, and ejecta. In place of the semblance of an exchange, painter and model exist in separate domains within the painting's suggestion of three-dimensional collage. Ghenie has a keen interest in the scenographic dispositifs of religious art, in which context this image could have been an annunciation or a temptation. But these tropes are deployed here to opposite effect: Rather than delineate the crossing of borders between earthly and otherworldly realms, the scene is resolved as one of mutual obliviousness and severed contact. Revulsion reduces the self to nothing more than the skin that separates convulsed innards from inimical surroundings, an impoverished interiority that works as counterpart to the silent, battered guest, incapable of enunciating an identity. The demonic element indicated by the title might indeed be circling the eyeless, desensitized space between them: a negative sublime, an emptying-out and withdrawal of the self from the innumerable, immense, and ever grimmer statistics of modernity that it can no longer compute or bear.

Lenin the time traveler, with his baggage of implants and his political exoskeleton; and the mannequin, a drifter through ontologies and regimes of representation, playing both the role of a person and that of a technological apparatus that could wipe out all personhood: These are stand-ins for flesh, for life and death, degrading into radioactive or political half-lives. Ghenie explores a tortured mnemonics via a specific repertoire of characters: villains, both infamous and anonymous, from what the artist has called "a century of humiliation."⁴ Enveloped in folds of ambiguity, blemished by the grain of a vintage print, tumefied by deteriorated archival footage, evanescent in a flurry of pixels, his figures slip between categories of historiographic discourse with the same energy with which they are made and un-made by their pictorial environments, their features ricocheting between the canted, facing planes of impossible architectures, bifurcating into multiple, unsynthesizable vanishing points. For Ghenie, the visage is a locus of rememberment, assembling distorted fragments and amputated likenesses to models real or imagined, drawn from history or nightmare: re-memberment rather than remembrance, elucidation, or a parti-

tioning of guilt and martyrdom. Cheeks, foreheads, and lips heave and ripple, bones protrude, stuporous grins freeze as iridescent smears, consumed by the effort to hold together against onslaughts of zombie chiaroscuro. The energy that makes these images cohere as paintings is equal to the stamina with which the faces resist being disassembled into force fields of abstraction.

In Ghenie's historical portraits, rooms contract or swell, their moribund and eternal inhabitants anamorphically knotted with perspective lines and architectural lineaments. Psychasthenic buffoons, they *become* space: As in Caillois's description, their proprioception is constructed from the other side of their senses.⁵ Emerging from blurs and exquisite smudges, as parleys between composition and decomposition, subjected to something of a painterly martyrdom, they appear as the different configurations of a malleable stuff that oozes somewhere between the skeleton and the mask. Ghenie's figures are sick with death and chronically dying, fermenting, obstinate and immovable; elsewhere antonyms of reason coagulate as political programs, bonfires are made of the values of the Enlightenment, negative social contracts are signed hastily on the brink of apocalypses, and sovereign beasts hunt in packs. Embalmed in paint to slow their decrepitude, marionetted by invisible pulleys of space and memory but never pushed beyond recognition, his ideologues, tyrants, and torturers persist, petrified and insulting, waiting in a dull netherworld. Like a sci-fi monster staring into the camera in the final scene to guarantee a sequel, they hold the potentiality to return as malevolent speech, as headlines, hats, or badges. Ghenie might be saying that nothing is ever really lost, and that ends and beginnings, "inaugurations" and "epochal shifts," repurpose the same scabrous, oily fragments.

1) Alexei Yurchak, "Bodies of Lenin: The Hidden Science of Communist Sovereignty," *Representations* 129 (Winter 2015), 117–18.

2) *Ibid.*, 128.

3) *Ibid.*, 145.

4) Adrian Ghenie, quoted in Jane Neal, "Adrian Ghenie," *Art Review* 46 (December 2010), 70.

5) Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia" (1935), trans. John Shepley, *October* 31 (Winter 1984), 30.

Vergangenes neu zusammengesetzt



ADRIAN GHENIE, *STIGMATA 2*, 2010, oil, acrylic and collage on canvas, 78 ³/₄ x 94 ¹/₂" /
Öl, Acryl und Collage auf Leinwand, 200 x 240 cm.

 MIHNEA MIRCAN

Der eine ist eine Ansammlung von Organprothesen und transplantierten Blutgefässen, die zusammen einen endlosen Körper ergeben. Der andere ist ein Golem aus Plastik und toxischem Licht, der ungeführt auf eine Szene der Verwüstung starrt. Zwei Figuren aus den Bestiarien des 20. Jahrhunderts sollen die folgende Erkundung der Porträtmalerei von Adrian Ghenie leiten, deren Realismus nicht das Leben abbilden will, sondern die Zeit einfangen – die gedehnte Zeit von Verwesung, lebloser Beständigkeit und Verseuchung, in der seine Modelle leben, während ihr Gift sich fortwährend in die Gegenwart entlädt.

Der erste dieser unsterblichen Leichname gehört Wladimir Iljitsch Lenin. Er wird in *TURNING BLUE* (Blauverfärbung, 2008) erst aus unerträglicher und in *THE LEADER* (Der Führer, 2008) dann aus noch grösserer Nähe erfasst. Der klinische Charakter des ersten Gemäldes, das als Montage aus Blutergüssen und Rupturen seinen photographischen Ursprung nicht verhehlt, geht im zweiten ins Theatralische über, wenn ein ausserweltliches Licht den Wangenknochen und das geschlossene Auge des Revolutionärs erhellt. Ghenies zweifaches Porträt denkt über die Doppelfunktionen dieser Anatomie und die merkwürdige Hagiographie nach, durch die sie verbunden sind. Der Anthropologe Alexei Yurchak beschreibt in seinem Essay «Bodies of Lenin: The Hidden Science of Communist Sovereignty» die ontologische Mehrdeutigkeit des Moskauer Ausstellungsstücks, das seit neun Jahrzehnten im Leninmausoleum auf dem Roten Platz aufbewahrt wird, und berichtet von der Genialität und den unglaublichen Mitteln, die verhindern sollen, dass dieser physisch und symbolisch elastische Körper für immer zu einem Relikt erstarrt. «Die Wissenschaftler», hebt Yurchak

hervor, «haben nicht nur Lenins Gesichtszüge konserviert, sondern auch die Form seiner Fersen, die Pigmentierung rund um seine Achselhöhlen, die Stärke seiner Brustbehaarung und die Beweglichkeit seiner Kniegelenke» – jedes Körperteil, ob für die Touristen- und Pilgerströme, die an dem Leichnam vorbeiziehen, sichtbar oder nicht. Lenin wird als «dynamisches Gebilde» erhalten, was bedeutet, dass «die Arbeit an seinem Körper niemals enden kann; der Körper darf nicht einfach in einem einbalsamierten Zustand daliegen. Er muss laufend untersucht, repariert, neu geformt und neu einbalsamiert werden.»¹⁾

Yurchak vergleicht die Erschaffung des Leninismus mit der Behandlung der biologischen Überreste Lenins und erklärt diese Assemblage von Gelenken und Gliedmassen zum visuellen Äquivalent einer politischen Ordnung. Der jahrzehntelange Austausch von totem Gewebe hat die ursprüngliche Zusammensetzung des Körpers so stark verändert, dass er sich heute in einem gespenstischen Terrain zwischen Aas und Abbild bewegt – eine Cyborg-Ikone, deren Herz und Gehirn mithilfe politischer und medizinischer Praktiken ins Unendliche erweitert werden. Ein Mitglied des Konservierungsteams spricht von einer «lebenden Skulptur», um dieses Paradox zu vermitteln, «als wollte er sagen, *dies ist eine Skulptur des Körpers, die aus dem Körper selbst aufgebaut ist.*»²⁾ Damit dieser Körper von der vergehenden Zeit unberührt erscheint, muss er sich ständig verändern. Als Beleg für ein Paradigma, das sich von Ernst Kantorowicz' klassischer Unterscheidung zwischen den zwei Körpern des Königs – dem «natürlichen Körper» und dem «Körper der Gnade» – und ihrer Verwischung abhebt, ist Lenin ek-statisch: von der Medizin vor der Stase, dem Stillstand des Untergangs gerettet und von einer säkularen Theologie in einem Zustand ruhender Agilität gehalten.

Im gesamten kommunistischen Osten, in Russland genauso wie in Ghenies Heimatland Rumänien, waren die 1990er-Jahre eine Mischung aus abruptem politischem Wandel und tief verwurzelter Trägheit, aus eilig gestürzten Denkmälern und fortdauernden gesellschaftlichen Reflexen. Lenins Vermächtnis befindet sich in Russland bis heute in einem Schwebestand – und damit auch sein Körper: «Die einen sehen darin ein heiliges Symbol der heroischen Re-

MIHNEA MIRCAN ist Kurator im belgischen Löwen.

volutionenvergangenheit, andere ein böses Sinnbild eines kriminellen Regimes oder ein neutrales Denkmal der Nationalgeschichte.»³⁾ Ghenies Gemälde beschreiben den Schnittpunkt zwischen etwas nicht wirklich Endendem und etwas nicht wirklich Beginnendem: Auf der Leinwand wie in der Realität ist Lenin zwischen den verschiedenen allegorischen Mitteln – und Formen der politischen Konfabulation – gestrandet, die den Tod vom Leben trennen, zwischen den metaphysischen Gerüsten, durch die diesem Wechselspiel von Fleisch und Nachbildung ein Anschein von Sinn oder eine politische Zweckdienlichkeit verliehen werden kann. Zwischen der schalen Teilnahmslosigkeit von *TURNING BLUE* und der prophezeiten Auferstehung in *THE LEADER* wird der Wiedergänger – der weder Kadaver noch Himmelsbesucher ist und von seinem eigenen simulakralen Schwung des Gleichwerdens vorwärtsgetrieben wird – zum Bild auf der Suche nach dem, wofür es steht, nach Kontext und Trost.

Einen anderen Verlauf nimmt die Beziehung zwischen unbelebten und lebenden Formen in *THE DEVIL* (Der Teufel, 2008). Die windschiefe Hauptfigur hat Ghenie einem Schwarz-Weiss-Photo des *Life*-Photographen Loomis Dean entnommen, der wie viele andere amerikanische Photojournalisten eingeladen war, die Folgen von Atomtests in der Wüste von Nevada zu dokumentieren. Auf dem Testareal Yucca Flat wurde eigens eine ganze Stadt errichtet und mit Hunderten von Schaufensterpuppen bevölkert, um die Auswirkungen einer Atomexplosion auf alle möglichen Dinge zu untersuchen, von Häusern über Kleidung bis hin zu Konserven. Der News Nob, ein strategischer Aussichtspunkt rund elf Kilometer vom eigentlichen Testgelände entfernt, wurde 1952 eingerichtet, damit Journalisten die Explosionen mit ansehen konnten. Zusammen mit Luftbilddaufnahmen von kraterförmigen Vertiefungen oder von Wolken, die sich in ihrer eigenen Helligkeit auflösen, begründete das photojournalistische Programm auf dem News Nob eine Art Ikonographie – eine Ikonographie der Kategorien indirekter Blicke auf die Explosion, aber auch der Posen und Positionen, der Protokolle, der Instrumente und der Bildwirksamkeit von Strahlenbüscheln, durch die ein Ereignis, dessen Intensität sich den Möglichkeiten der techni-

schen Erfassung widersetzt und das bloße Auge tödlich bedroht, indirekt verstanden werden konnte – in Blickwinkel zerlegt und scheinbar gezähmt. Deans eigene Erfahrung führte zu einer eindringlichen Konzentration auf Porträts, auf eine von den Schaufensterpuppen aufgeführte Vorspiegelung von familiärer und häuslicher Verwüstung. Man betrachte den Titel der speziellen Photographie, die Ghenie als Quelle diente: *SCORCHED MALE MANNEQUIN CLAD IN DARK BUSINESS SUIT STANDING IN DESERT 7,000 FT. FROM THE 44TH NUCLEAR TEST EXPLOSION, A DAY AFTER THE BLAST, INDICATING THAT HUMANS COULD BE BURNT BUT STILL ALIVE, YUCCA FLAT, NEVADA, 1955* (Versengte männliche Schaufensterpuppe in dunklem Geschäftsanzug 7000 Fuss von der 44. Atomexplosion entfernt am Tag nach der Detonation in der Wüste stehend, was darauf hindeutet, dass Menschen verbrennen, aber noch am Leben sein konnten, Yucca Flat, Nevada, 1955). Das beflissene Lächeln der Puppe mit den vom Explosionswind versengten Netzhäuten ist unter verschiedenen Verbrennungsgraden noch zu erkennen.

Der kollektive Bilderrausch, ausgelöst von der tödlichen Verbrennungswirkung der Atomenergie, die dem Blick der Journalisten standhielt und Tausende von Atomtouristen nach Las Vegas lockte, und die Entfesselung eines so verrückten wie schädlichen Übermasses an Lichtempfindlichkeit, in dem diese Dokumentaristen und Augenzeugen operieren, werden im künstlichen Fleisch der Puppe, die dazu bestimmt war, etwas zu sehen, das für uns unsichtbar ist, eingefangen, geformt und vermessen. Als Rädchen in einer abstrakten Maschine, die Leben schenkt und den Tod quantifiziert, trägt die schief, stumm und todbringend präsente Schaufensterpuppe zum dunklen Glühen der Avisualität bei, jener angsterfüllten, von dem Filmtheoretiker Akira Mizuta Lippit diskutierten Beziehung, die das atomare Unbewusste strukturiert. Gestützt auf den frühen Film und das japanische Kino nach Hiroshima analysiert Lippit Avisualität als ein abgrundtiefes Nichtsehen, das durch die Offenbarungen der Moderne schiesst. Diese Substanz, so Lippit, zersetzt nicht nur die Grenzbereiche der sichtbaren Welt, sondern verkompliziert oder verzerrt durch eine neue Optik der Ursachen und Wirkungen, eine pulsierende Synthese von Grelle



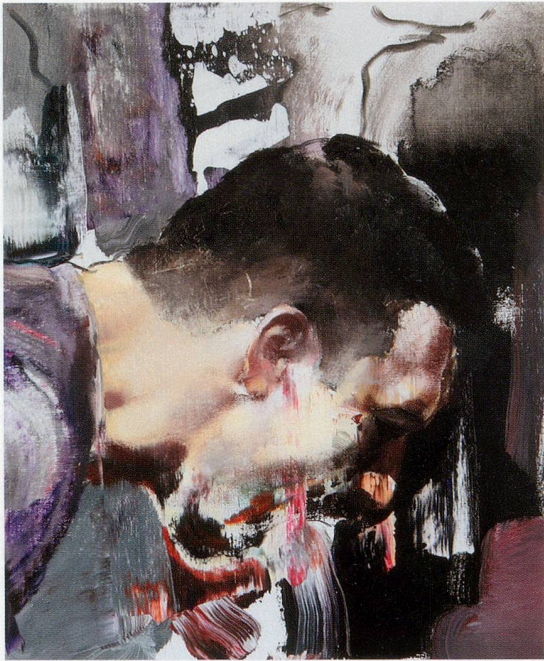
und Schwärze, auch deren Geometrie. Jenseits von Anschauung und Geschichte umgibt und erdet ein Repertoire von Ersatzbildern und -blicken, zu denen auch Deans über- und untermenschliche Puppe gehört, auf gespenstische Weise die Ausblühungen der Atombombe: Wie Allegorien (bei Paul de Man) visualisieren sie beharrlich, wovon sie bereits bewiesen haben, dass sie es nicht zeigen können.

In *THE DEVIL* trifft der künstliche Überlebende – von der heimtückischen Energie, die ihn dauerhaft verseucht hat, in die Gegenwart gestossen – auf einen Mann in einem Sessel. Möglicherweise ein Selbstporträt, beugt der Mann sich vor, um einen impressionistischen rosafarbenen Spritzer herauszuwürgen. Die Begegnung findet in einem Raum statt, der ein Atelier oder eine Galerie sein könnte: Amorphe Spuren und Halbschatten sind wie das Raster einer Bilderschau angeordnet. Diese wiederkehrende Trope in Ghenies Werk platziert Täter und Opfer häufig in Milieus der Kunstproduktion oder -präsentation, über die der Künstler einen Schatten der Vorläufigkeit oder Unzulänglichkeit legt. Als Behältnis für solche Geistererscheinungen impliziert die Atelierum-

ADRIAN GHENIE, *THE BLOW*, 2010, oil on canvas, $13 \frac{3}{4} \times 25 \frac{3}{8}$ " /
DER SCHLAG, Öl auf Leinwand, 35 x 65 cm.

gebung eher Künstlichkeit und Konstruiertheit als historiographischen Anstand.

Die krank machende Aufladung der Puppe mit dem Schwall von Erbrochenem zu verknüpfen oder in der Puppe den titelgebenden Teufel zu erkennen, sind keine Interpretationen, die das Gemälde nicht zuliesse, dennoch zwingt es die Figuren in denselben Raum und dieselbe ontologische Ordnung und verdichtet, was eine grössere Bühne sein könnte – und eine kompliziertere Kausalkette von Erregern, Infektion und Auswürfen. Anstatt den Anschein eines Austauschs zu erwecken, existieren Maler und Modell innerhalb der optisch suggerierten dreidimensionalen Collage des Bildes in getrennten Bereichen. Ghenie interessiert sich brennend für die szenographischen Dispositive der religiösen Kunst, in deren Zusam-



ADRIAN GHENIE, SELF-PORTRAIT NO. 4,
2010, oil on canvas, 18 7/8 x 15 3/4" /
SELBSTPORTRÄT NR. 4,
Öl auf Leinwand, 48 x 40 cm.

menhang dieses Werk eine Verkündigung oder Versuchung hätte sein können. Hier aber werden diese Tropen für einen gegenteiligen Effekt genutzt: Anstatt das Überschreiten von Grenzen zwischen irdischen und überirdischen Gefilden zu schildern, wird die Szene von gegenseitiger Nichtwahrnehmung und Kontaktlosigkeit beherrscht. Abscheu reduziert das Ich zu nichts weiter als der Haut, die verkrampfte Eingeweide von feindseliger Umgebung trennt, ein verarmtes Innenleben, das als Gegenstück zu dem stillen, gebeutelten Besucher wirkt, der unfähig ist, eine Identität zu artikulieren. Das im Titel angedeutete teuflische Element könnte tatsächlich in dem blinden, desensibilisierten Raum zwischen ihnen kreisen: eine negative Erhabenheit, ein Entleeren des Ichs und sein Rückzug von den unzähligen, unüberschaubaren und immer trostloseren Statistiken der Moderne, die es nicht länger errechnen oder ertragen kann.

Lenin, der mit Implantaten bepakte Zeitreisende mit seinem politischen Exoskelett, und die Schau- fensterpuppe, eine durch Ontologien und Darstellungssysteme treibende Figur, spielen sowohl die

Rolle einer Person als auch die einer technischen Apparatur, die jedes Menschsein auslöschen könnte: Als Doubles für das Fleisch, für das Leben und den Tod, zerfallen sie zu radioaktiven oder politischen Halbwertzeiten. Ghenie erforscht eine gemarterte Mnemotechnik mithilfe eines speziellen Figurenrepertoires von berüchtigten und namenlosen Verbrechern aus einem von ihm so bezeichneten «Jahrhundert der Erniedrigung».⁴⁾ Eingehüllt in Falten der Mehrdeutigkeit, entstellt von der Körnung eines Originalabzugs, angeschwollen durch schadhafte Archivmaterial, in einem Pixelgestöber verblassend, gleiten seine Figuren mit derselben Energie zwischen den Kategorien des historiographischen Diskurses dahin, mit der sie von ihren bildhaften Umgebungen erzeugt und beseitigt werden, während ihre Züge an den abgeschrägten, einander zugewandten Flächen unmöglicher Architekturen abprallen und sich zu multiplen, nicht synthetisierbaren Fluchtpunkten verzweigen. Für Ghenie ist das Gesicht ein Ort des Neuzusammensetzens, an dem verzerrte Bruchstücke und amputierte Ebenbilder zu realen oder erfundenen, aus Geschichte oder Albtraum bezogenen Vorlagen zusammengefügt werden – mehr ein Ort des Neuzusammensetzens als des Wiedererinnerns, des Erklärens oder eines Aufteilens von Schuld und Martyrium. Wangen, Stirnen und Lippen heben und kräuseln sich, Knochen treten hervor, stumpfsinniges Grinsen gefriert zu schillernden Schmierstreifen, verzehrt von dem Bemühen, gegen die Angriffe eines untoten Helldunkels zusammenzuhalten. Die Energie, die diese Bilder als Gemälde zusammenhält, entspricht der Ausdauer, mit der die Gesichter sich dagegen wehren, in Kraftfelder der Abstraktion zerlegt zu werden.

In Ghenies historischen Porträts ziehen Räume sich zusammen oder schwellen an, während ihre todgeweihten und ewigen Bewohner mit perspektivischen Linien und architektonischen Gesichtszügen anamorphotisch verknotet sind. Diese psychasthenischen Hanswurst *werden* zu Raum: Wie bei Caillois beschrieben, wird ihre Tiefensensibilität von der anderen Seite ihrer Sinne konstruiert.⁵⁾ Als Resultat von Verhandlungen zwischen Komposition und Zersetzung einer Art malerischem Martyrium unterworfen, entstehen sie aus Verwischungen und exquisiten Klecksen und erscheinen wie die unterschiedlichen Konfigurationen eines formbaren Materials, das irgendwo zwischen dem Skelett und der Maske hervorquillt. Ghenies Figuren sind todkrank, permanent im Sterben und Vergären begriffen und chronisch stur und unbeweglich; anderswo gerinnen Antonyme des Verstands zu politischen Programmen, werden die Werte der Aufklärung zu Lagerfeuern und gehen mächtige Bestien im Rudel jagen. In Farbe einbalsamiert, um ihre Hinfälligkeit zu verlangsamen, und durch unsichtbare Fäden von Raum und Erinnerung zu Marionetten gemacht, aber niemals bis zur Un-

kenntlichkeit entstellt, bestehen seine Ideologen, Tyrannen und Folterer versteinert und beleidigend fort – Wartende in einer düsteren Unterwelt. Wie ein Science-Fiction-Ungeheuer, das in der letzten Szene in die Kamera starrt, um eine Fortsetzung zu garantieren, besitzen sie das Potenzial, als übelwollende Sprache zurückzukehren, als Schlagzeile, Hut oder Abzeichen. Womöglich will Ghenie deutlich machen, dass nichts jemals wirklich vergangen ist und dass Enden und Anfänge, «Inaugurationen» und «epochale Veränderungen» dieselben schuppigen, öligen Fragmente neuen Zwecken zuführen.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

1) Alexei Yurchak, «Bodies of Lenin: The Hidden Science of Communist Sovereignty», in *Representations*, Nr. 129 (Winter 2015), S. 117–118.

2) Ebd., S. 128.

3) Ebd., S. 145.

4) Adrian Ghenie zit. n. Jane Neal, «Adrian Ghenie», in *Art Review*, Nr. 46 (Dezember 2010), S. 70.

5) Roger Caillois, «Mimese und legendäre Psychasthenie» (1935), in ders., *Méduse & Co*, aus dem Französischen übersetzt von Peter Geble, Berlin: Brinkmann & Bose, 2007, S. 36–37.

ADRIAN GHENIE, *study for THE BLOW*, 2010, collage and acrylic on paper, 13 x 19" /
Studie zu DER SCHLAG,
Collage und Acryl auf Papier,
32,8 x 48,2 cm.



SUZANNE HUDSON

Painting Gags

Sometime in the mid-1920s, after he had settled in New York, Arshile Gorky began a painting of himself and his mother based on a small black-and-white photograph taken over a decade before. A communiqué from the artist's pre-war childhood in Ottoman Turkey, it was taken in 1912, just three years before Gorky's family fled the Armenian Genocide, and seven before his mother died of starvation in Yerevan, capital of the short-lived Republic of Armenia. In it we see the boy standing, dark hair sculpted across his forehead to trace the improbable outline of a sickle, as peonies are fingered, votive-like, in his outstretched right hand; beside him, his mother sits, implacable and vulnerable in equal measure, her own hands quiescent on her lap. Gorky would belabor his painting for some ten years, during which time he commenced work on a second version. His difficulty in completing either suggests that he came to understand the photograph as carrying a disproportionate historical burden, even as it became the cipher for his insatiable longing. As if to admit the intractability of the situation, the figures appear spectral, and in the first, shoulders merge with the background—a finality otherwise asserted in Gorky's cleaving the once-touching arms with a thick rivulet of putty-colored paint.

If I am beginning a short essay on the work of Adrian Ghenie with the unlikely example of Gorky, it is to point to how personal intercession of appropriated material can register as pictorial erasure, which is crucial to understanding Ghenie's work. Ghenie grew up in Romania under Ceaușescu, who commissioned thousands of official portraits (now held in the collection of the national museum in Bucharest). However, when Ghenie turned to the subject of the Communist dictator for *NICOLAE* (2010), he chose as his source a widely publicized image from the day of Ceaușescu's nationally televised execution, only to blur his features.¹⁾ In *STUDY FOR BOOGEYMAN* (2010), this countenance is still more willfully obscured, seeming to physically disintegrate—perhaps acknowledging the obsolescence of the media support by aping the style of an old photograph, or more grimly, reflecting on the exhumation of Ceaușescu's body earlier that year. Ghenie similarly acts upon other twentieth-century totalitarian leaders: In *THE MOTH* (2010), the titular insect leaves a purple smear on Stalin's face, while an untitled work from 2012 leaves only Hitler's immediately recognizable mustache.

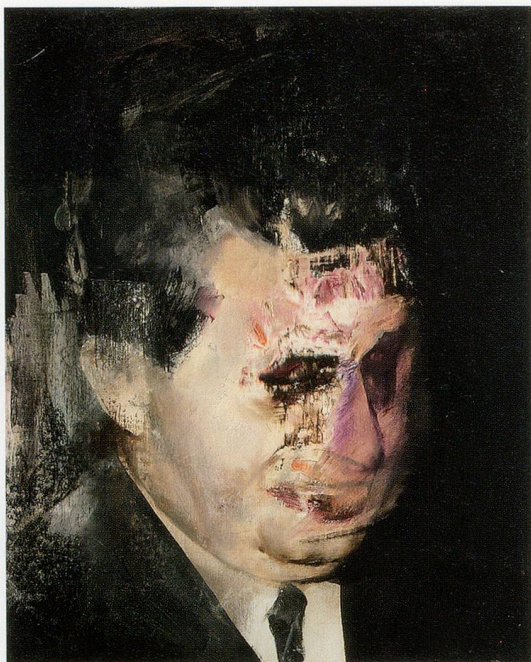
Hitler's image in particular has been a periodic subject for Ghenie, from the earlier black-and-white *THAT MOMENT* (2007), conjuring the double-suicide of Hitler and Eva Braun as Allied forces drew near, to *BERGHOF* (2012), depicting Hitler on the deck of his Alpine

SUZANNE HUDSON is an art historian and critic based in Los Angeles, where she teaches at the University of Southern California.

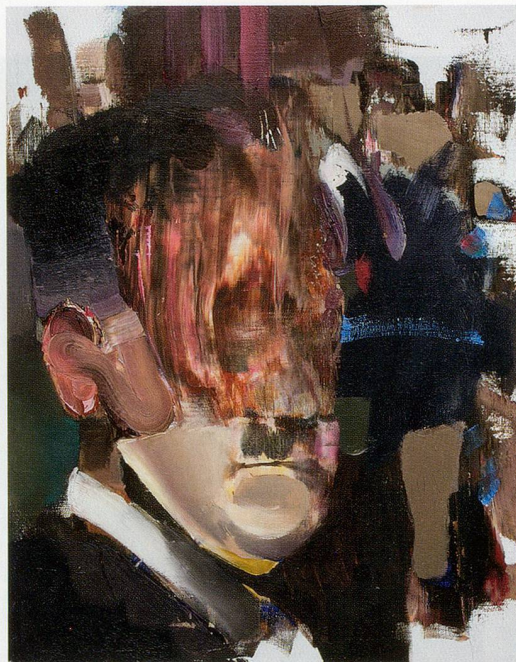


ADRIAN GHENIE, *PIE FIGHT INTERIOR 8*, 2012–13, oil on canvas, 118 $\frac{1}{2}$ x 110 $\frac{1}{2}$ " /

TORTENSCHLACHT-INTERIEUR 8, Öl auf Leinwand, 301 x 280,7 cm.



ADRIAN GHENIE, *study for BOOGEYMAN*, 2010,
oil on canvas, 19 5/8 x 15 3/4" / Studie für BOOGEYMAN,
Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm.



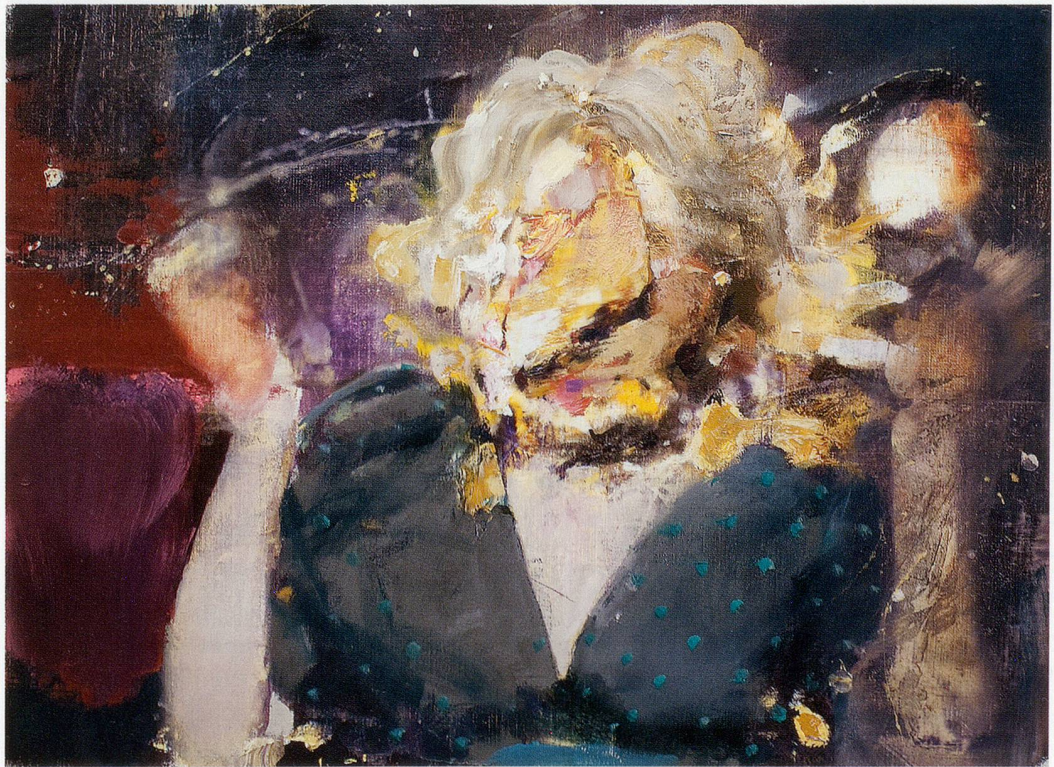
ADRIAN GHENIE, *UNTITLED*, 2012,
oil on canvas, 19 5/8 x 15 3/4" / OHNE TITEL,
Öl auf Leinwand, 50,5 x 40 cm.

hideaway. The artist has likewise, and through recourse to the brutality of authority that Hitler represents, cultivated a sense of narrative climax—an unlikely but effective iteration of Gottfried Ephraim Lessing's pregnant moment—in works that use the recurring theme of a pie fight. Multiple Third Reich sources are layered in *PIE FIGHT INTERIOR 8* (2013), notably stock photos of Hitler's office (details of which include his desk and lamp) and a pastoral tapestry that he owned, here transformed into a kitschy hunting scene.²⁾ In *PIE FIGHT STUDY 18/2/12* (2012), the colors of a bloody kill—deep blue-reds and flayed pinks—coagulate at the composition's center, the result of the pie having hit its target head-on. Like a bull's-eye, the flat frontality of this particular work offers a goal for projection. It is hard to look away even as no one stares back. It also becomes difficult not to see the hurled saccharine gobs as something rather affectively akin to spewed vomit.

At the level of picturing, or of construed plot, Ghenie's smudges are the creamy goo of pastry, thrown in the respective protagonists' faces. But they are also forthrightly marks, gestural smears of paint as much as custard, and just as improbable. The broader category of the "mischief gag" within which pie-throwing rests is notoriously slippery, hard to characterize. Tom Gunning writes that "defining it can be as difficult (and self-defeating) as defining what makes us laugh."³⁾ For him it is ultimately a "comic action." Indeed, many of these paintings draw on old film stills, or action shorts culled from YouTube, of Laurel and Hardy or the Three Stooges, who continued a tradition of physical comedy that first become popular in

the silent era. Film historian Noël Carroll maintains that the first film was a comedy; he describes Fred Ott's *Sneeze* of either 1889 or 1892, while also noting that Lumière's first screen film, *L'Arroseur Arrosé* of 1895, involves a scenario in which the punch line is a gardener getting a face full of water.⁴⁾ The pie fight, a particularly spectacular visual gag, reached its apex in *The Battle of the Century* (1927), a Laurel and Hardy short that climaxes with the throwing of some three thousand pies.

If only the battle of the century were so anodyne—or so effectively singular, rather than what might instead be characterized as an intractable morass of abuses of power, migrations, and casualties. Perhaps it is superfluous to comment on the historical coincidence of mass movie-going and the rise of extremist totalitarian regimes. It bears remembering, though, that as late as 1940, Hitler could be the target of slapstick ridicule in Chaplin's *The Great Dictator*. Reflecting on the “ritual of going to the cinema in the 1930s,” Ghenie has commented on the “shared experience” of watching slapstick comedy: “What the audience was witnessing on a regular basis was ritual humiliation. . . . It's almost like a precursor to the rise of fascism. This was meant to be funny, but for millions of ordinary people in Europe, life was about to change in the most shocking and unexpected way. They were about to be humiliated and destroyed.”⁵⁾ The artist describes humiliation as “one of the most important features of



ADRIAN GHENIE, *PIE FIGHT STUDY*, 2013, oil on canvas, 21 ⁵/₈ x 29 ¹/₂” /

TORTENSCHLACHTSTUDIE, Öl auf Leinwand, 55 x 75 cm.

a dictatorship. The best way to terrorize people is to humiliate them.”⁶⁾ One of his earliest pie-fight works is *NICKELODEON* (2008), in which residents of the Warsaw Ghetto are viewed upon exiting the movie theater, their faces heavy with paint.

The people Ghenie fashions appear almost holographic, dissolving into ambient space. In one related drawing, *PIE FIGHT STUDY* (2012), he imagines an undoing by gruesome liquefaction. That these figures attempt to remove the whipped cream from their heads and hair, and that the substance looks like skin, only furthers the visceral convolutions resulting from thick globs of pigment and scored crevices that cut into them. Interruptions of the visual field—a field that increased in physical size in 2007, when Ghenie sought to imitate the scale of the screen in the provincial movie theaters of his childhood—the smears and scrapes and the resulting thick pentimenti literally efface but also constitute a kind of portrait in reverse. This is generated, or becomes manifest as form, out of the evident procedures that the artist calls “staged accidents.”⁷⁾ Despite the lavish if darkly surreal backdrops and rooms that Ghenie supplies for his victims, as well as the non-trivial gifts of vibrant color and costumed

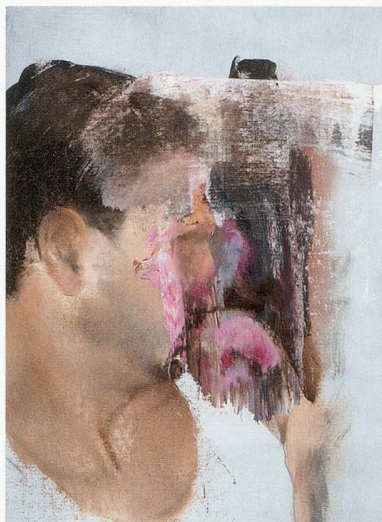
ADRIAN GHENIE, *PIE FIGHT STUDY*, 2012, pencil on paper, 12 1/4 x 8 1/4" / *TORTENSCHLACHTSTUDIE*, Bleistift auf Papier, 31 x 21 cm.



ADRIAN GHENIE, *PIE FIGHT STUDY*, 2012, pencil on paper, 12 1/4 x 8 1/4" / *TORTENSCHLACHTSTUDIE*, Bleistift auf Papier, 31 x 21 cm.

individuation (or even in some cases a sliver of intact eye, cheek, nose, or chin), subjecthood remains far away.

Ever performative, the pie-in-the-face routine nevertheless faded from films, but it returned as a mode of leftist, frequently anarchist political protest in the 1970s. Pieing remains a strikingly photogenic element of public shaming—and an act still punishable by law, although the injury is primarily symbolic. To make the political message evident, the pier’s identity is as important as the pie-ee. Ghenie, however, shows the target—Hitler or otherwise—absent of the agent of aggression within the frame. The artist has thrown the pie, and there is little ambiguity regarding the circumstances and meaning of the focal act, to say nothing of the intentionality of its residue. What compels with Ghenie’s appropriation of pie throwing—as painting practice and its nominal theme—is that he maintains its absurdity while simultaneously evacuating the humor associated with the custom. By this I mean that he preserves the structure of the gag without comedy, slapstick or otherwise, as his objective.



ADRIAN GHENIE, SELF-PORTRAIT

NO. 2, 2010, oil on canvas,

20 1/2 x 15" / SELBSTPORTRÄT,

Öl auf Leinwand, 52 x 38 cm.

Thus does Ghenie highlight the gag's more socially transgressive dimensions and seemingly further regard them as serviceable for an auto-critique of the medium of painting—as well as an extra-aesthetic condemnation of the modernity from which it often turned away. Painting, in his hands, attempts reconciliation with figuration, history, historicity, and expediently communicated meaning. In having his works show the precise moment at which face becomes pigment or the pigment face, Ghenie proposes that one order may cancel another, reciprocally: material and sign, abstraction and representation, order and upheaval, self and other. Regarding the last binary: Ghenie explicitly paints his own visage in the guise of another persona, as in SELF-PORTRAIT AS VINCENT

VAN GOGH (2012), and frequently inserts self-portraits into his works, as in his purple-tinted rendition in the epic PERSIAN MINIATURE (2013), where the full effect is rather corpse-like. In some paintings, he subjects himself to the same effacement that he bestows upon others, as in the profiles SELF-PORTRAIT NO. 2 and SELF-PORTRAIT NO. 4 (both 2010), with the latter more legible even though his cheek looks abraded by coarse and destructive sandpaper. Similar strategies are visible in more recent works such as SELF-PORTRAIT, SELF-PORTRAIT SMOKING, and SELF-PORTRAIT AS MONKEY (all 2015). Writing about Ghenie's self-portraits, Philippe Van Cauteren states that "art and film history are in relation to the preoccupation of an artist who inherited the ruins of a totalitarian system in his country of birth. . . . The origin of all of [his] work is the consequence of a specific context and biography, but at the same time it gives it the universal span beyond the anecdote of any biographical detail."⁸ This must be so. Facts are not memories. Memories are not facts. Representations are neither punctual events nor infallible guides. An extant image cannot arrest time or redeem the history it records. As with Gorky's icon, painting may more commonly admit the gulf between what can and cannot be vivified. This is part of the medium's foundational brutality, a humiliation of its own.

1) Ghenie actually first painted Ceaușescu two years earlier, when another Romanian artist, Ciprian Muresan, "commissioned" him to paint an "official" portrait.

2) See Nora Burnett Abrams, *Adrian Ghenie: New Paintings* (New York: Pace Gallery, 2013), 7.

3) Tom Gunning, "Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and the Origins of American Film Comedy," in *Classical Hollywood Comedy*, ed. Kristine Brunovska Karnick and Henry Jenkins (New York: Routledge, 1995), 89.

4) Noël Carroll, "Notes on the Sight Gag," in *Comedy/Cinema/Theory*, ed. Andrew Horton (Berkeley: University of California Press, 1991), 25.

5) Ghenie, quoted in Jane Neal, "Adrian Ghenie," *Art Review*, December 2010, 68.

6) Ghenie, quoted in Rachel Wolff, "In the Studio: Romanian Painter Adrian Ghenie's Sinister Mythology," *Art + Auction*, March 2013, www.blouinartinfo.com/news/story/874084/in-the-studio-romanian-painter-adrian-ghenies-sinister.

7) Ibid.

8) Philippe Van Cauteren, "Letter to Adrian Ghenie," in *Adrian Ghenie: Darwin's Room* (Germany: Hatje Cantz, 2015), 91.

SUZANNE HUDSON

Malklmauk



ADRIAN GHENIE, NICOLAE, 2010, oil on canvas, 11 x 20" / Öl auf Leinwand, 27,9 x 50,8 cm.

Irgendwann Mitte der 1920er-Jahre begann Arshile Gorky, nachdem er sich in New York niedergelassen hatte, die Arbeit an einem Gemälde von sich und seiner Mutter nach einem kleinen Schwarz-Weiss-Photo, das ein Jahrzehnt zuvor entstanden war. Die Aufnahme, ein Kommuniké aus der Vorkriegskindheit des Künstlers in der osmanischen Türkei, war 1912 gemacht worden, nur drei Jahre bevor Gorkys Familie dem armenischen Genozid entflohen und sieben Jahre bevor seine Mutter in Jerewan, der Hauptstadt der kurzlebigen Republik Armenien, dem Hungertod erlag. Es zeigt den Jungen stehend, das dunkle Haar über der

SUZANNE HUDSON ist Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin und lebt in Los Angeles, wo sie an der University of Southern California lehrt.

Stirn derart modelliert, dass es unwahrscheinlicherweise den Umriss einer Sichel nachzeichnet, während er votivartig Pfingstrosen zwischen den Fingern seiner ausgestreckten Rechten hält. Neben ihm sitzt, ebenso unerbittlich wie verwundbar, seine Mutter, die Hände in ihrem Schoß ruhend. Gorky arbeitete etwa zehn Jahre lang an seinem Gemälde und nahm während dieser Zeit die Arbeit an einer zweiten Fassung auf. Vermutlich tat er sich schwer, beide zu vollenden, das Photo muss für ihn eine unverhältnismässige historische Bürde gewesen sein, geradeso wie es zur Chriffre für seine unstillbare Sehnsucht wurde. Wie im Eingeständnis der Ausweglosigkeit jener Situation nehmen die Figuren geisterhafte Züge an und in der ersten Fassung verschmelzen die Schultern mit dem Hintergrund – eine Endgültigkeit, die noch dadurch bestätigt wird, dass Gorky die sich einst berührenden Arme mit einem dicken Rinnsal kittfarbener Malfarbe voneinander trennte.

Wenn ich einen kurzen Beitrag über das Werk von Adrian Ghenie mit dem eher seltsamen Beispiel von Gorky beginne, so geschieht dies, um anzudeuten, wie die persönliche künstlerische Hinwendung zu angeeignetem Material sich als bildliche Auslöschung präsentieren kann, ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis von Ghenies Werk. Ghenie wuchs in Rumänien Ceaușescus auf, der Tausende offizieller Porträts in Auftrag gab, die sich heute in der Sammlung des Nationalmuseums in Bukarest befinden. Doch als Ghenie sich für NICOLAE (2010) dem Motiv des kommunistischen Diktators zuwandte, wählte er – um dessen Züge zu verwischen – als Vorlage eine weitverbreitete Aufnahme vom Tag der landesweit im Fernsehen übertragenen Hinrichtung Ceaușescus.¹⁾ In STUDY FOR BOOGEYMAN (Studie zu

ADRIAN GHENIE, NICKELODEON, 2008, oil and acrylic on canvas, 90 1/2 x 165 1/4" / Öl und Acryl auf Leinwand, 230 x 420 cm.





ADRIAN GHENIE, BERGHOF, 2012, oil on canvas, $59 \frac{7}{8} \times 82 \frac{3}{4}$ " / Öl auf Leinwand, 152 x 210 cm.

Schreckgespenst, 2010) ist dieses Gesicht in noch stärkerem Masse absichtlich verunklart, ja scheinbar physisch zersetzt – vielleicht in Anlehnung an den historischen Bildträger, schliesslich wird der Stil einer alten Photographie imitiert, oder grimmiger als Besinnung auf die Exhumierung von Ceaușescus Leichnam im selben Jahr. Ghenie verfährt ähnlich mit anderen totalitären Führern des 20. Jahrhunderts: In THE MOTH (Die Motte, 2010) hinterlässt das Insekt des Titels eine lilafarbene Schmierspür auf dem Gesicht Stalins, während ein unbetiteltes Werk aus dem Jahr 2012 lediglich Hitlers auf Anhieb erkennbares Schnurrbärtchen übrig lässt.

Insbesondere das Bild Hitlers ist ein regelmässig wiederkehrendes Sujet für Ghenie, von der früheren Schwarz-Weiss-Arbeit THAT MOMENT (Jener Augenblick, 2007), einer Beschwörung des Doppelselbstmordes von Hitler und Eva Braun angesichts der herannahenden alliierten Truppen, bis zum Gemälde BERGHOF (2012), das Hitler auf der Terrasse seines Alpenrefugiums zeigt. Mittels Werken, die sich auf das wiederkehrende Thema der Tortenschlacht beziehen, hat der Künstler – unter Rückgriff auf die Unmenschlichkeit der durch

Hitler verkörperten Macht – ein Bewusstsein für den erzählerischen Höhepunkt kultiviert, als eine unvermutete, aber effektvolle Wiederholung von Gotthold Ephraim Lessings «prägnantem Moment». Verschiedene Vorlagen aus der Zeit des Dritten Reichs überlagern sich in *PIE FIGHT INTERIOR 8* (Tortenschlacht Interieur 8, 2013), insbesondere Bilder von Hitlers Büro (mit Details wie seinem Schreibtisch und einer Lampe) und einem Gobelin aus seinem Besitz, der eine Pastorale zeigt, die hier in eine kitschige Jagdszene verwandelt ist.²⁾ In *PIE FIGHT STUDY 18/2/12* (Tortenschlachtstudie 18.2.12, 2012) gerinnen in der Mitte der Komposition die Farben einer blutig erlegten Beute – tiefblaurote und enthäutete rosa Töne: das Ergebnis eines Tortenwurfs, der mitten ins Ziel getroffen hat. Wie der Mittelpunkt einer Zielscheibe bietet die flache Frontalität dieses spezifischen Werks ein Ziel für Projektionen. Man tut sich schwer, den Blick abzuwenden, selbst wenn nichts unseren Blick erwidert. Und ebenso schwer tut man sich allmählich, die geschleuderten Zuckerklumpen nicht mit Erbrochenem zu assoziieren.

Auf der Ebene des Abgebildeten oder der konstruierten Handlung sind Ghenies Kleckse die cremige Masse von Gebäck, das in das Gesicht des jeweiligen Protagonisten geworfen wurde. Sie sind aber gleichzeitig schlicht und einfach – und ebenso unwahrscheinlich – Markierungen, gestische Schmierspuren gleichermaßen von Farbe wie von Eiercreme. Der weiter gefasste Begriff des «Streichs», zu dem der Tortenwurf gehört, ist bekanntermassen schlüpfrig und schwer zu fassen. Wie Tom Gunning schreibt, kann der Versuch, «ihn zu definieren genauso schwer (und unsinnig) sein wie der Versuch zu definieren, was uns zum Lachen bringt».³⁾ Für ihn ist er im Endeffekt eine «komische Handlung». Tatsächlich stützen sich zahlreiche dieser Bilder auf Standphotos aus alten Filmen oder YouTube entlehnten Filmclips von Dick und Doof oder den Three Stooges, die eine Tradition der Körperkomik fortsetzten, die in der Stummfilmzeit erstmals Popularität erlangt hatte. Nach Auffassung des Filmhistorikers Noël Carroll war der erste Film eine Komödie: Er beschreibt Fred Otts *Sneeze* (Niesen) aus dem Jahr 1889 oder 1892, wobei er anmerkt, dass Lumières erster Leinwandfilm, *L'Arroseur Arrosé* (Der begossene Gärtner, 1895) ein Szenario hat, bei dem die Pointe darin besteht, dass ein Gärtner von einem Wasserschwall mitten ins Gesicht getroffen wird.⁴⁾ Die Tortenschlacht, ein besonders spektakulärer visueller Gag, erreichte ihren Höhepunkt in *The Battle of the Century* (Die Schlacht des Jahrhunderts, 1927), einem Slapstick-Kurzfilm mit Dick und Doof, auf dessen Höhepunkt rund 3000 Torten fliegen.

Wäre nur die Schlacht des Jahrhunderts so nichts-sagend gewesen oder so richtiggehend einzigartig und nicht das, was man als einen vertrackten Sumpf von Machtmissbrauch, Migrationen und Verlusten beschreiben kann. Vielleicht ist es überflüssig, sich zur historischen Koinzidenz von Massenschau und dem Aufstieg



ADRIAN GHENIE, *PIE FIGHT STUDY II*, 2008, oil and acrylic on canvas, 21 1/2 x 23 1/4" / *TORTENSCHLACHTSTUDIE II*, Öl und Acryl auf Leinwand, 55 x 59 cm.

extremistischer totalitärer Regime zu äussern. Wir sollten uns jedoch daran erinnern, dass Hitler noch im Jahr 1940 Adressat einer Slapsticksatire in Chaplins *Der Grosse Diktator* sein konnte. Im Rahmen einer Betrachtung über das «Ritual des Kinobesuchs in den 1930er-Jahren» sprach Ghenie vom «gemeinsamen Erlebnis» des Anschauens von Slapstickkomödien: «Was das Publikum regelmässig erlebte, war rituelle Erniedrigung ... Sie ist fast wie ein Vorbote des Aufstiegs des Faschismus. Es sollte komisch sein, aber für Millionen einfacher Leute in Europa war das Leben kurz davor, sich auf denkbar erschütternde und unerwartete Weise zu verändern. Sie sollten erniedrigt und zerstört werden.»⁵⁾ Der Künstler bezeichnet die Erniedrigung als «eines der Hauptmerkmale einer Diktatur. Menschen terrorisiert man am besten, indem man sie erniedrigt.»⁶⁾ Eine seiner ersten Tortenschlacht-Arbeiten ist *NICKELODEON* (2008), ein Gemälde, das Bewohner des Warschauer Ghettos zeigt, die mit Gesichtern voller Malfarbe das Kino verlassen.

Die von Ghenie gestalteten Menschen erscheinen geradezu holographisch und lösen sich im Umraum auf. In einer verwandten Zeichnung, *PIE FIGHT STUDY* (Tortenschlachtstudie, 2012), imaginiert er das Zergehen durch eine grauenhafte Verflüssigung. Dass diese Figuren versuchen, die Schlagsahne von ihren Köpfen und ihrem Haar zu entfernen, und dass die Substanz wie Haut aussieht, fördert nur die tiefen Faltungen, die das Resultat von dicken Farbkumpen und darin eingekerbten Spalten sind. Unterbrechungen des Blickfeldes – ein Feld, das sich 2007 in materieller Hinsicht vergrösserte, als Ghenie das Format der Filmleinwand in den Provinzkinos seiner Kindheit zu imitieren suchte –, die Schmierspuren und Kratzer und die resultierenden dicken *Pentimenti* entstellen die Gesichter, bilden aber gleichzeitig eine Art umgekehrtes Porträt. Dieses ergibt sich – oder zeigt sich als Form – aus den augenfälligen Verfahren, die der Künstler als «inszenierte Unfälle» bezeichnet.⁷⁾ Trotz der üppigen, wiewohl dunkel-surrealen Hintergründe und Räume, die Ghenie für seine Opfer bereitstellt, wie auch der nicht trivialen Gaben leuchtender Farbe und kostümierter Individuation (oder in manchen Fällen sogar winziger Teile eines intakten Auges, einer Backe, Nase oder eines Kinns) bleibt die Subjekthaftigkeit weit entfernt.

Die stets performative Tortenwurfnummer rückte in Filmen in den vergangenen Jahrzehnten nichtsdestotrotz in den Hintergrund, kehrte aber in den 1970er-Jahren als eine Form von linksgerichtetem, häufig anarchistischem politischem Protest wieder. Torten sind nach wie vor ein erstaunlich photogenes Element der öffentlichen Anprangerung – und eine Tat, die immer noch strafbar ist, obwohl die Schädigung hauptsächlich symbolischer Natur ist. Um die politische Botschaft augenfällig zu machen, ist die Identität der/des Tortenden genauso wichtig wie die der/des Getorteten. Ghenie aber zeigt die Zielscheibe – sei es Hitler oder andere Figuren –, während der-/diejenige, der/die die Aggression begangen hatte, im Bild abwesend ist. Der Künstler hat die Torte geworfen und es gibt wenig Unklarheit hinsichtlich der Umstände und der Bedeutung des zentralen Aktes, um von der Intentionalität seiner Überbleibsel ganz zu schweigen. Was an Ghenies Aneignung des Tortenwurfs – als malerische Praxis und nomineller Gegenstand derselben – überzeugt, ist, dass er dessen Absurdität wahr, gleichzeitig aber die mit dem Brauch assoziierte Komik austreibt. Ich meine damit, dass er die Struktur des Gags bewahrt, ohne Komik, Slapstick oder dergleichen anzustreben.

Auf diese Weise hebt Ghenie eher die gesellschaftliche Regeln verletzenden Dimensionen des Gags hervor und offenbar erachtet er ihn darüber hinaus als nützlich für eine Selbstkritik des Mediums Malerei – und als eine ausserästhetische Verdammung der Moderne, von der sich das Medium oft abwandte. Unter seiner Hand bemüht sich die Malerei um Wiederversöhnung mit der Figuration, Geschichte, Historizität und zweckdienlich ver-

ADRIAN GHENIE, *PIE FIGHT INTERIOR 11*, 2014, oil on canvas, 110 1/4 x 90 1/2" / TORTENSCHLACHT-INTERIEUR 11, Öl auf Leinwand, 280 x 230 cm.





ADRIAN GHENIE, PERSIAN MINIATURE, 2013, oil on canvas, 118 1/4 x 114 1/4" / PERSISCHE MINIATUR, Öl auf Leinwand, 300,4 x 290,2 cm.

mittelten Inhalten. Indem er seine Werke genau den Moment zeigen lässt, da das Gesicht zu Farbmittel oder zum Farbmittelgesicht wird, suggeriert Ghenie, dass eine Ordnung eine andere aufheben kann, und zwar wechselseitig: Material und Zeichen, Abstrak-

tion und Repräsentation, Ordnung und Aufruhr, Selbst und Anderes. Im Hinblick auf die letztgenannte Zweiheit malt Ghenie explizit sein eigenes Antlitz in der Gestalt einer anderen Person, wie etwa in SELF-PORTRAIT AS VINCENT VAN GOGH (Selbstporträt als Vincent van Gogh, 2012), und er fügt häufig Selbstporträts in seine Arbeiten ein, wie etwa sein violett getöntes Abbild in das epische Bild PERSIAN MINIATURE (Persische Miniatur, 2013), das insgesamt eine eher leichenhafte Wirkung hat. Es gibt andere Bilder, in denen er sich selbst der gleichen Unkenntlichmachung unterzieht, die er anderen zuteil werden lässt, so etwa in den Profildarstellungen von SELF-PORTRAIT NO. 2 (Selbstporträt Nr. 2) und SELF-PORTRAIT NO. 4 (Selbstporträt Nr. 4, beide 2010), wobei Letzteres lesbarer ist, auch wenn seine Backe wie durch grobes, destruktives Schmirgelpapier abgeschürft zu sein scheint. Philippe Van Cauteren schreibt, dass Ghenies Selbstporträts zeigen, dass die Weise, wie er Kunst- und Filmgeschichte in sich aufnimmt, «mit dem beherrschenden Gedanken eines Künstlers zusammenhängt, der die Trümmer eines totalitären Systems in seinem Geburtsland ererbt hat ... Der Ursprung seines gesamten Schaffens ist die Folge spezifischer historischer und biographischer Umstände, die dem Werk aber gleichzeitig eine universelle Breite jenseits der Anekdotenhaftigkeit irgendwelcher biographischer Details geben.»⁸⁾ Dies muss so sein. Fakten sind nicht Erinnerungen. Erinnerungen sind nicht Fakten. Darstellungen sind weder pünktliche Ereignisse noch unfehlbare Wegweiser. Ein erhaltenes Bild kann nicht die Zeit aufhalten oder die von ihm aufgezeichnete Geschichte wettmachen. Wie bei Gorkys Ikone könnte die Malerei häufiger die Kluft zwischen Belebbar und nicht Belebbar anerkennen. Dies gehört zur grundlegenden Grausamkeit des Mediums und ist dessen eigene Erniedrigung.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Genau genommen, malte Ghenie Ceaușescu zum ersten Mal zwei Jahre zuvor, als sein rumänischer Künstlerkollege Ciprian Muresan ihn mit einem «offiziellen» Porträt «beauftragte».

2) Siehe Nora Burnett Abrams, *Adrian Ghenie: New Paintings*, New York, 2013, S. 7.

3) Tom Gunning, «Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and the Origins of American Film Comedy», in *Classical Hollywood Comedy*, hrsg. v. Kristine Brunovska Karnick und Henry Jenkins, New York, 1995, S. 89.

4) Noël Carroll, «Notes on the Sight Gag», in *Comedy/Cinema/Theory*, hrsg. v. Andrew Horton, Berkeley 1991, S. 25.

5) Adrian Ghenie zit. bei Jane Neal, «Adrian Ghenie», in *Art Review* (Dezember 2010), S. 68.

6) Ghenie, quoted in Rachel Wolff, «In the Studio: Romanian Painter Adrian Ghenie's Sinister Mythology», *Art + Auction*, March 2013, www.blouinartinfo.com/news/story/874084/in-the-studio-romanian-painter-adrian-ghenies-sinister.

7) Ebenda.

8) Philippe Van Cauteren, «Letter to Adrian Ghenie» in *Adrian Ghenie: Darwin's Room*, Ostfildern 2015, S. 91.



ADRIAN GHENIE, SELF-PORTRAIT SMOKING, 2015, oil on canvas, 90 1/2 x 63" /
SELBSTPORTRÄT RAUCHEND, Öl auf Leinwand, 230 x 160 cm.



ADRIAN GHENIE, *study for DADA IS DEAD*, 2009, acrylic and collage on paper, 20 1/2 x 16 1/2" / *Studie für DADA IST TOT*, Acryl und Collage auf Papier, 52 x 42 cm.

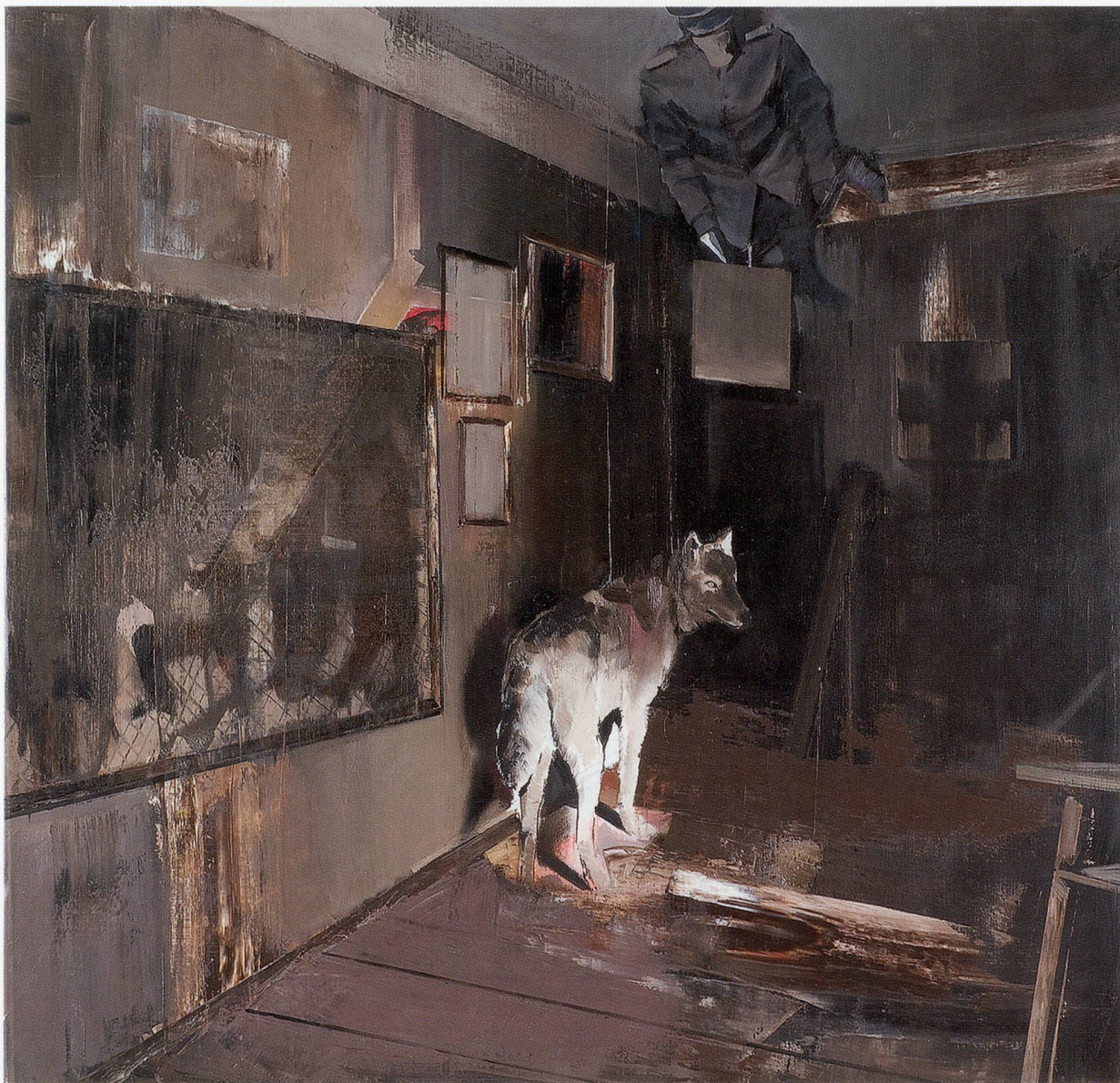
Adrian Ghenie,

Painter of the Twentieth Century

BRIGID DOHERTY

"I'm not a history painter," Adrian Ghenie has said, "but I am fascinated by what happened in the twentieth century and how it continues to shape today. . . . For me, the twentieth century was a century of humiliation—through my painting, I'm still trying to understand this."¹ Along with twentieth-century history, twentieth-century art has been a source of fascination for Ghenie, and an object of ambivalence. He does not hesitate to acknowledge his borrowings from artists including Kurt Schwitters, Max Ernst, Jackson Pollock, Francis Bacon, and Gerhard Richter as he attempts "to re-create a transhistorical figurative painting." It should come as no surprise that Ghenie's approach to painting has led him to confront critiques of the traditions of European art that were put forward by the historical avant-garde. Marcel Duchamp and the Berlin Dadaists, to cite two examples that figure prominently in Ghenie's paintings, made degradation and humiliation central to their engagement with artistic tradition—think of Duchamp's

BRIGID DOHERTY teaches in the departments of Art and Archaeology and German at Princeton University, New Jersey, where she also directs the program in European Cultural Studies.



ADRIAN GHENIE, DADA IS DEAD, 2009, oil on canvas, 78 $\frac{3}{4}$ x 86 $\frac{1}{2}$ '' / DADA IST TOT, Öl auf Leinwand, 200 x 220 cm.

L.H.O.O.Q. (1919) or any number of works shown at the First International Dada Fair, held in Berlin in 1920. As Ghenie recognizes, the Dada Fair itself was conceived as a response to the humiliations of the twentieth century. For the Dadaists, that response had to be historically specific, and they insisted that their works should conform to a "requirement to further the disfiguration of the contemporary world" by incorporating the technologies and effects of cinema into the production of works that would set aside an "aspiration to art" in the service of an obligation to make "what is happening here and now" their subject matter.²⁾

For Ghenie, Duchamp and the Dadaists represent "the start of an extremist attitude in art, of an ideological hatred of painting."³⁾ He would have his own art not merely represent, as subject matter, but exemplify, as a restoration of transhistorical figu-

rative painting, a laying to rest of that attitude. In *DUCHAMP'S FUNERAL I* (2009), the artist is cast as a cadaver, laid out in a grayscale coffin whose upper edges are decorated with black-and-white vertical stripes; the stripes are echoed across a larger area along the painting's right-hand side, where they seem to allude to the work of Daniel Buren. Elsewhere the painting takes shape in muted browns and puce, with touches of red, green, and pink figuring a flower display in front of the casket, and flashes of squeegeed red charging the abstract background in a painting within the painting, which again depicts Duchamp as a cadaver in black-and-white, now laid out in the opposite direction, as if reversed by means of a reproductive process. Ghenie has said that when he paints, he "has the impression that [he] is also involved in directing a film."⁴⁾ *DUCHAMP'S FUNERAL I* thematizes that notion by placing between the two



ADRIAN GHENIE, *DUCHAMP'S FUNERAL I*, 2009, oil and acrylic on canvas, 78 ³/₄ x 118 ¹/₈ " /
DUCHAMPS BEGRÄBNIS I, Öl und Acryl auf Leinwand, 200 x 300 cm.

corpses a figure whose flesh-colored right hand operates a movie camera, its focus seemingly set beyond the cadaver awaiting its last offices, as if taking aim at the painting's viewer. In Ghenie's work, the imitation of cinema no longer signifies an attempt to invent a new form for the making of pictures by incorporating a historically specific reproductive medium into the productive process of painting but instead takes its place among other imitations to assert his painting's ambition to achieve transhistorical status. Hence the background of the painting within the painting in *DUCHAMP'S FUNERAL I* recalls the background in Jacques-Louis David's *DEATH OF MARAT* (1793), while the presentation of Buren's art as funeral-home décor seems to offer a mocking commentary on site-specific installation and institutional critique.

In two works titled *DADA IS DEAD* (both 2009), Ghenie reconfigures the imagery of a publicity photograph of the Dada Fair that portrays the Dadaists themselves viewing and conversing about their works on display. Ghenie's title alludes to a placard George Grosz and John Heartfield are shown holding in another photograph: "Art is dead. Long live the new machine art of Tatlin." Of the Dadaists themselves, only a ghostlike image of Grosz's face and walking stick remains visible in Ghenie's collage study. But a montage-painting of so-called "war cripples" by Otto Dix can still be seen; the notorious assemblage-sculpture *PRUSSIAN ARCHANGEL* (1920) attributed to Heartfield and Rudolf Schlichter still hangs from the ceiling; and a number of the exhibition's wall-mounted posters can still be read: "Dada is political"; "Dilettantes rise up against art!"; "Take Dada seriously, it's worth it." The posters formed a crucial visual element of the avant-garde installation, demonstrating the Dadaists' ambition to incorporate the media of their historical moment (from illustrated newspapers to advertisements to placards carried during political protests) into the presentation of their works and indeed into the structure of the works themselves. Ghenie's oil-on-canvas version of *DADA IS DEAD* reproduces some of the imagery of Dix's picture while replacing another montage-painting by Grosz with an unframed canvas resembling a Suprematist work by Kazimir Malevich. Elsewhere in the painting, gray brushstrokes evoke monochromes

within frames that in the original exhibition housed montage works. Ghenie's pointed gesture of painting out the linguistic elements of the Dada Fair offers a backhanded acknowledgment of their significance, ridding the depicted exhibition space of the discursive terms in which the Dadaists appraised the situation of art in 1920, while revisiting in his work's own title one of the Dadaists' most famous lines. "Art is dead" becomes "Dada is dead"—statements announcing the condition (in the first instance) of art in 1920 and (in the second) of Dada in 2009.

In 2010, Ghenie created *THE DADA ROOM*, an installation at SMAK in Ghent, Belgium, that draws upon the imagery of the two *DADA IS DEAD* works to present an "expanded painting . . . based on the way the cinematic immerses you in an environment that is completely new."⁵ In *THE DADA ROOM*, the pig-headed figure hanging from the ceiling wears an East German army uniform; oil-on-canvas paintings of an atomic mushroom cloud and a galloping German shepherd hang in the places occupied in the original installation by the montage-paintings of Dix and Grosz; and the space's painted walls themselves allude to the gestural brushwork and pictorial inscriptions of Robert Motherwell and Cy Twombly.⁶ While acknowledging his debt to Dada's experimental techniques of collage and montage, Ghenie seeks a restoration of painting to a transhistorical status that the Berlin Dadaists believed never to have obtained in the first place. "Today," wrote Wieland Herzfelde in his introduction to the Dada Fair's exhibition brochure, "not a single person, even if he were, to use the jargon of art, a genius, could produce works whose conditions of possibility lie centuries and millennia in the past."⁷ If the Dada Fair aimed to demonstrate its organizers' conviction that "the past remains important and authoritative only to the extent that its cult must be combated," *THE DADA ROOM* looks in turn to combat what Ghenie sees as the cult of the historical avant-garde—or at least, as he puts it, "to see idols like Duchamp or Dada in a different light."⁸ To that end, the artist stages *THE DADA ROOM* as something like an homage to nineteenth-century dioramas—a space that asserts the capacity of contemporary painting to reconfigure the imagery of twentieth-century history as the subject matter of a transhistorical art,

and to do so by appropriating the techniques of the historical avant-garde for the production of large-scale figurative works in oil on canvas.

Ghenie first came upon the photograph of the Dada Fair “by accident,” and it was the “figure hanging from the ceiling” that initially captured his interest. It did so specifically because it seemed designed to “stir a primal fear—the fear of authority watching us,” a fear the artist understands in Jungian terms. “Unconsciously,” Ghenie has explained, “I associate the word *AUTHORITY* with a hairy beast or a man wearing fur. When I first saw the 1920 Dada Fair picture, I had a vision of an animal staring at me.” The animal in Ghenie’s vision was a wolf, which alongside its canine counterpart, the German shepherd, figures prominently in Nazi iconography. “The wolf in the image does not necessarily represent Adolf Hitler,” Ghenie has noted with reference to the painting *DADA IS DEAD*, “although considering the fate of many artists showing at the 1920 Dada Fair, it will be the most obvious link.”⁹ Beyond this association of Hitler with the archetypal image of the wolf, Ghenie would have viewers of *DADA IS DEAD* recognize “the soul” of the uniformed, pig-headed assemblage-sculpture hanging from the ceiling “incarnated in the wolf staring at you.” Moreover, he would have that recognition spring from a collective unconscious: “Inside every policeman or soldier there is a beast staring at you.”¹⁰ Ghenie attaches ethical significance to this dimension of his work: “I believe that art, especially figurative art, [has a] responsibility. If an image is not loaded with symbolic meaning on a Jungian level then it’s an empty image.” Hence it seems Ghenie’s ambition “to re-create a transhistorical figurative painting” must be understood as a Jungian project. “My artistic experiment,” Ghenie has stated, “is to associate images in order to activate their symbolic meaning.”¹¹ Crucial to the association of images in *DADA IS DEAD* is the connection Ghenie means to establish between the wolf lurking in the exhibition space and the Nazi campaign against so-called “degenerate art,” in which Dada figured prominently.

THE COLLECTOR 4 (2009), one in a series of works that represent Hermann Göring, Hitler’s second in command, also makes reference to the Dada Fair and Nazi cultural politics. Göring’s corpse, painted after

a photograph documenting his suicide following the guilty verdict at his trial in Nuremberg in 1946, appears in the space of the Dada Fair, its walls now resembling flayed flesh, while horns emerge from a canvas displayed behind the corpse’s head and a landscape replaces the printed sign that hung from the *PRUSSIAN ARCHANGEL* at the Dada Fair. In an earlier painting, *THE COLLECTOR* (2008), Göring sits in an interior surrounded by frames enclosing illegible canvases that resemble the framed objects depicted in *DADA IS DEAD* but here stand in for the nearly 1,500 works of art in the Reichsmarschall’s personal collection, most of them looted during the Nazi years, and some selected from the works confiscated as degenerate art. Ghenie’s Göring is not the stout, uniformed figure familiar from photographs in which he stands alongside the Führer, but the diminished prisoner from the period of his trial at Nuremberg. The walls in *THE COLLECTOR* drip with shades of red intended to echo Titian,¹² while Göring, painted after a courtroom photograph, seems to take up the pose of a connoisseur on a sofa whose lush color recalls the velvet draperies of the Venetian’s *Venus*. The Nazis’ extermination of human beings on a massive scale is metonymically displaced to walls that seem to run with blood, while Göring comes to be defined by his opportunistic acquisition of works of art—the war criminal becomes “the collector,” and the works in his possession themselves appear as if annihilated within their frames. *THE COLLECTOR 4* seems to envision something like the revenge of art after the fall of the Third Reich, with the little landscape descending on the gruesome scene with the aid of the Dadaists’ pig-headed archangel now paradoxically refashioned as the hero of Ghenie’s painting.

THE SUNFLOWERS IN 1937 (2014), one of a number of Ghenie’s recent paintings that return to the theme of degenerate art and Nazi cultural politics, reproduces the still-life motif of the fourth painting in van Gogh’s 1888–89 “*SUNFLOWERS*” series. In Ghenie’s painting, van Gogh’s still life appears in greater than tenfold enlargement, as if blasted apart in a pyre of works of modern art set aflame by the Nazis. The title refers to the first “Degenerate Art” exhibition in Munich in 1937, while the motif of the flame-damaged still life alludes to a public burning



ADRIAN GHENIE, *THE FAKE ROTHKO*, 2010, oil on canvas, 78 ³/₄ x 78 ³/₄ "

DER GEFÄLSCHTE ROTHKO, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.



ADRIAN GHENIE, SELF-PORTRAIT AS
VINCENT VAN GOGH 2, 2014, oil on canvas, 19 3/8 x 15 3/4" /
SELBSTPORTRÄT ALS VINCENT VAN GOGH 2,
Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm.

of works of art in Berlin in March 1939. Although they were denounced as degenerate by the Nazis, their market value ensured that paintings by van Gogh that were seized from German collections were neither destroyed nor included in the regime's various degenerate art shows. *THE SUNFLOWERS IN 1937* envisions the explosion of the still-life motif of van Gogh's series on the scale of nineteenth-century history painting, as Ghenie invents a kind of counterfactual history for a work that would not have been burned in Nazi Germany but instead would have been recognized for its potential to fetch a good price at auction.¹³⁾ Ghenie's title also calls to mind the situation of van Gogh's "SUNFLOWERS" in 1987, when one

of the works in the series sold at Christie's in London for \$39.9 million, tripling the previous record for any work of art at auction and heralding a new era in the international art market. With tongue-in-cheek grandiosity that winks at being taken for painterly virtuosity, *THE SUNFLOWERS IN 1937* thematizes its own readiness for the market, amplifying an ambivalence previously staged in Ghenie's *THE FAKE ROTHKO* (2010), where an imitation of the Abstract Expressionist master's work, "one of the sort every auction house would consider the highlight of an evening sale,"¹⁴⁾ leans against a wall copied from *THE DADA ROOM* and induces a bout of vomiting in the artist's self-portrait at the center of the painting.

Ghenie has spoken with feeling of his childhood attachments to works of art in reproduction—a Romanian art-magazine cover image of van Gogh's *SUNFLOWERS* that he kept under his pillow when he was six, and a cherished copy of a mass-produced 1970s Hermitage catalogue in which a poor-quality illustration of Rembrandt's *HOLY FAMILY* (1645) led to a fascination he cannot imagine having experienced had the catalogue's color match been accurate.¹⁵⁾ If the palette of Ghenie's early work alluded to the black-and-white of documentary photographs of twentieth-century history and of 1930s cinema, that of his more recent paintings evokes the vagaries of color saturation in the reproduction of works of art in offset lithography made for mass circulation. The significance Ghenie attributes to such reproductions recalls Walter Benjamin's writings on the historical meaning and aesthetic capacity of kitsch, in which pictures in reproductive media, and kitsch in general, are understood to make themselves available for potentially creative use by their consumers.¹⁶⁾ In line with his admiration for the visual impact and affective power of cheap reproductions of the art of the past, Ghenie welcomes the circulation of his own works on the Internet: "If you paint a successful image, you'll find it months later with a life of its own, scattered all over Google."¹⁷⁾ He has expressed particular appreciation at seeing a motif from his "pie fight" series reproduced on a T-shirt, as if the reproduction of his painting as kitsch signaled both the painting's success in activating imagery drawn from a collective unconscious, and the T-shirt's participation in an at-

tempt to understand the history of the twentieth century as a history of humiliation.¹⁸⁾

"Kitsch," Theodor Adorno asserted, "parodies catharsis"—a claim that the title of Ghenie's 2013 exhibition at the MCA Denver, "Pie-Fights and Pathos," almost seems to appropriate, as if in acknowledgment of how kitsch might "lurk within" his art, "awaiting ever recurring opportunities to spring forth."¹⁹⁾ Milan Kundera's famous excursus on kitsch in *The Unbearable Lightness of Being* (1984) maintains that "the feeling induced by kitsch must be a kind the multitudes can share" and that kitsch, therefore, "must derive from the basic images people have engraved in their memories." Kitsch, in Kundera's book, is designed "to provoke collective tears." Of Sabina, painter and connoisseur of twentieth-century humiliation, Kundera writes: "All her life, she had proclaimed kitsch her enemy. But hadn't she in fact been carrying it with her?"²⁰⁾ THE SUNFLOWERS IN 1937 raises the stakes of sentiment by making the subject of the work not so much the reproduction of van Gogh's painting as the pathos of the destruction of modern art under the Third Reich. Ghenie's painting, like kitsch in Kundera's definition, aims to cause "two tears to flow in quick succession." The first tear expresses a strange appreciation of this grand-scale, one-off imitation of van Gogh's intimate, serial exploration of flowers dying before the artist's eyes. "The second tear says: how nice to be moved, with all mankind"²¹⁾—moved by the fate of the work of art in the twentieth century.

1) Adrian Ghenie, quoted in Jane Neal, "Adrian Ghenie," *Art Review* (December 2010), 70. See also "Adrian Ghenie in Conversation with Mihai Pop," in *Adrian Ghenie: Darwin's Room*, ed. Juerg Judin and Mihai Pop, exh. cat., Romanian Pavilion, 56th Venice Biennale (Ostfildern: Hatje Cantz, 2015), 82.

2) See Wieland Herzfelde, "Introduction to the First International Dada Fair," trans. and intro. Brigid Doherty, *October* 105 (Summer 2003), 98.

3) Ghenie, quoted in Martin Desloovere, "Adrian Ghenie: Let's Do It a Dada," in *Daniel Buren, Ilya Kabakov, Artur Barrio, Guillaume Bijl, Honoré d'O, Adrian Ghenie* (Ghent: Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 2011), 109. See also Magda Radu, "Adrian Ghenie: Rise & Fall," *Flash Art*, November–December 2009, 51.

4) Ghenie, quoted in Radu, "Adrian Ghenie: Rise & Fall," 49.

5) Ghenie, quoted in Stephen Riolo, "Adrian Ghenie, Pie Eater," *Art in America* (26 October 2010), www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/adrian-ghenie.

6) Desloovere, "Adrian Ghenie: Let's Do It a Dada," 109.

7) Herzfelde, "Introduction to the First International Dada Fair," 102.

8) Ghenie, quoted in Radu, "Adrian Ghenie: Rise & Fall," 51.

9) Ghenie, "The Dada Room," in *Daniel Buren, Ilya Kabakov, Artur Barrio, Guillaume Bijl, Honoré d'O, Adrian Ghenie*, 118.

10) Ibid.

11) Ghenie, quoted in Riolo, "Adrian Ghenie, Pie Eater."

12) See press release for "Adrian Ghenie: The Flight Into Egypt," Nolan Judin Berlin, 2008, www.nolan-judin.de/exhibitions/2008/adrian-ghenie/about.html.

13) To cite an example likely familiar to Ghenie, who has produced self-portraits that imitate those of van Gogh: The Dutch painter's SELF-PORTRAIT DEDICATED TO PAUL GAUGUIN (1888), which was confiscated from the collection of the Neue Staatsgalerie in Munich, was sold as the most expensive lot at an auction in Switzerland in 1939. See Olaf Peters, "Genesis, Conception, and Consequences: The 'Entartete Kunst' Exhibition in Munich in 1937," in *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Germany 1937*, ed. Olaf Peters, exh. cat., Neue Galerie, New York (Munich: Prestel, 2014), 119–20.

14) Judin, press release for "Adrian Ghenie: The Hunted," Nolan Judin Berlin, 2010, www.nolan-judin.de/exhibitions/2010/adrian-ghenie/about.html.

15) See Judin, press release for "Adrian Ghenie: Berlin Noir," Galerie Judin, 2014, www.nolan-judin.de/exhibitions/2014/adrian-ghenie/about.html, and Judin, Foreword and Acknowledgments, *Adrian Ghenie* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2014), 21.

16) See, for example, Benjamin, "Dream Kitsch" and "Chambermaids' Romances of the Past Century," in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, ed. Michael W. Jennings, Brigid Doherty, and Thomas Y. Levin (Cambridge, Mass.: Harvard, 2008), 236–239, 243–249.

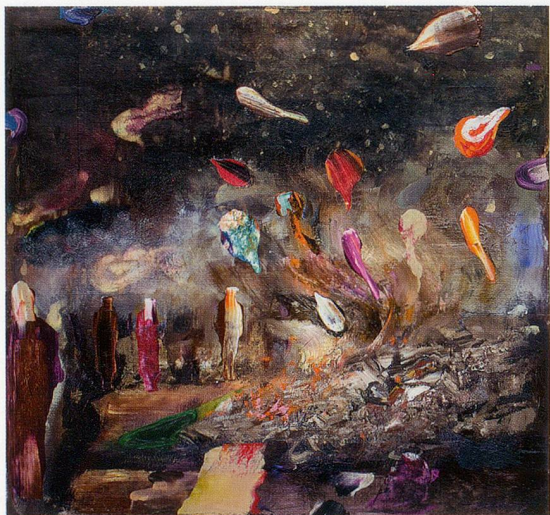
17) Ghenie, quoted in Riolo, "Adrian Ghenie, Pie Eater."

18) Ibid.

19) Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 312. Ghenie's remarks on the thematics of his "pie fight" paintings also recall Adorno's response to Walter Benjamin's essay, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility" (1936). For Adorno, Benjamin's redemptive interpretation of slapstick comedies and Mickey Mouse cartoons turned on a disavowal of the cinema audience's identification with the aggressor in scenes of violence and degradation. For Ghenie, looking back on the 1930s from the early twenty-first century, the ritual humiliations of slapstick, and the dynamics of pie-fight scenes in particular, not only anticipated the rise of fascism but also pointed to the significance of humiliation in authoritarian societies more broadly, and specifically to the experience of his generation in Eastern Europe. See Adorno, "Letter to Walter Benjamin" (March 18, 1936), trans. Harry Zohn, in *Aesthetics and Politics*, ed. Fredric Jameson (London: Verso, 1977), 123; and Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Second Version)," in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, 38. For Ghenie's remarks on slapstick pie fights, see Neal, "Adrian Ghenie," 68.

20) Milan Kundera, *The Unbearable Lightness of Being*, trans. Michael Henry Heim (New York: Harper and Row, 1984), 251, 254, 255.

21) Ibid., 251.



ADRIAN GHENIE, *BURNING BOOKS*, 2014, oil on canvas, 22 1/2 x 23 5/8" / BRENNENDE BÜCHER, Öl auf Leinwand, 57 x 60 cm.

Adrian Ghenie, Maler des 20. Jahrhunderts

BRIGID DOHERTY

«Ich bin kein Historienmaler», meinte Adrian Ghenie einst, «mich interessiert einfach, was im 20. Jahrhundert geschehen ist und wie es unsere Gegenwart bis heute prägt und bestimmt ... Für mich war das 20. Jahrhundert ein Jahrhundert der Demütigung – das versuche ich in meiner Malerei immer noch zu verstehen.»¹⁾ Neben der Geschichte übt auch die Kunst des 20. Jahrhunderts eine enorme, aber durchaus ambivalente Faszination auf ihn aus. Bei seinem Versuch, «wieder eine transhistorische figürliche Malerei zu schaffen», gesteht er ohne Weiteres Anleihen

BRIGID DOHERTY lehrt in den Fakultäten Kunstwissenschaft und Germanistik an der Princeton University, New Jersey, wo sie auch den Studiengang «Europäische Kulturwissenschaften» leitet.

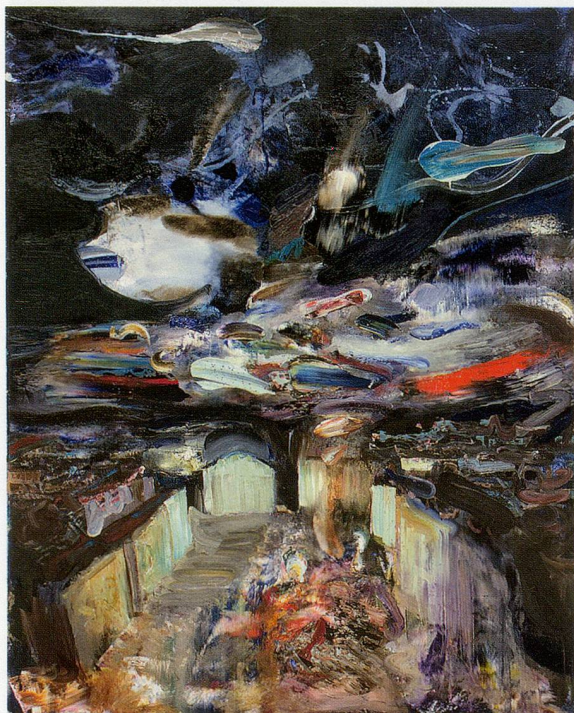
bei Künstlern wie Kurt Schwitters, Max Ernst, Jackson Pollock, Francis Bacon und Gerhard Richter zu. Es dürfte daher kaum überraschen, dass Ghenie sich aufgrund seines malerischen Ansatzes mit der Kritik der historischen Avantgarde an der europäischen Kunst und ihrer Tradition auseinandersetzen musste. Marcel Duchamp und die Berliner Dadaisten – um nur zwei Beispiele zu nennen, die in Ghenies Werk einen bedeutenden Platz einnehmen – machten die Demütigung zu einem zentralen Punkt ihrer Auseinandersetzung mit der traditionellen Kunst – man denke nur an Duchamps *L.H.O.O.Q.* (1919) oder beliebige Werke, die 1920 an der Ersten Internationalen Dada-Messe in Berlin ausgestellt waren. Wie Ghenie einräumt, ist die Dada-Messe selbst als Reaktion auf die Demütigungen des 20. Jahrhunderts zu

ADRIAN GHENIE, BURNING BOOKS, 2013, oil on canvas, $74\frac{3}{4} \times 51\frac{1}{8}$ / BRENNENDE BÜCHER, Öl auf Leinwand, 190 x 130 cm.



verstehen. Für die Dadaisten musste diese Reaktion geschichtsspezifisch ausfallen, entsprechend betonten sie, dass ihre Werke «aus dem Bedürfnis heraus» entstünden, «die gegenwärtige Welt, die sich offenbar in Auflösung, in einer Metamorphose befindet, zersetzend weiterzutreiben». «Unbekümmert um öffentliche Instanzen und Wertbegriffe» nutzen sie filmische Techniken und Effekte und «anerkennen als einziges Programm die Pflicht, zeitlich und örtlich das gegenwärtige Geschehen zum Inhalt ihrer Bilder zu machen».²⁾

Laut Ghenie bilden Duchamp und die Dadaisten «den Auftakt zu einer extremen Haltung innerhalb der Kunst, einem geradezu ideologischen Hass auf die Malerei».³⁾ Er versteht seine eigene Kunst nicht bloss als Darstellung eines Themas, sondern als Exemplifizierung und Wiederherstellung einer transhistorischen figurativen Malerei, die dieser Haltung ein Ende setzen soll. In *DUCHAMP'S FUNERAL I* (Duchamps Begräbnis I, 2009) ist der Künstler als Leichnam dargestellt, ausgestreckt in einem Sarg in Grautönen liegend, dessen obere Ränder mit vertikalen Schwarz-Weiss-Streifen verziert sind; die Streifen



werden in einem grösseren Bereich auf der rechten Seite des Gemäldes erneut aufgegriffen und wirken dort wie eine Anspielung auf Daniel Burens Werk. An anderen Stellen nimmt das Gemälde in Form gedämpfter Braun- und Rotbrauntöne Gestalt an, mit feinen Rot-, Grün- und Rosa-Kleckern, die ein vor dem Sarg stehendes Blumengesteck andeuten, und mit gerakelten Rotblitzern, die den abstrakten Hintergrund in ein Bild im Bild verwandeln, das wiederum Duchamp als Leichnam zeigt, diesmal in Schwarz-Weiss und in die andere Richtung hingestreckt, als sei er infolge eines Reproduktionsprozesses seitenverkehrt abgebildet. Ghenie meinte einmal, er habe beim Malen «den Eindruck, zugleich Regie in einem Film zu führen».⁴⁾ In *DUCHAMP'S FUNERAL I* veranschaulicht er diese Idee, indem er zwischen die beiden Leichname eine Gestalt setzt, die mit der hautfarbenen rechten Hand eine Filmkamera bedient. Diese ist nicht direkt auf den Leichnam fokussiert, der darauf wartet, dass man ihm die letzten Dienste erweist, sondern scheint vielmehr den Betrachter des Gemäldes im Visier zu haben. In Ghenies Werk ist die Imitation des Films nicht mehr der Versuch, eine neue Form der Bilderzeugung zu erfinden, indem ein historisch aktuelles Reproduktionsmittel in den malerischen Produktionsprozess integriert wird, sondern sie nimmt lediglich einen Platz unter anderen Formen der Imitation ein, um den transhistorischen Anspruch seiner Malerei zu unterstreichen. So erinnert der Hintergrund des Gemäldes im Gemälde in *DUCHAMP'S FUNERAL I* an den Hintergrund von Jacques-Louis Davids *LA MORT DE MARAT* (Der Tod des Marat, 1793), während die Darstellung von Burens Kunst als Bestattungsdekor einen spöttischen Seitenhieb auf die ortsspezifische Installationskunst und die Institutionskritik suggeriert.

In zwei Werken mit dem Titel *DADA IS DEAD* (Dada ist tot, beide 2009) spielt Ghenie mit den Bildelementen eines Reklamephotos für die Dada-Messe, das die Dadaisten selbst beim Betrachten und Diskutieren ihrer ausgestellten Werke zeigt. Der Werkstitel

ADRIAN GHENIE, *OPERNPLATZ*, 2014, oil on canvas,
51 1/8 x 39 3/8" / Öl auf Leinwand, 130 x 100 cm.

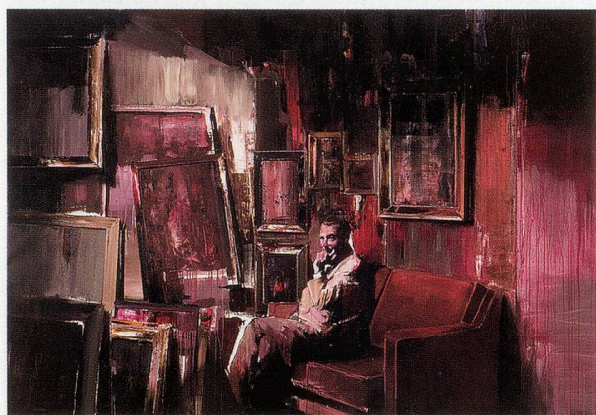
verweist auf ein Textplakat, das George Grosz und John Heartfield auf einem anderen Photo in Händen halten: «Die Kunst ist tot / Es lebe die neue / Maschinenkunst / TATLINS». In Ghenies Collage ist von den Dadaisten nur noch ein geisterhaftes Bild von Grosz' Gesicht und Spazierstock übrig geblieben, aber ein Montagegemälde von Otto Dix, auf dem sogenannte Kriegskrüppel dargestellt sind, ist noch da, und die berühmte, Heartfield und Rudolf Schlichter zugeschriebene Assemblage-Plastik PREUSSISCHER ERZENGELEL schwebt nach wie vor an der Decke; ferner lassen sich eine Reihe von Wandplakaten der Ausstellung entziffern: «DADA ist / politisch», «Dilettanten / erhebt euch / gegen die Kunst», «Nehmen Sie / DADA ernst / es lohnt sich». Die Plakate waren ein zentrales visuelles Element dieser avantgardistischen Installation und kündeten vom Anspruch der Dadaisten, die brandaktuellen Medien ihrer Zeit (von Illustrierten über Werbeanzeigen bis zu politischen Protestplakaten und Transparenten) in die Präsentation ihrer Werke, ja selbst in deren eigene Struktur einfließen zu lassen. Ghenies Öl-auf-Leinwand-Fassung von DADA IS DEAD zeigt einige Bildelemente aus Dix' Gemälden und ersetzt eine weitere Montagemaalerei von Grosz durch eine ungerahmte Leinwand, die einem suprematistischen Werk von Kasimir Malewitsch ähnlich sieht. Die auf dem Gemälde wiedergegebenen Rahmen der Montagebilder, die einst die Wände der Dada-Messe schmückten, enthalten jetzt graue monochrome Bilder. Das Werk unterstreicht – äusserst pointiert und zugleich zweischneidig – die Bedeutung der sprachlichen Elemente der Dada-Messe, indem es diese nämlich komplett übermalt und damit dem Ausstellungsraum den diskursiven Kontext raubt, in dem die Dadaisten die Situation der Kunst um 1920 unter die Lupe nahmen, aber zugleich im Titel einen der berühmtesten Sätze der Dadaisten aufgreift: «Die Kunst ist tot» wird zu «Dada ist tot» – eine Aussage zur Situation der Kunst im Jahr 1920 beziehungsweise zur Situation von Dada 2009.

2010 schuf Ghenie THE DADA ROOM (Der Dada-Raum), eine Installation für das Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK) in Gent, Belgien, die erneut das Bildvokabular der DADA-IS-DEAD-Werke verwendet, um eine «erweiterte Malerei zu präsentieren ...», die uns wie ein Film in eine vollkommen

neue Umgebung eintauchen lässt».⁵⁾ In THE DADA ROOM trägt die an der Decke schwebende Puppe mit Schweinskopf eine DDR-Uniform, und an den Wänden hängen – anstelle der Montagegemälde von Dix und Grosz – Ölbilder von Atompilzen und einem Deutschen Schäferhund in vollem Lauf. Die Bemalung der Wände selbst verweist auf die gestische Malerei und die malerische Handschrift eines Robert Motherwell oder Cy Twombly.⁶⁾ Obwohl er sich durchaus bewusst ist, was er den experimentellen Collage- und Montagetechniken des Dadaismus verdankt, versucht Ghenie der Malerei wieder einen transhistorischen Status zu verschaffen, den es in den Augen der Berliner Dadaisten gar nie gab. «Niemand wird bezweifeln», schrieb Wieland Herzfelde in seiner Einführung zur Dada-Messe 1920, «dass heute kein Mensch, und sei er auch, um mit der Kunstsprache zu reden, ein Genie, Werke herstellen kann, deren Voraussetzungen Jahrhunderte und Jahrtausende zurückliegen.»⁷⁾ Während die Dada-Messe die Überzeugung ihrer Organisatoren unter Beweis stellen wollte, dass «die Vergangenheit nur insofern bedeutend und massgebend ist, als ihre Verehrung bekämpft werden muss», tritt Ghenies *Dada Room*-Serie den Kampf gegen die heutige Vergötterung der historischen Avantgarde an oder möchte zumindest, wie der Künstler selbst sagt, «Idole wie Duchamp oder Dada in ein anderes Licht rücken».⁸⁾ Deshalb inszeniert Ghenie THE DADA ROOM wie eine Art Hommage an die Dioramen des 19. Jahrhunderts – als Raum, der vor Augen führen soll, dass die zeitgenössische Malerei das Potenzial besitzt, das Bildvokabular der Geschichte des 20. Jahrhunderts neu zu konfigurieren und zum Gegenstand einer transhistorischen Kunst zu machen, und zwar indem sie sich die Techniken der historischen Avantgarde aneignet, um grossformatige figurative Werke in Öl auf Leinwand zu malen.

Ghenie stiess «per Zufall» auf das Photo der Dada-Messe und es war vor allem die an der Decke hängende Figur, die sein Interesse erregte. Wahrscheinlich weil sie darauf angelegt schien, «eine Urangst» zu wecken – «die Angst, von einer Autorität beobachtet zu werden», eine Angst, die der Autor im Sinn von C.G. Jung verstanden wissen möchte. «Unbewusst», erklärte Ghenie einmal, «assoziiere ich das

Wort AUTORITÄT mit einer zotteligen Bestie oder einem mit Fellen bekleideten Mann. Als ich das Bild der Dada-Messe 1920 zum ersten Mal sah, war mir, als würde mich ein Tier anstarren.» In Ghenies Vision war dies ein Wolf, ein Tier, das neben seinem hündischen Pendant, dem Deutschen Schäferhund, im Bildvokabular der Nazis einen bedeutenden Platz einnimmt. «Der Wolf im Bild steht nicht unbedingt für Adolf Hitler», bemerkte Ghenie im Hinblick auf das Gemälde *DADA IS DEAD*, «obwohl das angesichts des Schicksals vieler Künstler, die 1920 an der Dada-Messe ausstellten, durchaus nahezu liegen scheint.»⁹⁾ Neben dieser Assoziierung des archetypischen Wolfs mit Hitler hätten manche Betrachter in dem Tier auch «die Seele» der an der Decke hängenden uniformierten schweinsköpfigen Assemblage-Figur erkannt, die «einen in Wolfsgestalt anstarrt». Selbst



scheidend für die Bildassoziationen in der Werkreihe *Dada is Dead* ist die von Ghenie angestrebte Verknüpfung zwischen dem im Ausstellungsraum lauenden Wolf und der Nazikampagne gegen die sogenannte entartete Kunst, zu der natürlich auch Dada zählte.

THE COLLECTOR 4 (Der Sammler 4, 2009), aus einer Reihe von Werken, die den Reichsmarschall Hermann Göring darstellen, nimmt ebenfalls Bezug auf die Dada-Messe und die nationalsozialistische Kulturpolitik. Görings Leichnam, gemalt nach einer Photographie, die seinen Selbstmord nach dem 1946 erfolgten Schuldspruch im Rahmen der Nürnberger Prozesse dokumentiert, taucht im Raum der Dada-Messe auf, deren Wände jetzt aber wie geschundenes Fleisch wirken, während Hörner aus der Leinwand hervorstossen, die hinter dem Kopf der Leiche

ADRIAN GHENIE, *THE COLLECTOR 1*, 2008,
oil and acrylic on canvas, 78 3/4 x 114 1/8" /
DER SAMMLER I, Öl und Acryl auf Leinwand,
200 x 290 cm.

kollektiv unbewusstes Wissen schwingt mit: «In jedem Polizisten oder Soldaten steckt eine Bestie, die dich anstarrt.»¹⁰⁾ Ghenie hält diesen Aspekt seiner Arbeit für ethisch bedeutsam: «Ich glaube, dass die Kunst und besonders die figürliche Kunst eine Verantwortung [tragen]. Wenn ein Bild keine symbolische Bedeutung im jungianischen Sinn transportiert, ist es ein hohles Bild.» Demnach scheint es, dass Ghenies Anspruch, «wieder eine transhistorische figürliche Malerei zu erschaffen», als jungianisches Projekt zu verstehen ist. «Mein künstlerisches Experiment», so Ghenie, «besteht darin, Bilder zu assoziieren, um ihre symbolische Bedeutung zu aktivieren.»¹¹⁾ Ent-

hängt, und eine Landschaft das gedruckte Schild ersetzt, das ursprünglich am PREUSSISCHEN ERZENGELE befestigt war. Auf einem früheren Gemälde, *THE COLLECTOR* (2008), sitzt Göring in einem Raum umgeben von Rahmen, die unkenntliche Leinwände enthalten, welche den in *DADA IS DEAD* abgebildeten gerahmten Objekten ähneln, hier jedoch für die fast 1500 Werke in der persönlichen Sammlung des Reichsmarschalls stehen, zumeist Beutekunst aus den Nazijahren, aber auch Werke, die als entartete Kunst konfisziert worden waren. Ghenies Göring ist nicht die stämmige uniformierte Gestalt, die man von den Photos kennt, auf denen er neben Hitler steht, son-



ADRIAN GHENIE, *THE COLLECTOR 4*, 2009, oil on canvas, 78 $\frac{3}{4}$ x 94 $\frac{1}{2}$ " / *DER SAMMLER 4*, Öl auf Leinwand, 200 x 240 cm.



ADRIAN GHENIE, *THE SUNFLOWERS IN 1937*, 2014, oil on canvas, 110 ¹/₄ x 110 ¹/₄” /
DIE SONNENBLUMEN 1937, Öl auf Leinwand, 280 x 280 cm.

dern der geschwächte Gefangene aus der Zeit der Nürnberger Prozesse. In *THE COLLECTOR* (2008) trüben die Wände geradezu von Rottönen, die ganz bewusst an Tizian erinnern sollen,¹²⁾ während Göring, gemalt nach einer Gerichtssaal-Photographie, die Pose eines Kunstkenners einzunehmen scheint und auf einem Sofa sitzt, dessen satte Farbe die samtenen Faltenwürfe der Venusdarstellungen des venezianischen Meisters aufleben lassen. Die massenhafte Vernichtung von Menschen durch die Nazis scheint auf die bluttriefenden Wände verlagert; Göring wird hingegen durch seinen opportunistischen Kunsterwerb charakterisiert – der Kriegsverbrecher wird zum «Sammler», und die Werke in seinem Besitz wirken in ihren Rahmen ihrerseits wie ausgelöscht. *THE COLLECTOR 4*, mit seiner kleinen – dank der gütigen Mithilfe des schweinsköpfigen, hier zum Helden avancierten Erzengels der Dadaisten – über der grauischen Szene schwebenden Landschaft, scheint eine Art Rache der Kunst nach dem Untergang des Dritten Reiches darzustellen.

THE SUNFLOWERS IN 1937 (Die Sonnenblumen 1937, 2014), eines der neueren Bilder Ghenies, die das Thema der entarteten Kunst und der nationalsozialistischen Kulturpolitik erneut aufgreifen, zeigt das Motiv des vierten der Sonnenblumen-Stilleben Van Goghs aus den Jahren 1888–1889. In Ghenies Gemälde ist van Goghs Stilleben mehr als zehnfach vergrößert und so dargestellt, als würde es auf einem von den Nazis in Brand gesetzten Scheiterhaufen moderner Kunst explodieren. Der Titel spielt auf die erste «Entartete Kunst»-Ausstellung 1937 in München an, während das Motiv des brandgeschädigten Stillebens auf die öffentliche Verbrennung von Kunstwerken in Berlin im März 1939 Bezug nimmt. Obwohl die Bilder von den Nazis als entartet denunziert wurden, sorgte ihr Marktwert dafür, dass die aus deutschen Sammlungen beschlagnahmten Werke Van Goghs weder zerstört noch in die Ausstellungen entarteter Kunst aufgenommen wurden. *THE SUNFLOWERS IN 1937* stellt die Explosion von Van Goghs Motiv im Massstab einer Historienmalerei aus dem 19. Jahrhundert dar, und Ghenie erfindet gleichsam eine nicht den Tatsachen entsprechende Geschichte für ein Werk, das die Nazis niemals verbrannt hätten, da sie wussten, dass es auf einer Auk-

tion einen stolzen Preis erzielen würde.¹³⁾ Ghenies Titel ruft auch den Umstand in Erinnerung, dass Van Goghs *SONNENBLUMEN* 1987 bei Christie's in London mit 39,9 Millionen Dollar den dreifachen je für ein Kunstwerk bezahlten Rekordpreis erzielten und damit eine neue Ära im internationalen Kunsthandel einläutete. Mit einer verschmitzten Grossspurigkeit, die sich augenzwinkernd als malerische Virtuosität tarnt, thematisiert *THE SUNFLOWERS IN 1937* seine eigene Vermarktbarkeit und verstärkt damit eine Ambivalenz, die bereits in Ghenies *THE FAKE ROTHKO* (Der gefälschte Rothko 2010) zutage trat, auf dem «ein prächtiges Rothko-Gemälde, das sich jedes Auktionshaus als Höhepunkt seiner Abendversteigerung wünschte», zu erkennen ist.¹⁴⁾ Es steht gegen eine Wand gelehnt, die aus *THE DADA ROOM* entliehen ist, und löst bei der Figur im Zentrum des Bildes, ein Selbstporträt Ghenies, einen Brechanfall aus.

Ghenie hat sehr emotional von seiner Beziehung zu Kunstreproduktionen in der Kindheit berichtet – vom Titelblatt einer rumänischen Kunstzeitschrift, auf dem Van Goghs *SONNENBLUMEN* abgebildet waren und das er als Sechsjähriger unter dem Kopfkissen aufbewahrte, oder von dem geliebten Exemplar eines billig gedruckten Hermitage-Katalogs, in dem es eine minderwertige Reproduktion von Rembrandts *DIE HEILIGE FAMILIE* (1645) gab, die ihn derart in Bann zog, wie es eine farblich akkurate Reproduktion kaum vermocht hätte.¹⁵⁾ Während die Farbpalette in Ghenies Frühwerk noch auf das Schwarz-Weiss der Dokumentarphotographie des 20. Jahrhunderts und das Kino der 1930er-Jahre verwies, erinnern die Farben seiner neueren Bilder eher an die Tücken des vierfarbigen Offsetdrucks bei hohen Auflagen. Das Gewicht, das Ghenie solchen Reproduktionen beimisst, lässt an Walter Benjamins Schriften über die historische Bedeutung und das ästhetische Potenzial des Kitsches denken, in denen Bildreproduktionen und Kitsch im Allgemeinen als Angebot zur kreativen Weiterverwendung an die Konsumenten verstanden wird.¹⁶⁾ Im Einklang mit seiner Bewunderung für die visuelle Wirkung und die emotionale Kraft billiger Reproduktionen alter Kunst begrüsst Ghenie auch die Verbreitung seiner eigenen Werke im Internet: «Malt man ein erfolgreiches Bild, so findet man es Monate später überall



ADRIAN GHENIE, *STARRY NIGHT*, 2013, oil on canvas, 88 1/2 x 78 3/4" / STERNENNACHT, Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.

auf Google verstreut, wo es ein Eigenleben entwickelt.»¹⁷⁾ Er hat besondere Befriedigung darüber geäußert, ein Motiv aus seiner *Pie fight*-Serie auf einem T-Shirt abgedruckt zu sehen, als würde die kitschige Reproduktion seines Bildes beweisen, dass einerseits sein Gemälde erfolgreich das Bildvokabular des kollektiven Unbewussten anzuregen vermochte und andererseits das T-Shirt an dem Versuch teilhätte, die Geschichte des 20. Jahrhunderts als Geschichte der Demütigung zu verstehen.¹⁸⁾

«Kitsch parodiert die Katharsis», erklärte Theodor Adorno – eine Behauptung, die der Titel von Ghenies

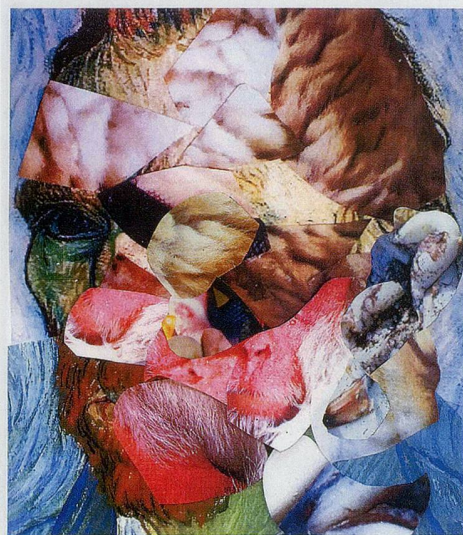
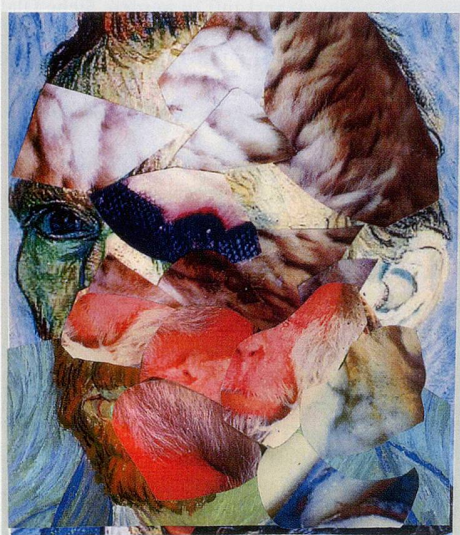
Ausstellung «Pie-Fights and Pathos» im MCA Denver 2013 inhaltlich zu übernehmen scheint, gleichsam als Anerkennung der Tatsache, dass der Kitsch vielleicht auch in seiner Kunst «lauert», nämlich «auf die stets wiederkehrenden Gelegenheiten, aus der Kunst hervorzuspringen».¹⁹⁾ In seinem berühmten Exkurs über den Kitsch im Roman *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* (1984) behauptet Milan Kundera: «Das durch den Kitsch hervorgerufene Gefühl muss allerdings so beschaffen sein, dass die Massen es teilen können. Deshalb kann der Kitsch nicht auf einer ungewöhnlichen Situation beruhen, sondern nur auf

den Urbildern, die einem ins Gedächtnis geprägt sind.» Kitsch ist in Kunderas Roman dazu bestimmt, «kollektives Tränenvergiessen» hervorzurufen. Über Sabina, die Malerin, die sich mit den Demütigungen des 20. Jahrhunderts bestens auskennt, schreibt Kundera: «Ihr Leben lang hat sie behauptet, ihr Feind sei der Kitsch. Aber trägt sie ihn nicht selbst in sich?»²⁰⁾ THE SUNFLOWERS IN 1937 appelliert an unsere Gefühle, indem es weniger die Reproduktion von Van Goghs Gemälde zu seinem Gegenstand erklärt als vielmehr die gegen die moderne Kunst gerichtete Zerstörungswut des Dritten Reiches. Ghenies Gemälde ruft, wie der Kitsch laut Kundera, «zwei nebeneinander fließende Tränen der Rührung hervor». Die erste bringt eine seltsame Bewunderung für diese grossformatige, einmalige Imitation von Van Goghs gründlicher und beharrlicher Erforschung der vor seinen Augen sterbenden Blumen hervor. «Die zweite Träne besagt: Wie schön ist es doch, gemeinsam mit der ganzen Menschheit beim Anblick [derselben] (...) gerührt zu sein!»²¹⁾ – gerührt vom Schicksal des Kunstwerks im 20. Jahrhundert.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Adrian Ghenie, zitiert in Jane Neal, «Adrian Ghenie», *Art Review* (Dezember 2010), S. 70. Siehe auch «Adrian Ghenie in Conversation with Mihai Pop», in *Adrian Ghenie: Darwin's Room*, hrsg. v. Juerg Judin und Mihai Pop, Ausst.-Kat., Rumänischer Pavillon, 56. Biennale Venedig, Hatje Cantz, Ostfildern 2015, S. 82.
- 2) Wieland Herzfelde, «Zur Einführung in die Erste Internationale Dada-Messe», Faltblatt zur Ersten Internationalen Dada-Messe, Kunsthandlung R. Otto Burchard, Berlin 1920. Wiederabgedruckt in *Künstlerschriften der 20er-Jahre. Dokumente und Manifeste aus der Weimarer Republik*, hrsg. v. Uwe M. Schneede, DuMont Buchverlag, 3. erw. Aufl., Köln 1986, S. 33–36.
- 3) Ghenie, zitiert in Martin Desloovere, «Adrian Ghenie: Let's Do It a Dada», in *Daniel Buren, Ilya Kabakov, Artur Barrio, Guillaume Bijl, Honoré d'O, Adrian Ghenie*, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent 2011, S. 109. Siehe auch Magda Radu, «Adrian Ghenie: Rise & Fall» *Flash Art* (November–Dezember 2009), S. 51.
- 4) Ghenie, zitiert in Radu, «Adrian Ghenie: Rise & Fall», ebenda S. 49.
- 5) Ghenie, zitiert in Stephen Riolo, «Adrian Ghenie, Pie Eater», *Art in America* (26. Oktober 2010), www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/adrian-ghenie.
- 6) Desloovere, «Adrian Ghenie: Let's Do It a Dada», op. cit., S. 109.
- 7) Herzfelde, «Zur Einführung in die Erste Internationale Dada-Messe», op. cit., S. 36.
- 8) Ghenie, zitiert in Radu, «Adrian Ghenie: Rise & Fall», op. cit., S. 51.

- 9) Ghenie, «The Dada Room», in *Daniel Buren, Ilya Kabakov, Artur Barrio, Guillaume Bijl, Honoré d'O, Adrian Ghenie*, op. cit., S. 118.
- 10) Ebenda.
- 11) Ghenie, zitiert in Riolo, «Adrian Ghenie, Pie Eater», op. cit.
- 12) Siehe Presstext zu «Adrian Ghenie: The Flight Into Egypt», Nolan Judin, Berlin 2008, www.nolan-judin.de/exhibitions/2008/adrian-ghenie/about.html.
- 13) Um ein Ghenie vermutlich vertrautes Beispiel zu zitieren; er hat Selbstporträts gemalt, die denjenigen Van Goghs nachempfunden sind, etwa dem Bild À MON AMI PAUL GAUGUIN (1888), das sich in der Sammlung der Neuen Staatsgalerie München befand und von den Nazis konfisziert wurde, um 1939 als teuerstes Los einer Auktion in der Schweiz verkauft zu werden. Siehe Olaf Peters, «Genesis, Conception, and Consequences: The 'Entartete Kunst' Exhibition in Munich in 1937», in *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Germany 1937*, hrsg. v. Olaf Peters, Ausst.-Kat., Neue Galerie, New York, Prestel, München 2014, S. 119–120.
- 14) Judin, Presstext zu «Adrian Ghenie: The Hunted», Nolan Judin, Berlin, 2010, www.nolan-judin.de/ausstellungen/2010/adrian-ghenie/ueber.html.
- 15) See Judin, Presstext zu «Adrian Ghenie: Berlin Noir», Galerie Judin, 2014, www.nolan-judin.de/ausstellungen/2014/adrian-ghenie/ueber.html, und Juerg Judin, «Vorwort und Dank», in *Adrian Ghenie*, Hatje Cantz, Ostfildern 2014.
- 16) Siehe etwa Benjamins Essays, «Traumkitsch» (Bd. II,2) und «Dienstmädchen-Romane des vorigen Jahrhunderts» (Bd. IV,2) in der bei Suhrkamp erschienenen Ausgabe der Gesammelten Werke.
- 17) Ghenie, zitiert in Riolo, «Adrian Ghenie, Pie Eater», op. cit.
- 18) Ebenda.
- 19) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, S. 355. Ghenies Bemerkungen zur Thematik seiner «Tortenschlacht»-Bilder erinnern auch an Adornos Reaktion auf Walter Benjamins Essay «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936). Laut Adorno verkannte Benjamins Argument, dass die Slapstickkomödien und Micky Maus-Trickfilme eine therapeutische Wirkung hätten, die Tatsache, dass das Filmpublikum sich angesichts gewaltsamer und demütigender Szenen mit dem Täter identifizierte. Im heutigen Rückblick auf die 1930er-Jahre kommt Ghenie zum Schluss, dass die rituellen Demütigungen des Slapstick und insbesondere die Dynamik der Tortenschlachten nicht nur den aufkommenden Faschismus antizipierten, sondern auch auf die Bedeutung der Demütigung in autoritären Gesellschaften im Allgemeinen und auf die Erlebnisse der Generation Adornos in Osteuropa im Besonderen verwiesen. Siehe Adornos Brief an Walter Benjamin vom 18. März 1936, in *Adorno, Briefe und Briefwechsel*, Bd. 1: *Theodor W. Adorno / Walter Benjamin, Briefwechsel 1928–1940*; sowie Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (Zweite Fassung). Zu Ghenies Bemerkungen über Slapstick-Tortenschlachten siehe Neal, «Adrian Ghenie», op. cit., S. 68.
- 20) Milan Kundera, *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, Hanser, München 1984, hier zit. nach der Fischer-Taschenbuchausgabe, Frankfurt am Main 1987, S. 291–292, 295–297.
- 21) Ebenda, S. 292.



EDITION FOR PARKETT 99

ADRIAN GHENIE

THE LIDLESS EYE, 2016/2017

Collaged paper print, each work unique, 9 7/8 x 8 1/2".

Group of 25/XII works, signed and numbered.

Collagierter Papierdruck, Unikat, 25 x 22 cm.

Gruppe von 25/XII Arbeiten, signiert und nummeriert.

