

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Band: - (2001)
Heft: 63: Collaborations Tracey Emin, William Kentridge, Gregor Schneider

Artikel: Cumulus from America : method masking = maskierte Methode
Autor: Rattemeyer, Christian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680892>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

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

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE CHRISTIAN RATTEMEYER, A CURATOR AND WRITER BASED IN BERLIN AND NEW YORK, CURRENTLY WORKING FOR THE DOCUMENTA XI IN KASSEL, AND DANIEL BIRNBAUM, DIRECTOR OF THE STÄDELSCHULE AND OF THE PORTIKUS, FRANKFURT.

CHRISTIAN RATTEMEYER

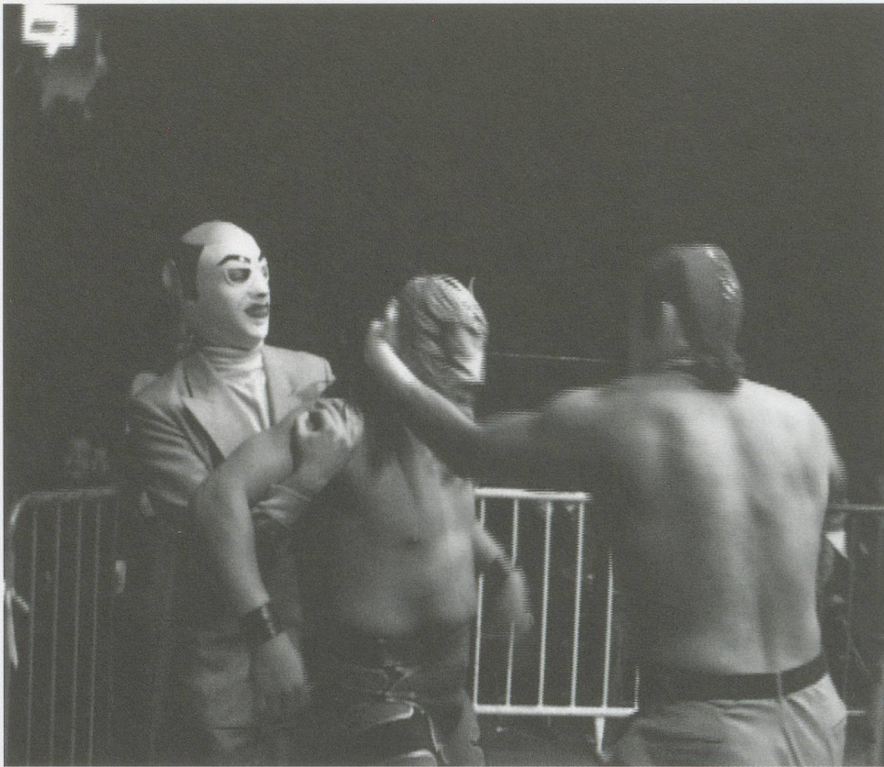
Method Masking

Ever since "Documenta IX" in 1992, where Jan Hoet expanded the associative field of art by including Jazz, Baseball and Boxing as the surrounding events of the exhibition, I have been puzzled by the proclaimed immediacy sports was assigned to signify. Sitting next to the ring of the German Championship Fights that "Documenta IX" hosted in 1992, helping the number girls in and out of the quadrilateral, and getting wet from blood and sweat spraying down from the progressing matches, I was told by the ecstatic exhibition curator how boxing retained that human drama often missing from contemporary art. "This is erotics," he

said, "if you don't understand this, you don't understand art." Boxing, in this instance, was to renew a connection to the fundamental forces of life that art had abandoned in favor of a more symbolic relation to them, a connection already well established in the interest of some Dada poets, preeminently Arthur Cravan, or of Bertolt Brecht for boxing.

Recently, the work of Mexican-born and Amsterdam-resident artist Carlos Amorales has introduced another popular sport into the frame of reference of contemporary art, in his case the Mexican version of wrestling, *lucha libre*. Equally located at the margins of

Western mass appeal, wrestling shares with boxing or bullfights certain primordial ethics, characterized by the staged encounter of good and evil forces. Unlike boxing, however, wrestling does not unfold as an open-ended drama, but rather as a cathartic enactment of this drama, as a sequence of legible signs. Roland Barthes, in his classic study on wrestling, has defined the difference as the following: "A boxing-match is a story which is constructed before the eyes of the spectator: in wrestling, on the contrary, it is each moment which is intelligible, not the passage of time. The spectator is not interested in the rise and fall of for-



CARLOS AMORALES, MY WAY, Auditorio de Tijuana, 19.1.01, video still.

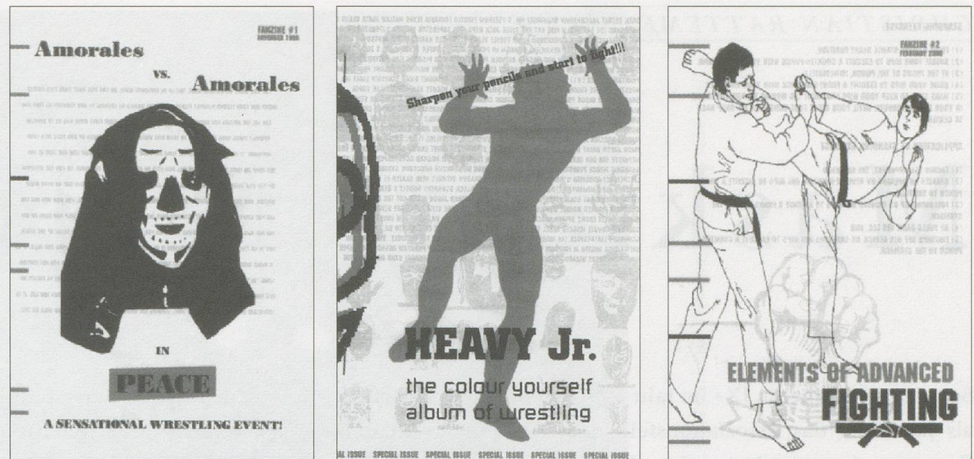
tunes; he expects the transient image of certain passions. Wrestling therefore demands an immediate reading of the juxtaposed meanings, (...) while on the contrary a boxing-match always implies a science of the future."¹⁾

Carlos Amoraless' long-spanning engagement with *lucha libre*, the Mexican variety of wrestling, might be rendered in similar terms. *Lucha libre* is a wildly popular sport in Mexico, held in grand arenas, shabby back rooms and tiny market squares alike. Unlike the Olympic discipline, it thrives on a great variety of styles and regulations,²⁾ and unlike the American version, it escapes thorough commodification and manages to retain social and political relevance. More importantly, however, it is structured around the simple encounter of characters defined by their style of wrestling (usually a rude

wrestler, who does not obey the rules, a *rudo*, and a fair playing "good guy," a *técnico*), characters elaborately created through a technique of staging, defined by a name, a costume, and a mask that provide total anonymity to the performing athlete. While the French version of wrestling Barthes writes about is defined by the absolute legibility of the facial expressions and physiological appearances of the athletes reminiscent of both Le Brun's seventeenth-century treatise on the "expressions of passions," and Bataille's concept of the abject and the formless, *lucha libre* is constructed around an understanding of signification that is grounded in the symbolizing power of the characters, and not the personalities of the athletes. The total anonymity of the athlete thus provides the condition for the character to

appear as the carrier of meaning, an operation in which the signifier (the athlete) is eradicated in favor of the signified (the construction of the character). This anonymity is the central aspect of Mexican wrestling, as it distinguishes the wrestling character, or persona, from the impersonating athlete and secures a life for the character on its own terms. The unmasking of an athlete, then, signifies the death of the character, and in order to continue participation, the athlete has to find a new character to impersonate.

In his first performance leading to the wrestling project "—LOS AMORALES" in 1996, Carlos Amoraless invited a group of people to an "anonymous group party," where each of the guests was to wear a mask, hiding his or her features for the duration of the



From left to right / Von links nach rechts: "Fanzine" covers, No. 1, Nov. 1999, AMORALES VS. AMORALES IN PEACE; Special Issue, Nov. 1999; No. 2, Feb. 2000.

meeting. Stained by red wine provided by the artist, the masks acquired individual features specific to the drinking habits of the guests, but distinct from their personal identities. A video of Amorales, trying on the individual masks, without ever showing his face to the camera, was later presented to the invited guests, mirroring and recalling their appearances as individualized characters distinct from, but related to themselves. The process of staining, then, can be understood as a performative act to create individualized masks, the most important carriers of the traits of a character, which later can act as stand-ins for their creators. In search of a tool that would allow Amorales to connect his "private life with his work, but at the same time avoid showing his personal life in public," and that could be used as an "interface between the performer and the public,"³⁾ he commissioned a mask of his own likeness to be produced by one of the most respected mask-makers of the Mexican wrestling world, Ray Rosas, and completed the costume with

a gray business suit. The character "Amorales," modeled after the likeness of the artist but not identical with him, thus became the protagonist of a series of events and performances, staged wrestling instruction lessons, a table-dance party where the lap dancers were to wear the mask of "Amorales," and public discussions all held in the institutional contexts of contemporary art. In one instance, Amorales invited to an open panel discussion in a Rotterdam gallery one of Mexico's most popular political activists, a character known as "Super Barrio," whose appearance as a wrestling character not only accounts for his broad popularity, but also secures anonymity to the person behind "Super Barrio" and thus saves him from political persecution. Only after this series of insertions of the "Amorales" character into the expanded realm of performative practices did the artist reconnect the character with the world of *lucha libre*, and staged fights of professional Mexican wrestlers wearing their own as well as the "Amorales" masks, in art contexts (Zurich and Paris) as well

as professional wrestling contexts (Tijuana and San Diego). In 2001, Amorales began offering the character to the official Mexican wrestling federation to take it under contractual guidance. The responsibility for "Amorales" would then fully rest with the professional athlete who chooses him as his character.

To adequately understand Amorales' engagement in the world of *lucha libre*, it is important to observe the similar symbolic operations pertinent to Mexican wrestling, which make it accessible to the practices of contemporary art. It is not the proclaimed proximity to a more "authentic" or "immediate" reality, that wrestling allows for, but the access to another signifiatory system in contact with the social and political realities of life.

- 1) Roland Barthes, "The World of Wrestling" in *Mythologies*, trans. Annette Lavers (Noonday Press: New York, 1972), p. 16.
- 2) cf. the "Lucha Libre Dictionary" in Carlos Amorales: —*los Amorales* (Amsterdam: Artimo, 2001).
- 3) Ibid.

Maskierte Methode

Seit der «Documenta IX» im Jahr 1992, als Jan Hoet das Assoziationsfeld der Kunst erweiterte, indem er Jazz, Boxen und Baseball in das Begleitprogramm der Ausstellung integrierte, wundere ich mich über die angebliche Unmittelbarkeit, die dem Sport zugeschrieben wurde. Während ich neben dem Ring der deutschen Meisterschaftskämpfe sass, die die «Documenta IX», 1992, ausrichtete, und in dem Regen aus Blut und Schweiß, der von den Kämpfern über mir heruntersprühte, meinem Auftrag nachkam, den Nummerngirls in den und aus dem Ring zu helfen, erklärte mir ein ekstatischer Ausstellungskurator, wie Boxen jenes menschliche Drama bewahre, das so oft in der bildenden Kunst vergeblich gesucht werde. «Das ist Erotik», sagte er, «wenn du das nicht verstehst, verstehst du die Kunst nicht.» Boxen stand in diesem Falle für eine Verbindung mit den grundlegenden Mächten des Lebens, welche die Kunst längst zugunsten einer rein symbolischen Beziehung aufgegeben hat, eine Verbindung, die bereits von einigen Dadaisten, allen voran aber von Arthur Cravan oder auch von Bertolt Brecht festgestellt worden war.

Der mexikanische, in Amsterdam lebende Künstler Carlos Amoraes hat nun einen anderen populären Sport in den Kontext der bildenden Kunst

eingeführt, nämlich die mexikanische Version des Ringens, *lucha libre*. Ebenso an den Rändern des westlichen Massengeschmacks angesiedelt, teilt das Ringen mit dem Boxen oder dem Stierkampf eine gewisse ursprüngliche Ethik, die von der inszenierten Begegnung guter und böser Kräfte gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zum Boxen verläuft das Ringen jedoch nicht als offenes Drama, sondern eher als kathartische Darstellung dieses Dramas, als eine Folge lesbarer Zeichen. Roland Barthes hat in seiner klassischen Studie über das Ringen den Unterschied wie folgt beschrieben: «Ein Boxkampf ist eine Geschichte, die sich vor den Augen der Zuschauer abspielt: Beim Ringen dagegen ist jeder einzelne Moment erfassbar, nicht der zeitliche Ablauf. Den Zuschauer interessiert nicht das allmähliche Erringen des Sieges: Vielmehr erwartet er momenthafte Bilder als Ausdruck bestimmter Leidenschaften. Der Ringkampf verlangt daher das unmittelbare Erfassen voneinander unabhängiger Bedeutungen (...), während der Boxkampf, im Gegenteil, immer ein Wissen um Zukünftiges mit einschliesst.»¹⁾

Carlos Amoraes' langjährige Auseinandersetzung mit *lucha libre*, der mexikanischen Variante des Ringens, liesse sich in ähnlichen Worten wiedergeben. *Lucha libre* ist in Mexiko ein äus-

serst populärer Sport, der in grossen Arenen ebenso wie in schäbigen Hinterzimmern und auf winzigen Marktplätzen ausgetragen wird. Anders als die olympische Disziplin kennt diese Variante eine Vielzahl an Stilen und Regeln²⁾ und ist, im Gegensatz zur amerikanischen Version, nicht der totalen Vermarktung erlegen, sondern konnte ihre gesellschaftliche und politische Relevanz bewahren. Noch wichtiger ist wohl, dass es im *lucha libre* um die einfache Begegnung von Charakteren geht, die sich im Stil voneinander unterscheiden: Gewöhnlich trifft ein rauher Ringer, der die Regeln missachtet, ein *rudo*, auf einen fairen Ringer, einen *técnico*, der den Guten mimt. Diese Charaktere wurden mittels einer raffinierten Technik der Inszenierung entwickelt und sind durch einen Namen, ein Kostüm und eine Maske definiert, die dem jeweiligen Athleten völlige Anonymität gewähren. Während sich die von Barthes beschriebene, französische Version des Ringens durch die absolute Lesbarkeit der Mimik und der körperlichen Erscheinung der Athleten auszeichnet und an Le Bruns Traktat über den Ausdruck der Leidenschaften in der Mimik (*Méthode pour apprendre à dessiner les passions...*) aus dem 17. Jahrhundert erinnert, oder an Batailles Begriff des Abscheulichen und Formlosen, wird *lucha libre*

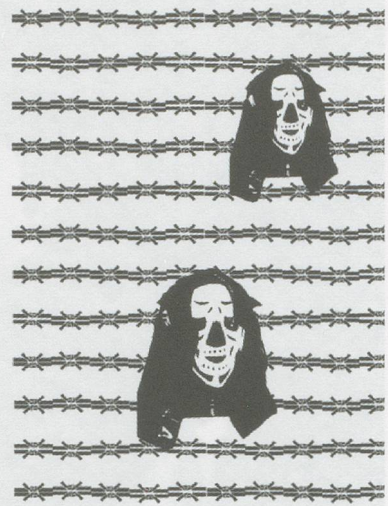


CARLOS AMORALES, MY WAY, Auditorio de Tijuana, 19.1.01, video still.

vom Konzept einer Bedeutungsproduktion getragen, die auf der symbolischen Kraft der Charaktere beruht und nicht auf der Persönlichkeit der Athleten. Die Anonymität des Athleten ist also Voraussetzung dafür, dass der Charakter als Bedeutungsträger auftreten kann, ein Vorgang, bei dem der Signifikant (der Athlet) zugunsten des Signifikats (dem konstruierten Charakter) ausgelöscht wird. Diese Anonymität ist der zentrale Aspekt des mexikanischen Ringens, da es den Charakter, oder die Persona, vom Athleten, der ihn/sie verkörpert, unterscheidet und so das Eigenleben des Charakters gewährleistet. Die Demaskierung des Athleten bedeutet denn auch den Tod des Charakters, und danach muss ein Athlet, will er weiter am Kampf teilnehmen, sich einen neuen Charakter suchen.

In seiner ersten Performance, die schliesslich zum Ringerprojekt «—LOS AMORALES» führte, lud der Künstler 1996 eine Gruppe von Leuten zu einer «anonymen Gruppenparty» ein, bei der jeder Gast eine Maske zu tragen hatte und so für die Dauer des Treffens die eigenen Gesichtszüge verbarg. Allmählich befleckte der vom Künstler spendierte Rotwein die Masken und verlieh ihnen individuelle Züge, die zwar den Trinkgewohnheiten der Gäste entsprachen, aber nichts mit ihrer persönlichen Identität zu tun hatten. Ein Video, das Amorales beim Anprobieren der Masken zeigt, ohne dass sein Gesicht je sichtbar wird, wurde den Gästen später vorgeführt; es wirkte wie ein Spiegel ihrer Auftritte als individuelle Charaktere, die sich von der jeweiligen realen Person unterscheiden und doch in einem Verhältnis zu ihr

stehen. Der Vorgang des Befleckens kann somit als performativer Akt zur Schaffung der individuellen Masken verstanden werden, jenen äusserst wichtigen Charaktermerkmal-Trägern, die später als Stellvertreter ihrer Schöpfer auftreten können. Auf der Suche nach einem Werkzeug, das Amorales erlaubte, «sein Privatleben mit der Arbeit zu verbinden ohne dadurch sein persönliches Leben öffentlich werden zu lassen», und das auch als «Vermittler zwischen Künstler und Publikum»³⁾ fungieren könnte, gab er eine Maske mit seinen Gesichtszügen bei einem der angesehensten Maskenmacher der mexikanischen Ringerwelt, Ray Rosas, in Auftrag und komplettierte diese Kostümierung mit einem grauen Geschäftsanzug. Der Charakter «Amorales», der den Zügen des Künstlers nachempfunden, aber mit diesem



From left to right / Von links nach rechts: CARLOS AMORALES, CIBERNETICO; DR HAWAI; BARB-WIRE, all 2000, computer drawings, 55¹/₈ x 70⁷/₈" each / Computerzeichnungen, je 140 x 180 cm.

nicht identisch ist, wurde so zum Protagonisten einer Reihe von Ereignissen und Performances, etwa inszenierten Unterrichtsstunden im Ringen, einer Tischtanztanzparty, bei der die Tänzerinnen die Amorales-Maske trugen, oder öffentlichen Diskussionen, die alle im institutionellen Kontext der zeitgenössischen Kunst stattfanden. In einem dieser Fälle lud Amorales einen der bekanntesten politischen Aktivisten Mexikos zu einer öffentlichen Diskussion in eine Rotterdamer Galerie, ein Charakter, der unter dem Namen «Super Barrio» bekannt ist und dessen Auftritt als Ringerfigur nicht nur für seine grosse Popularität spricht, sondern auch für jene Anonymität sorgt, welche die Person hinter «Super Barrio» vor politischer Verfolgung schützt. Erst nach dieser Serie von Einfügungen des «Amorales»-Charakters in den erweiterten Raum performativer Praktiken

brachte der Künstler den Charakter wieder mit der Welt des *lucha libre* in Kontakt und inszenierte Kämpfe professioneller mexikanischer Ringer, die ebenso ihre eigene wie die «Amorales»-Maske trugen, und dies sowohl im Kunstkontext (Zürich und Paris) als auch im Kontext professioneller Ringkämpfe (Tijuana und San Diego). Im Jahr 2001 bot Amorales der mexikanischen Ringer-Föderation an, seinen Charakter unter Vertrag zu nehmen. Die Verantwortung für den «Amorales»-Charakter fiel dann auf den professionellen Athleten, der ihn für sich auswählte.

Um Amorales' Verbindung mit der Welt des *lucha libre* adäquat zu verstehen, ist es wichtig, die symbolischen Operationen zu kennen, die dem mexikanischen Ringen eigen sind und dieses für die Praktiken der zeitgenössischen Kunst zugänglich machen.

Und es ist nicht die viel beschworene Nähe zu einer «authentischeren» oder «unmittelbareren» Wirklichkeit, die das Ringen hier leistet, sondern vielmehr der Zugang zu einem anderen bedeutungserzeugenden Zeichensystem, das mit den sozialen und politischen Realitäten des Lebens in Kontakt steht.

1) «Le Monde où l'on catche», in: Roland Barthes, *Mythologies*, in: *Œuvres complètes*, vol. 1, Editions du Seuil, Paris, S. 569–70: «Le match de boxe est une histoire qui se construit sous les yeux du spectateur; au catch, bien au contraire, c'est chaque moment qui est intelligible, non la durée. Le spectateur ne s'intéresse pas à la montée d'une fortune, il attend l'image momentanée de certaines passions. Le catch exige donc une lecture immédiate des sens juxtaposés (...), alors qu'au contraire un match de boxe implique toujours une science du futur.»

2) Vgl. «Lucha Libre Dictionary», in Carlos Amorales: *–los Amorales*, Artimo, Amsterdam 2001.

3) Ebenda.