

Paul McCarthy : a few words for dead H = ein paar Worte für das tote H

Autor(en): **Relyea, Lane / Goridis, Uta / Parker, Wilma**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2005)**

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

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680005>

Nutzungsbedingungen

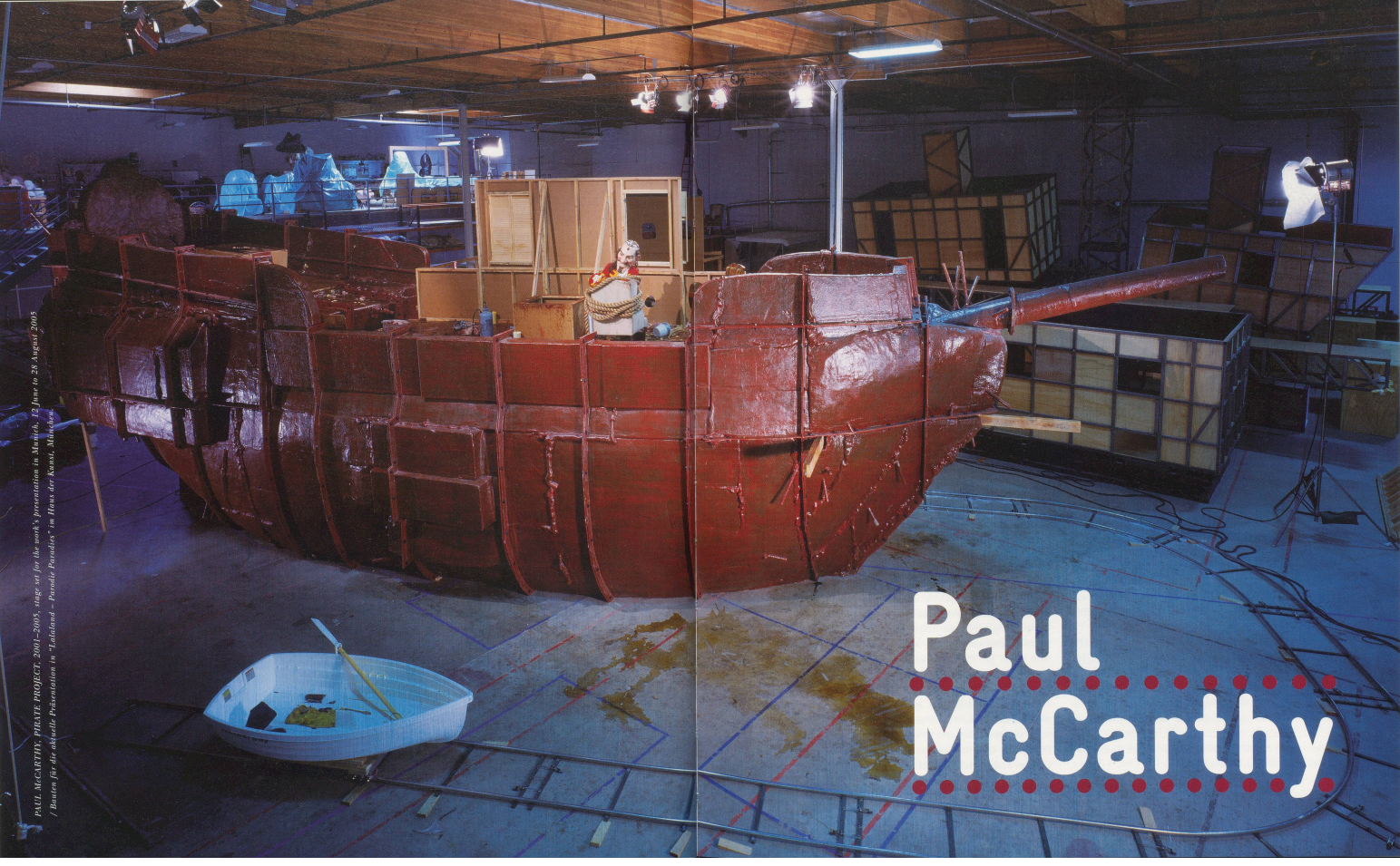
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



PAUL MCCARTHY, *WHITE PROJECT*, 2001-2005, image set for the work's presentation in Munich, 22 June to 28 August 2005
/ *Bauern für die deutsche Präsentation in "Landhaus - Pionierische Projekte" in Haus der Kunst, München*

Paul
McCarthy

A Few Words for DEAD H

LANE RELYEA

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

McCarthy gained much belated recognition in the early nineties as the art world lost enthusiasm for glossy spectacle in favor of the body, dissolution, and trauma (think Kiki Smith, Sue Williams, Cady Noland). But if there was a heyday of pop expressionism it would have to be the eighties, the era of

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

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



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

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

Funny, then, that McCarthy started his career working in styles neither expressionist nor pop. Rather he began with, among other things, minimalism. But the paradox is only seemingly so: there is indeed a path that leads from minimalism to pop expressionism, and McCarthy is one of the pioneers

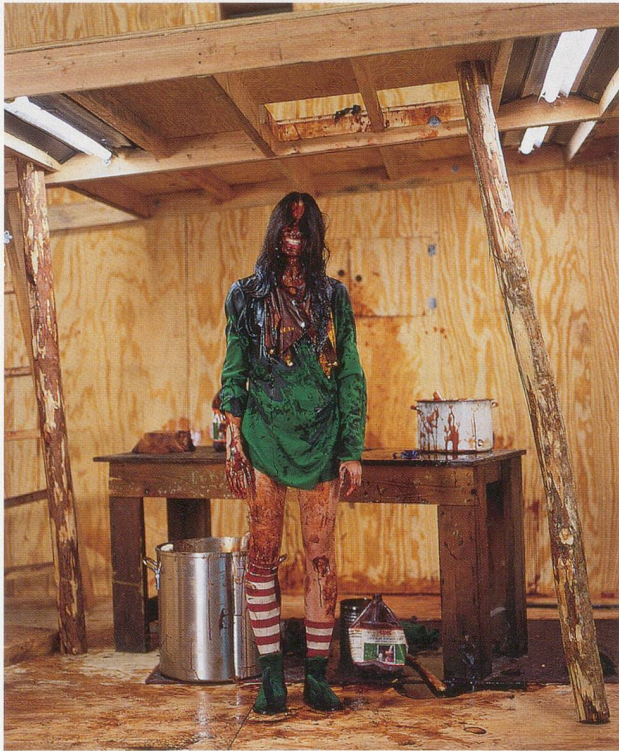
who blazed it. Take, for example, *DEAD H* (1968), a skinny, six-foot-long geometric sculpture configured from metal furnace ducts. The piece holds an important place in McCarthy's career: as a ventilation system spreading along the floor rather than the ceiling, it anticipates the upside-down photographs of industrial interiors that the artist made in 1970. *DEAD H* was re-fabricated in 1975; two decades later, in 1999, McCarthy constructed an enlarged version, *DEAD H CRAWL* (1999), this time sixteen feet long, just big enough for a person to wriggle into. *DEAD H* can thus be seen as the stringing together of several

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

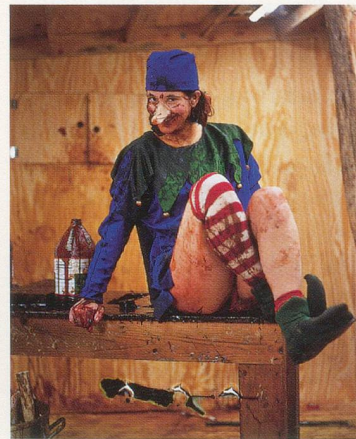
Perhaps even the original DEAD H is too peculiar to be called minimalist. For starters, its size, symmetry, and four limbs make it insistently anthropomorphic. Recognizing it as a letter from the alphabet only heightens this figurative aspect: as semioticians like to profess, letters are not things but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

my pieces there are no front or sides," confessed Donald Judd.⁴ Critics concurred: minimalism, or "literalism" as many called it back then, seemed "impenetrable," possessed by "a menacing anonymity."⁵

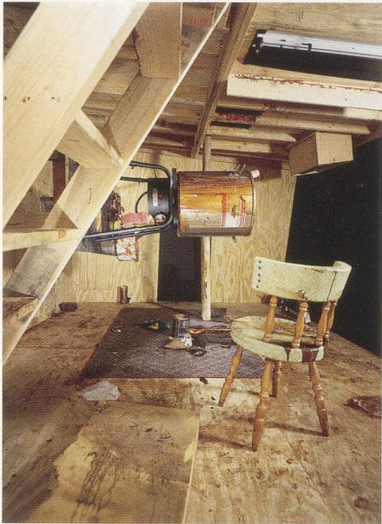
So on which side of this debate does DEAD H stand? Actually, it doesn't stand at all, but rather looks like something that fell off a billboard or retail storefront, a bit of moribund, orphaned signage. Furthermore, it's impossible to tell which way it's turned, whether it lies face up or face down.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



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



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



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

“Literalism theatricalized the body, put it endlessly on stage, made it uncanny or opaque to itself, hollowed it out, deadened its expressiveness, denied its finitude and in a sense its humanness.” This is Michael Fried grumbling, in what could serve as the perfect description of DEAD H, indeed of many of

McCarthy’s works. “There is ... something vaguely monstrous about the body in literalism.”⁶⁾

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

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

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

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

1) Lisa Phillips, "Paul McCarthy's Theater of the Body" in *Paul McCarthy* (New York: New Museum of Contemporary Art; and Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 2000), p. 5.

2) Leo Steinberg, "Contemporary Art and the Plight of its Public" (1962) in *The New Art*, ed. Gregory Batcock (New York: E. P. Dutton, 1973), p. 222.

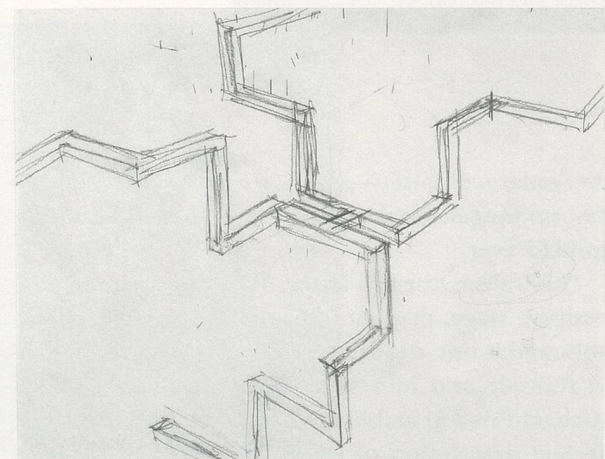
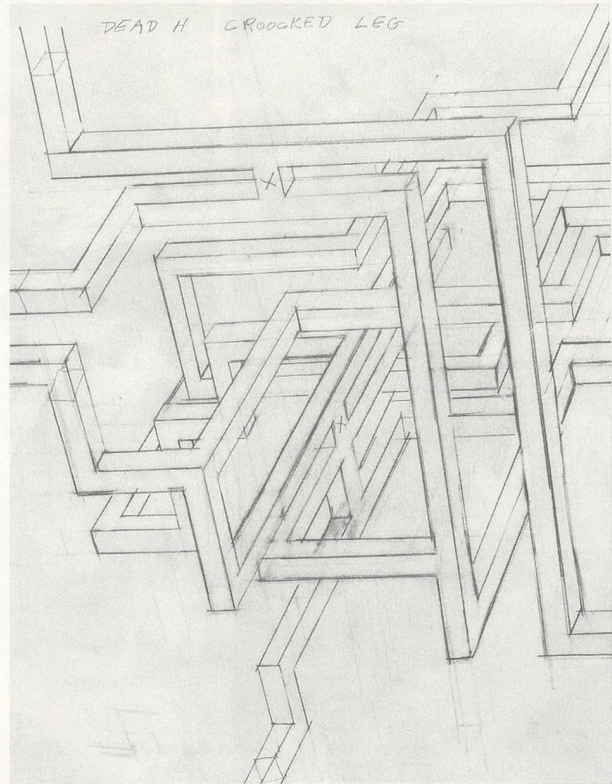
3) Quoted in Philip Leider, "The Thing in Painting Is Color," *The New York Times* (August 25, 1968), sec. 2, p. 21.

4) John Coplans, *Don Judd* (Pasadena, CA: Pasadena Museum of Art, 1970), p. 36.

5) Mel Bochner, "Systemic," *Arts Magazine*, vol. 41, no. 1 (November 1966), p. 40; Lucy R. Lippard, "Reviews," *Artforum*, vol. 2, no. 9 (March 1964), p. 19.

6) Michael Fried, "An Introduction to My Art Criticism" in *Art and Objecthood* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1998), p. 42.

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



Ein paar Worte für das tote H

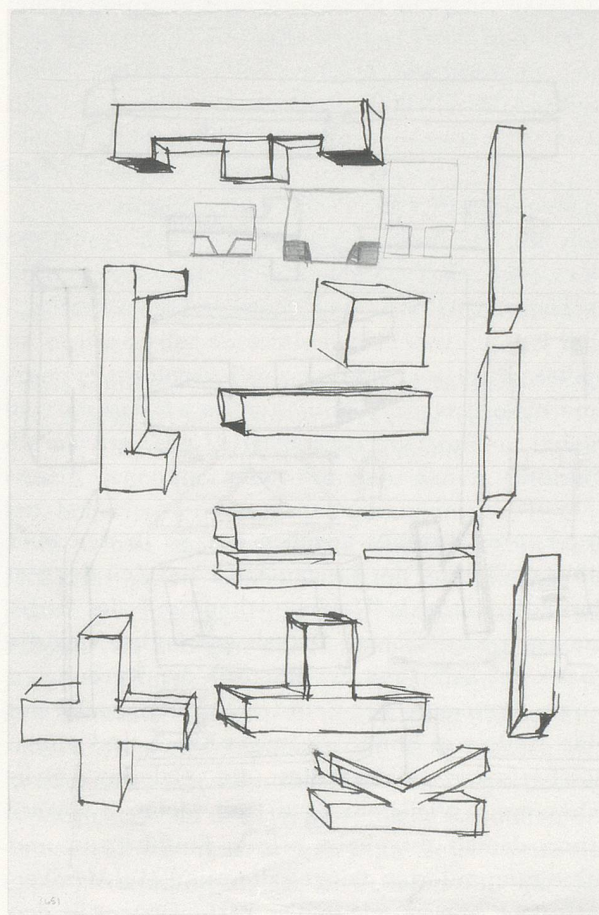
Paul McCarthys DEAD H

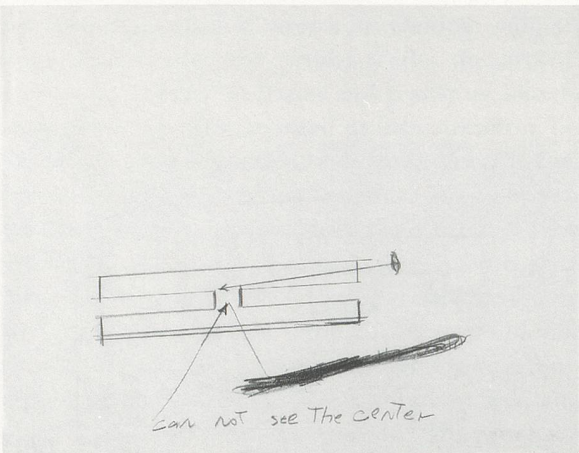
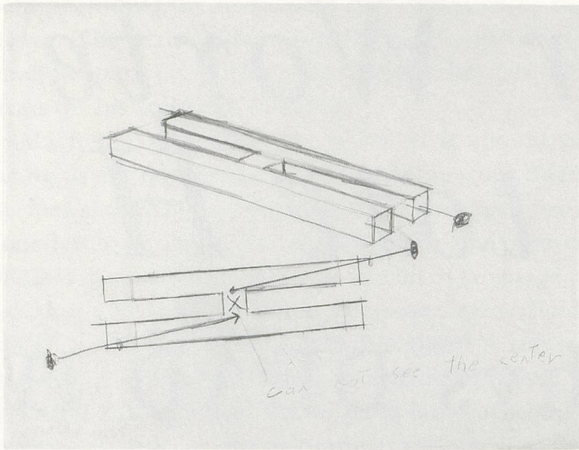
LANE RELYEA

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

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

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





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

Pop-Expressionismus gegeben hat, so in den 80er Jahren, während der Reagan-Ära, einer Zeit der wieder aufgewärmten Heldenmythen und des ungebremsten Kapitalismus. Damals verbündete sich die Poetik des Selbst mit der Rhetorik der Werbung zu einem Crescendo der Selbstvermarktung, während eine Welle von Konzernmanager-Kitsch und effekthascherischen Malergenie die Galerien überschwemmte. Vielleicht übte Paul McCarthy's Werk schon damals insgeheim seinen Einfluss aus, und seine ramponierten Popgestalten und *Wal-Mart*-Ver-satzstücke, die er seit seinen Performances in den

70er Jahren gesammelt hatte, fanden ihren Nachhall in den *Marlboro*-Typen und *New-Shelton*-Saugreini-gern der 80er Jahre. Noch deutlicher waren die Referenzen in Haim Steinbachs Halloween-Masken oder den Penis-Silhouetten, Schnullernippeln und anderen Elementen aus der Toiletten-Humorkiste, mit denen Meyer Vaisman seine Bilder Mitte der 80er Jahre versah. Beispiele für Pop-Expressionismus finden sich auch unter Jean-Michel Basquiats Lein-wänden mit ihren routinemässig mit Copyright-Zeichen durchsetzten Twombly-Kritzeleien, oder auf Christopher Wools Plakattafeln im Stil der Aktionsmalerei und ihrer frankensteinschen Kreuzung aus Franz Kline und Robert Indiana. Alle diese Künstler werfen einen unbarmherzigen Blick auf die öf-fentlich inszenierte Privatperson, genau wie Paul McCarthy, der seine dionysischen Ausbrüche in ein gängiges Popvokabular presst und ausrangierte Stu-diokulissen abgesetzter Sitcoms als Theaterbühnen verwendet, nur ölt er seine Rituale nicht mit Körper-sekreten, ja nicht einmal mit Wein und Oblaten, son-derm mit Ketchup und Mayonnaise aus Aktionsan-geboten. Dabei kürt er kulturelle Ikonen wie den Weihnachtsmann, Popeye und Alfred E. Neuman²⁾ zu seinen Zeremonienmeistern. Jede Kultur hat den Schamanen, den sie verdient.

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

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

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

Wo aber steht DEAD H innerhalb dieser Debatte? Von Stehen kann eigentlich keine Rede sein, denn das Werk sieht eher aus, als wäre es von einer Reklametafel oder Ladenfassade heruntergefallen, ein Stück ausgediente, verwaiste Reklameschrift. Ausserdem lässt sich unmöglich sagen, ob es mit dem Gesicht nach oben oder unten liegt. Jedenfalls erwidert es unseren Blick nicht mehr, deshalb erscheint es uns als tot. Man könnte sagen, dass DEAD H zwischen modernistischer Identifikation und minimalistischer Indifferenz oszillierend beide in Frage

stellt. Was eigentlich ein gesellschaftlich eindeutiges Zeichen sein sollte (und auch ein Zeichen der Sozialisation), wird plötzlich unheimlich; was wir einst beherrschten, ist jetzt zu gross, und wir fühlen uns entsprechend klein. Die Arbeit inszeniert eine Regression, indem sie die Sprache dinghaft und undurchdringlich werden lässt. Sie führt uns an einen kritischen Punkt in unserem Sozialisierungsprozess zurück: Wir erleben gleichzeitig zu viel und zu wenig Verbundenheit; die Sprache ist uns gleichzeitig zu nah – ein übergrosser Buchstabe – und zu weit weg: eine Sprache, die nicht mehr spricht oder atmet, sondern sich entzieht und für immer entschwindet.

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

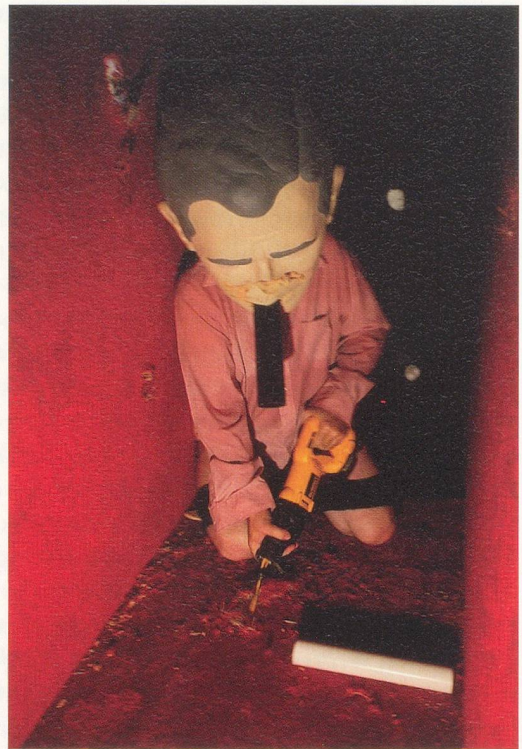
Über- und Unteridentifizierung erinnern, nebenbei gesagt, auch an die beiden Momente, die den Kastrationskomplex kennzeichnen. Betrachtet nämlich der kleine Junge sein weibliches Gegenüber, so tut er das in der narzisstischen Erwartung, bei ihm einen ebensolchen Penis zu sehen, wie er ihn selber hat,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

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

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

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

(Übersetzung: Uta Goridis/Wilma Parker)



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

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

