

Gillian Wearing : the encounter with reality = die Begegnung mit der Wirklichkeit

Autor(en): **Burn, Gordon / Opstelten, Bram**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2004)**

Heft 70: **Collaborations Christian Marclay, Wilhelm Sasnal, Gillian Wearing**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680359>

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.

THE ENCOUNTER WITH REALITY

*If, as with Emerson, Williams seems to "ask the fact for the form,"
the form, once it comes, is free of the fact, is a dance above the fact.*

— Charles Tomlinson¹⁾

GORDON BURN

For some reason every time I applied myself to thinking about Gillian Wearing and her work, I found myself thinking about William Carlos Williams—Williams, the poet of inarticulate America; a poet who distrusted articulacy—and his elusive, famous little poem—only 16 words—"The Red Wheelbarrow":

*so much depends
upon*

*a red wheel
barrow*

*glazed with rain
water*

*beside the white
chickens²⁾*

Like Wearing, Williams, a family doctor for most of his life in small-town New Jersey, believed in embrac-

GORDON BURN is a writer living in London. His most recent books are *On the Way to Work* (with Damien Hirst), and *The North of England Home Service*, a novel.

ing the immediate and the local, the what-is-to-hand in the where-we-are. The great attraction of Williams' poetry was its insistence that intelligence is inseparable from the whole range of immediate, physical, bodily perception. He set out to develop a language that was "an action upon the real" rather than a discourse of abstractions about it.

The blocked verbal facility of the people he encountered daily on his rounds was for Williams a constant rush and excitement ("It's the anarchy of poverty / delights me..."),³⁾ and the artlessness of ordinary speech came to replace "high-end" aestheticized language and the conventional poetic formulas in his work. "Colleges and books only copy the language which the field and work-yard made," Emerson had said (in "The American Scholar," 1837). And "'the speech of Polish mothers' was where Williams insisted he got his English from"⁴⁾: "Anything is good material for poetry. Anything. I've said it time and time again."⁵⁾

"That words set in Jersey speech rhythms mean less but mean it with more finality," critic Hugh Kenner once observed was Williams' great technical perception.⁶⁾ Which reminded me of something Gillian Wearing has said about her own work's investment

in the completely defenseless simplicity of personal speech, and its implicit belief in a kind of heroism among damaged people and diminished things: "I'm more interested in how other people can put things together, how people can say something far more interesting than I can."⁷⁾

Starting out, I had an idea that the matter for this essay on the awkward and, in important ways, unknowable work of Gillian Wearing was going to consist of "found" material like the sometimes funny, sometimes vulgar, often banal and uncomfortable thoughts and words of strangers that she incorporates into her gnarly photographic and video art. And one day when I should have been at home working on what you have in front of you now, I stepped out of a London restaurant into driving rain. Diagonally opposite the restaurant was a second-hand bookshop, and I ducked in there for shelter. It was musty-smelling, with a dingy door-bell and flattened cardboard boxes on the floor to take up the wet. The owner was sitting in a low, busted chair in his topcoat with the collar pulled all the way up, playing bridge or patience or another card-game on a grey box computer.

My eye was almost immediately drawn to some white writing on a red spine: "I Wanted to Write a Poem by William Carlos Williams."⁸⁾ It was the first edition of a "talked" book, published in 1958. Set on their own in the middle of the first page were five lines of the poem from which the book got its title:

*I wanted to write a poem
that you would understand.
For what good is it to me
if you can't understand it?
But you got to try hard—*

This book stood next to a long-forgotten novel by Djuna Barnes. And, slipped between them, a skinny filling in this melancholy modernist sandwich, an issue of the University of Minnesota Pamphlets on American Writers, number 24, dated 1963, subject William Carlos Williams. The pamphlet fell open to page 24, where "The Red Wheelbarrow" was reproduced. Page 25 carried a poem I hadn't come across before but which, for reasons that to even

casual Wearing-watchers will seem obvious, wrote itself straight into this space:

Danse Russe

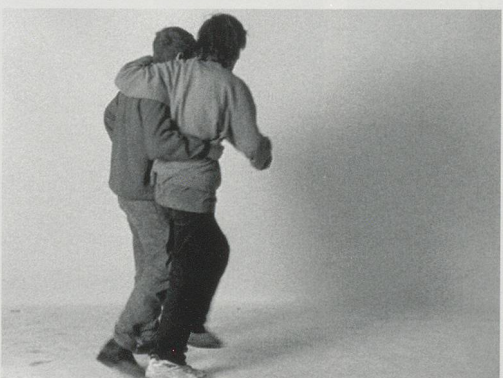
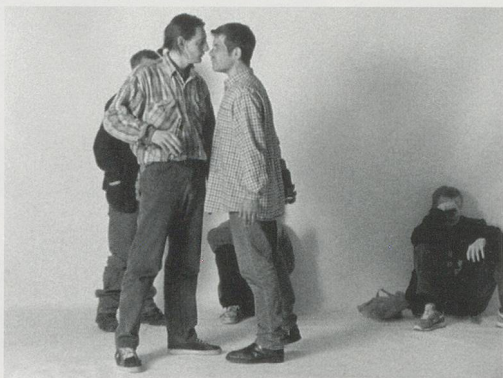
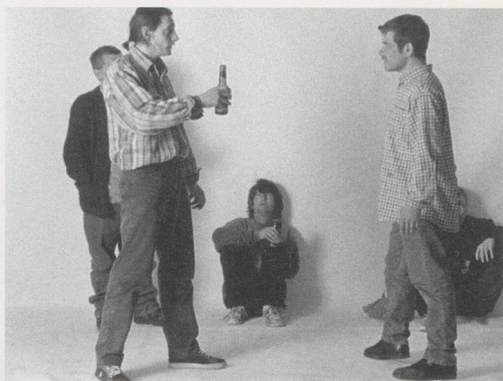
*If when my wife is sleeping
and the baby and Kathleen
are sleeping
and the sun is a flame-white disc
in silken mists
above shining trees, —
if I in my north room
dance naked, grotesquely
before my mirror
waving my shirt round my head
and singing softly to myself:
"I am lonely, lonely.
I was born to be lonely,
I am best so!"
If I admire my arms, my face,
my shoulders, flanks, buttocks
against the yellow drawn shades, —*

*Who shall say I am not
the happy genius of my household?²⁾*

"In the *Video Diary* and *Video Nation* TV spots," Wearing has said, "you see people acting silly in their own homes—and that's since camcorders have come out. People have wanted to record themselves being wacky; this is the 'true' them. But they're doing it in private. I'm sure that many people have done a lot of dancing in their bedrooms, but taking that fantasy and putting it somewhere it's alien—that's where you can start questioning."⁹⁾

The 25-minute video *DANCING IN PECKHAM* (1994) shows Wearing herself dancing to a soundtrack (Nirvana's "Smells Like Teen Spirit," Gloria Gaynor's "I Will Survive") that she is unspooling silently in her head. The "alien" environment the spectacle unfolds in is the placelessness of a small shopping mall arcade—a locus of the new form of solitude endemic in what Marc Augé has defined as "the space of non-place."

"A person entering the space of non-place [motorways, airport lounges, cineplexes, destination



GILLIAN WEARING, DRUNK, 1999, stills from the 23-min. DVD 3-screen projection / BESOFFEN, Szenen aus der 23-minütigen DVD-Dreifachprojektion.

retail ‘experiences’] is relieved of his usual determinants,” Augé writes. “He obeys the same code as others, receives the same messages, responds to the same entreaties. The space of non-place creates neither singular identity nor relations; only solitude, and similitude.”¹⁰ To give vent to unembarrassed self-expression and self-display in such a non-place then becomes an act of willful and (this is the implication) punishable transgression.

It has become a commonplace in the environment of the image that images accumulate sensation around themselves the more they are reproduced and repeated; they grow an aura. And, thanks to a number of high-profile murder cases in Britain in recent years, a suggestion of the uncanny—the specter of death stalking through the center of life; the notion of demonistic or magic forces—has attached itself to suburban malls like the one where Wearing filmed herself disco-dancing in south London. (She had previously used the down-at-heel, no-longer-modern Peckham mall as a background in *SIGNS THAT SAY WHAT YOU WANT THEM TO SAY AND NOT SIGNS THAT SAY WHAT SOMEONE ELSE WANTS YOU TO SAY*, 1992–93).

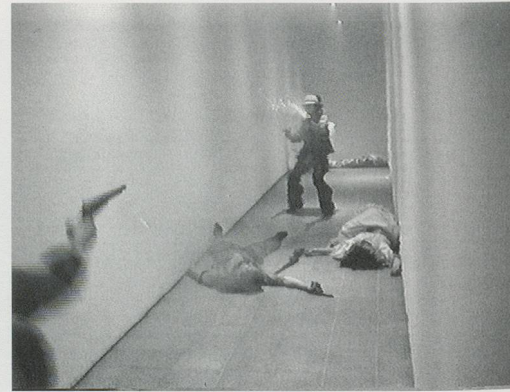
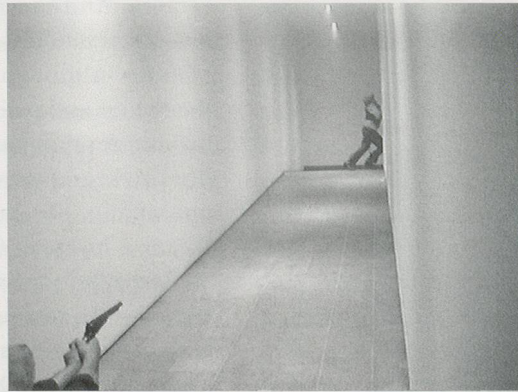
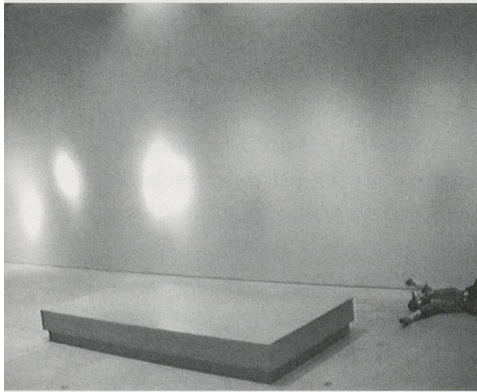
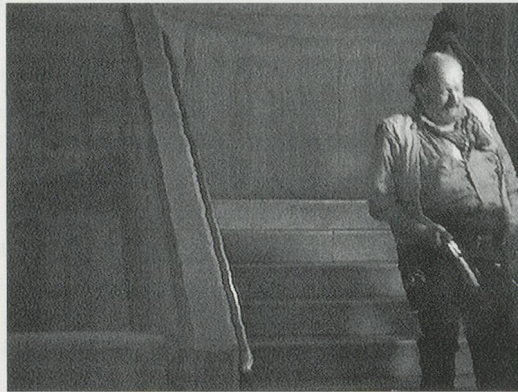
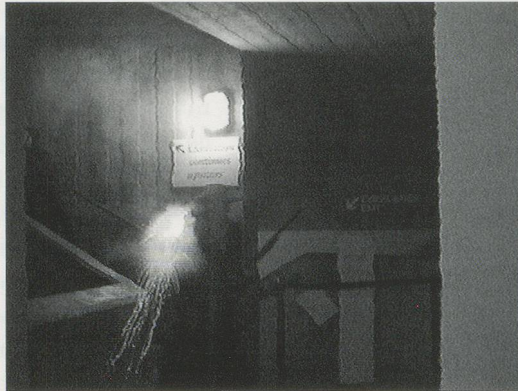
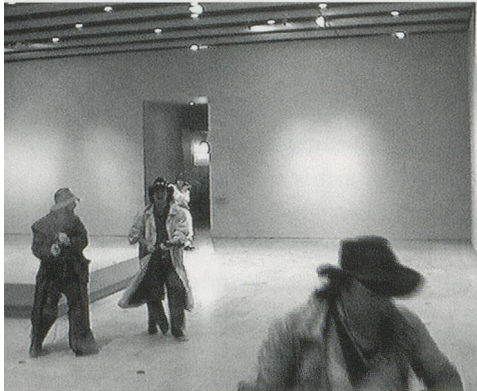
In what was to be the last hour of her life, the popular television presenter Jill Dando was caught by CCTV cameras shopping for an ink cartridge for her printer in King’s Mall, close to the BBC. The grainy stutter-frames of the three-year-old James Bulger walking through the central precinct of the Strand shopping center on Merseyside hand-in-hand with his two schoolboy killers became some of the most deeply ingrained images of recent times.

There is an aggression involved in every use of the camera. And inevitably there is an evidentiary quality—a stary cold stoniness—to the Dando and Bulger pictures. Although mechanically captured, they imply the slyness and patience of the snooper, the stalker, the lurking feral paparazzo photographer. They suggest the privileged view vouchsafed the killer, crouching, unseen, in the bushes in the front garden of Jill Dando’s house at Gowan Avenue in Fulham.

Perhaps it was these conventions that Gillian Wearing was testing when she put on a bandage mask and had herself spy-cammed as she walked to the local shops for *HOMAGE TO THE WOMAN WITH THE*

Gillian Wearing

GILLIAN WEARING, WESTERN SECURITY, 1995, stills from 30-min. DVD for 10 security monitors /
WESTLICHE SICHERHEITSMASSNAHMEN, Szenen aus der 30-minütigen DVD für 10 Überwachungsmonitoren.





GILLIAN WEARING, *HOMAGE TO THE WOMAN WITH THE BANDAGED FACE WHO I SAW YESTERDAY DOWN WALWORTH ROAD*, 1995, still from 7-min. DVD for back projection / *HOMMAGE AN DIE FRAU MIT DEM VERBUNDENEN GESICHT, DIE ICH GESTERN AUF DER WALWORTH ROAD SAH*, Szene aus der 7-minütigen DVD für Rückprojektion.

BANDAGED FACE WHO I SAW YESTERDAY DOWN WALWORTH ROAD (1995). The visual vocabulary that, as regular television grazers, we have all internalized—the extreme graininess, the ethereal streaks and smudges—is in evidence. The snatched quality of such footage has come to be seen as a guarantee of its authenticity. The rawness of the pictures (often combined with ticking digits at the top of the frame or the bottom) has become code for the real world happening in real time—for reality caught off-guard, in what we might think of as the in-between moments, when crimes and catastrophes happen. Much of their power derives from the fact that they were never meant to be seen. Only the calamitous events

to which they have become connected have led to them being retrieved.

The difference in this instance is that Wearing herself is the embodiment of the uncanny, if you accept the psychoanalytical interpretation of the uncanny as being “something that ought to have remained secret and hidden but which has come to light”¹¹—“a sense of something new, foreign and hostile invading an old, familiar, customary world.”¹² And another difference: the woman in the bandage mask returns the gaze; stares down the starers; she looks back.

What is it with Wearing and masks? “Celebrity,” John Updike has written, “is a mask that eats into the

face.” Unlike a number of her friends and contemporaries among the Young British Artists pack, Gillian Wearing hasn’t become a promiscuously photographed party presence, an instantly recognizable household face. In *SELF PORTRAIT* (2000), though, she wears a mask that reads as a photofake, digitally doctored version of her own features (it is in fact an actual mask made of her face). It has no physical texture; none of the complicated tonality of a living face; none of the greasy luster of living skin. The hard-shadowed eye sockets and deep caves of the nostrils are unnerving. The face appears virtual; incorporeal. Less Lara Croft than Larkin’s stone effigy on an Arundel tomb.

In these ways *SELF PORTRAIT*, and the more recent self portraits as various members of her immediate family (*SELF PORTRAIT AS MY MOTHER JEAN GREGORY*, 2003, and so on) are reminiscent of the computer composites that Nancy Burson has made, using “wrinkle masks” taken from the family members of long-missing children to digitally “age” the children’s faces in order to give an approximation of how they might look in the unlikely event of them still being alive.

In the work of an earlier generation of English artists—the portrait paintings of Francis Bacon and Lucien Freud, most notably—the body-shape is clearly modeled by the life inside it; there is a sense of internal pressure pushing the skin into its uniquely complex shape. But with Wearing, as with a number of other notable artists of her generation, you never know whether there is a (real) face or only a ghastly void behind the crude disguises and prosthetic masks.

In his 1991 novel, *Mao II*, Don DeLillo has the following passage: “He knew the boy was standing by the door and he tried to see his face in words, imagine what he looked like, skin and eyes and features, every aspect of that surface called a face, if we can say he has a face, if we believe there is actually something under the hood.”¹³

“There are signs everywhere [in US fiction] of the end of what I would call the physiognomy tradition,” the novelist Charles Baxter recently wrote. “In writers like Don DeLillo, there is the... suggestion that the individual face simply has no importance any

more... In DeLillo we enter a world where we cannot really know much of anything, particularly about other people. Other people may have some sort of individual reality, but it is not very likely to appear on their faces or to be visible anywhere else... If there are no real individuals left, why bother describing their faces. You will have to find something else to describe.”¹⁴

We have come to a point where more and more of us, not only the famous, benefit from packaging ourselves in congenial forms. The packaging, like the masking that is such a feature of Wearing’s work, is a form of self-protection. Because it can be perilous to go out there as yourself in a time when personality has replaced output as the measure of fame.

Confess all on video. Don’t worry, you will be in disguise. Intrigued? Call Oprah, Jerry, Kilroy, Trisha. Come on. You can be real or fake-real so people think they’re seeing reality when they’re seeing something they invent. We are all creatures of the electronic limbo. Call Gillian.

1) Charles Tomlinson, in his introduction to William Carlos Williams: *Selected Poems* (London: Penguin, 1976), p. 16.

2) From William Carlos Williams, *Collected Poems: 1909–1939*, vol. I, copyright 1938 by New Directions Publishing Corp. Reprinted by permission.

3) Opening lines of Williams’ poem “The Poor.”

4) Tomlinson, op. cit., p. 16.

5) “Mike Wallace asks William Carlos Williams Is Poetry a Dead Duck?,” an interview published in *The New York Post*, 18 October 1957, also included by Williams in his long poem “Paterson,” (Book V, 1958).

6) Hugh Kenner, cited by Tomlinson, op. cit., p. 16.

7) Interview with Donna De Salvo, in *Gillian Wearing* (London: Phaidon, 1999), p. 11.

8) William Carlos Williams, *I wanted to write a poem: the autobiography of the works of a poet*, reported and ed. by Edith Heal (Boston: Beacon Press, 1958).

9) Interview with Ben Judd in 1995, reproduced in *Gillian Wearing* (London: Phaidon, 1999), p. 119.

10) Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (London: Verso, 1995), p. 94.

11) Friedrich Schelling, quoted in Anthony Vidler, *Rachel Whitehead’s House*, ed. James Lingwood (London: Phaidon, 1995), p. 71.

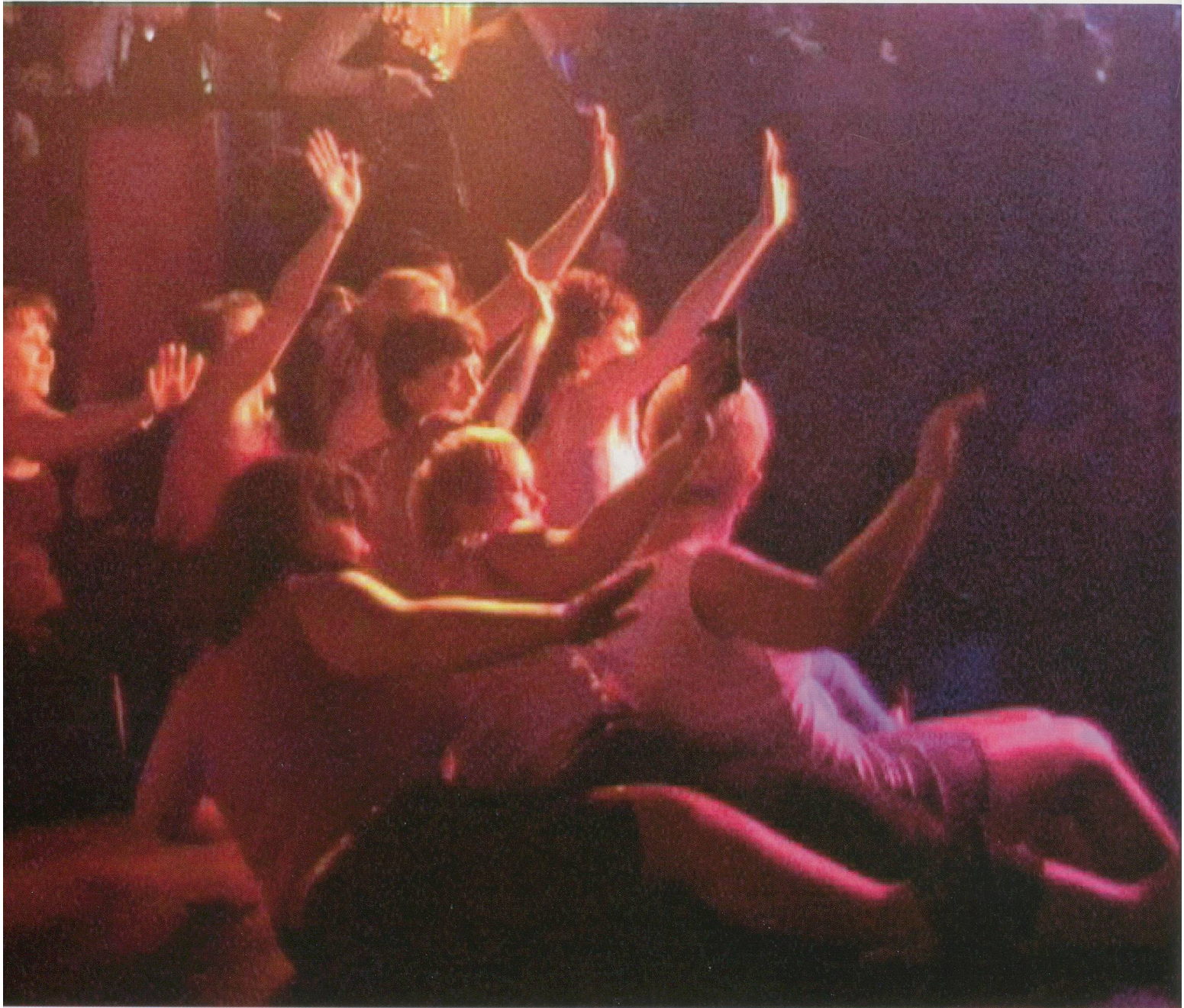
12) Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992), p. 7.

13) Don DeLillo, *Mao II* (London: Jonathan Cape, 1991), p. 203.

14) Charles Baxter, “Loss of Face,” *The Believer*, issue 8, November 2003, p. 17.

GILLIAN WEARING, SELF PORTRAIT AS MY UNCLE BRYAN GREGORY (ALBUM), 2003, digital c-type print, framed, 48 13/16 x 32 1/2" /
SELBSTPORTRÄT ALS MEIN ONKEL BRYAN GREGORY, digitaler C-Print, gerahmt, 124 x 82,5 cm.





GILLIAN WEARING, *BROAD STREET*, 2001, still from multiple DVD projection of ca. 24 min. /
Szene aus der DVD-Mehrfachprojektion von ca. 24 Min.

Wenn Williams wie Emerson «die Wirklichkeit
nach der Form zu fragen» scheint,
so ist die Form, kaum ist sie da, der Wirklichkeit enthoben,
ein Tanz über der Wirklichkeit.
– Charles Tomlinson¹⁾

DIE BEGEGNUNG MIT DER WIRKLICHKEIT

GORDON BURN

Aus irgendeinem Grund begannen meine Gedanken jedesmal, wenn ich über Gillian Wearing und ihre Arbeit nachzudenken begann, um William Carlos Williams zu kreisen – um Williams, den Dichter des sprachlosen Amerika, ein Dichter, der der Sprachgewalt misstraute – sowie um Williams' flüchtiges, berühmtes, gerade mal sechzehn Worte umfassendes, kleines Gedicht «The Red Wheelbarrow» (Die rote Schubkarre):

<i>so much depends upon</i>	<i>so viel hängt ab von</i>
<i>a red wheel barrow</i>	<i>einer roten Schub- karre</i>

GORDON BURN ist Schriftsteller und lebt in London. Seine zuletzt erschienenen Bücher sind *On the Way to Work* (mit Damien Hirst) und der Roman *The North of England Home Service*.

<i>glazed with rain water</i>	<i>glänzend von Regen- wasser</i>
<i>beside the white chickens</i>	<i>bei den weissen Hühnern²⁾</i>

Wie Wearing bekannte sich auch Williams, der die meiste Zeit seines Lebens als Hausarzt in der Provinz von New Jersey praktizierte, zum Unmittelbaren und Lokalen, zum hier und jetzt greifbar Vorhandenen. Der besondere Reiz von Williams' Dichtung liegt in ihrem Beharren darauf, dass der Intellekt untrennbar mit der gesamten unmittelbaren, physischen, körperlichen Wahrnehmung verbunden ist. Er machte sich daran, eine Sprache zu entwickeln, die der Wirklichkeit entsprechen sollte, statt sich lediglich in Abstraktionen über sie zu ergehen.

Das gehemmte Sprachvermögen der Menschen, denen er tagtäglich bei seinen Hausbesuchen begeg-

nete, ergriff und bewegte Williams immer wieder (*It's the anarchy of poverty / delights me...*³⁾), und in seinem Werk sollte das Schlichte der Alltagssprache jede elitäre, kunstbewusste Ausdrucksweise und konventionelle poetische Formeln ersetzen: Wie schon Emerson meinte, kopieren Universitäten und Bücher ja lediglich die Sprache, die auf dem Feld und in der Werkstatt entsteht.⁴⁾ Und Williams selbst behauptete, sein Englisch von polnischen Müttern gelernt zu haben⁵⁾: «Alles bietet gutes Material für Dichtung. Alles. Ich habe es immer wieder gesagt.»⁶⁾

Dass Worte im typischen Sprechrhythmus New Jerseys zwar weniger aussagen, dies aber mit umso grösserer Bestimmtheit, war, wie der Literaturkritiker Hugh Kenner bemerkte, Williams' bahnbrechende technische Erkenntnis.⁷⁾ Was mich wiederum an etwas erinnerte, was Gillian Wearing über ihre Arbeit sagte, nämlich, dass sie der absolut wehrlosen Schlichtheit der individuellen Rede verpflichtet sei und ihr implizit ein Glaube an eine Art Heldentum der beeinträchtigten Menschen und Dinge innewohne: «Mich interessiert es mehr, wie andere Leute Dinge auf die Reihe bringen, wie sie etwas viel Interessanteres sagen können als ich.»⁸⁾

Als ich anfing, dachte ich mir schon, dass das Material für diesen Beitrag über das seltsam sperrige und in wesentlichen Punkten schwer erkennbare Werk von Gillian Wearing aus «Vorgefundenem» be-

stehen würde, wie den mal komischen, mal vulgären, oft trivialen oder peinlich berührenden Gedanken und Worten von Fremden, die sie in ihre irritierende Photo- und Videokunst einbaut. Und eines Tages, als ich eigentlich zu Hause an diesem Text hätte arbeiten sollen, trat ich aus einem Londoner Restaurant in den peitschenden Regen hinaus. Schräg gegenüber befand sich ein Buchantiquariat, in dem ich Schutz suchte. Es roch muffig, die Türglocke klingelte, und auf dem Fussboden waren platt gedrückte Kartons ausgebreitet um das Wasser aufzusaugen. Der Antiquar sass im Überzieher mit hochgestelltem Kragen in einem kaputten niedrigen Sessel und spielte Bridge, Patience oder irgendein anderes Kartenspiel auf seiner grauen Computerkiste.

Fast sofort fiel mein Blick auf einen roten Buchrücken mit der weissen Aufschrift: «I Wanted to Write a Poem by William Carlos Williams». Es war die Erstausgabe eines Buches mit Gesprächen, das 1958 erschienen war. Auf der ersten Seite waren in der Mitte fünf Zeilen aus dem Gedicht abgedruckt, das dem Band den Titel gegeben hatte:

*I wanted to write a poem
that you would understand.
For what good is it to me
if you can't understand it?
But you got to try hard—⁹⁾*

GILLIAN WEARING, DRUNK, 1999, stills from 23-min. DVD 3-screen projection /
BESOFFEN, Szenen aus der 23-minütigen DVD-Dreifach-Projektion.



Der Band stand neben einem längst vergessenen Roman von Djuna Barnes. Und zwischen beiden eingeklemmt war, wie der magere Belag eines melancholisch modernistischen Sandwichs, ein Bändchen der *University-of-Minnesota-Reihe* über amerikanische Schriftsteller: Band 24 aus dem Jahr 1963 über William Carlos Williams. Es öffnete sich gleich auf Seite 24, wo «The Red Wheelbarrow» abgedruckt war. Auf Seite 25 stand ein Gedicht, dem ich nie zuvor begegnet war, das sich aber – was jedem und jeder auch nur flüchtig mit Wearing's Arbeit Vertrauten sofort einleuchten wird – wie von selbst hier einschob:

Danse Russe

*If when my wife is sleeping
and the baby and Kathleen
are sleeping
and the sun is a flame-white disc
in silken mists
above shining trees, –
if I in my north room
dance naked, grotesquely
before my mirror
waving my shirt round my head
and singing softly to myself:
"I am lonely, lonely.
I was born to be lonely,
I am best so!"
If I admire my arms, my face,
my shoulders, flanks, buttocks
against the yellow drawn shades, –*

*Who shall say I am not
the happy genius of my household?¹⁰⁾*

«In den *Video Diary* - und *Video Nation* -TV-Spots», so Wearing, «sieht man, wie albern sich Leute in den eigenen vier Wänden aufführen – das ist so, seit die Camcorder auf dem Markt sind. Die Leute wollten schon immer sich selbst als Ausgeflippte dokumentieren; das ist ihr 'wahres' Gesicht. Sie tun das jedoch privat. Zweifellos gibt es unzählige Leute, die wie wild im eigenen Schlafzimmer herumgetanzt sind, aber erst wenn einer diese Phantasie irgendwohin

verlegt, wo sie nicht hingehört, kann man beginnen, Fragen zu stellen.»¹¹⁾

In der 25-minütigen Videoarbeit DANCING IN PECKHAM (Tanzen in Peckham, 1994) tanzt Wearing selbst zu einem Soundtrack (Nirvanas «Smells Like Teen Spirit» und Gloria Gaynors «I Will Survive»), der sich lautlos in ihrem eigenen Kopf abspielt. Die «fremde» Umgebung, in der sich das Spektakel entfaltet, ist eine gesichtslose kleine Einkaufspassage – Schauplatz einer neuen Form von Einsamkeit, die im «Raum des Nicht-Ortes» (Marc Augé) um sich greift.

Eine Person, die den Raum des Nicht-Ortes [Autobahnen, Flughafenwartehallen, Multiplex-Kinos, «Erlebnis-Shopping»-Adressen] betrete, sei ihrer gewohnten Determinanten enthoben, schreibt Augé. Sie unterliege demselben Code wie andere, empfangen dieselben Botschaften, leiste denselben Bitten Folge. Der Raum des Nicht-Ortes erzeuge weder eine einzelne Identität noch Beziehungen; nur Einsamkeit und Ähnlichkeit.¹²⁾ Sich an einem solchen Nicht-Ort ganz ungeniert dem persönlichen Ausdruck und der Selbstdarstellung hinzugeben gerät somit zu einer mutwilligen und (so wird nahe gelegt) strafbaren Übertretung.

In der heutigen Bilderwelt ist es zum Gemeinplatz geworden, dass Bilder immer mehr «Gefühlsinhalt» ansetzen, je häufiger sie reproduziert und wiederholt werden: Sie entwickeln eine Aura. Und dank einer Reihe Aufsehen erregender Mordfälle in Grossbritannien in den letzten Jahren verbindet sich mit dem typischen Vorstadt-Einkaufszentrum, das auch die Kulisse für Wearing's Discotanz in Südlondon abgibt, mittlerweile ein Hauch des Unheimlichen – das Gespenst des Todes, das mitten durchs Leben geistert; Vorstellungen von dämonischen oder magischen Kräften. (Das heruntergekommene, veraltete Einkaufszentrum in Peckham hatte Wearing schon einmal als Kulisse gedient für SIGNS THAT SAY WHAT YOU WANT THEM TO SAY AND NOT SIGNS THAT SAY WHAT SOMEONE ELSE WANTS YOU TO SAY / Schilder, die das sagen, was man sagen will, und nicht Schilder, die sagen, was jemand anderer will, dass man sagt, 1992–93.)

In der, wie sich herausstellen sollte, letzten Stunde ihres Lebens wurde die populäre Fernsehmoderatorin Jill Dando von Überwachungskameras beim

Kauf einer Druckerpatrone in der King's Mall unweit des BBC-Studios aufgenommen. Und die grobkörnigen Aufnahmen des dreijährigen James Bulger, der Hand in Hand mit den beiden Schuljungen, die ihn später ermorden sollten, mitten durch das *Strand-Shoppingcenter* in Merseyside spaziert, haben sich im öffentlichen Bewusstsein Grossbritanniens so tief wie kaum ein anderes Bild der jüngeren Vergangenheit eingepägt.

Mit jedem Einsatz der Kamera ist eine gewisse Aggression verbunden. Und zwangsläufig haben die Dando- und Bulger-Bilder die Qualität polizeilicher Ermittlungsphotos: Sie sind emotionslos und starr. Obwohl sie automatisch aufgenommen wurden, suggerieren sie die Gerissenheit und Geduld des Schnüfflers, des Voyeurs, des lauernden, raubtierhaften Paparazzos. Sie erinnern an die vorteilhafte Aussicht, die der Mörder genoss, als er unsichtbar im Gebüsch vor Jill Dandos Haus an der Gowan Avenue in Fulham lauerte.

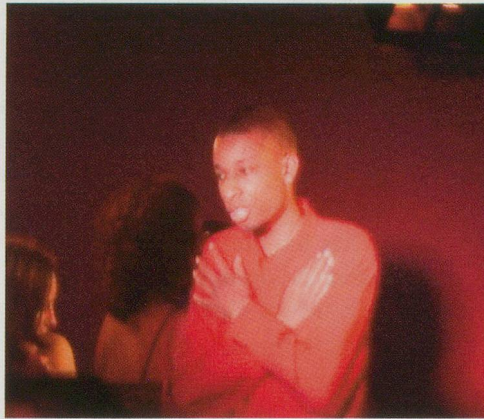
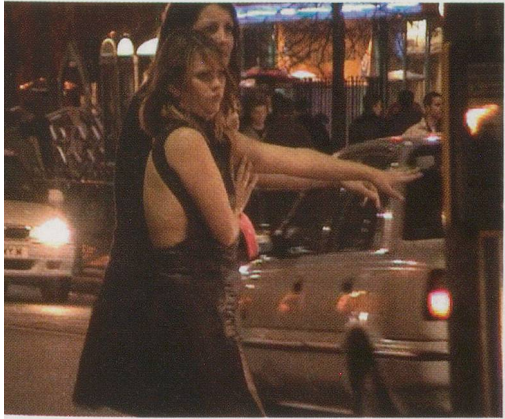
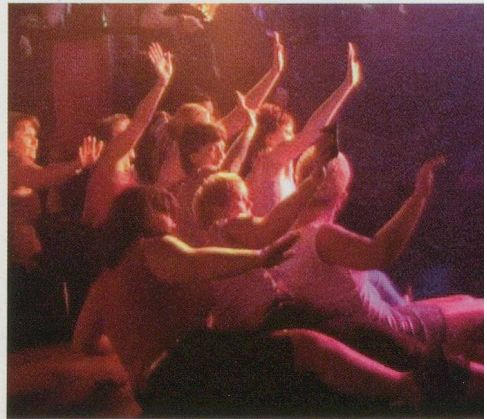
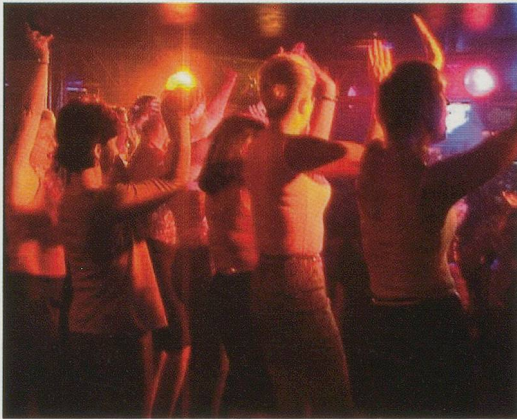
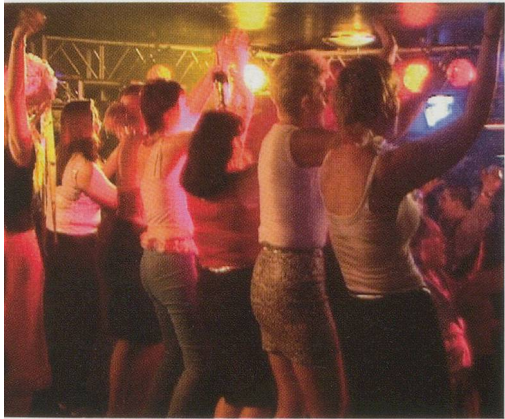
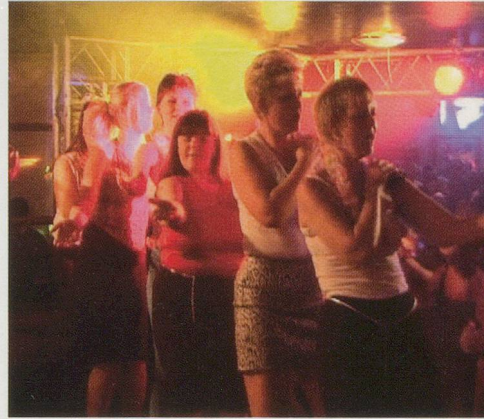
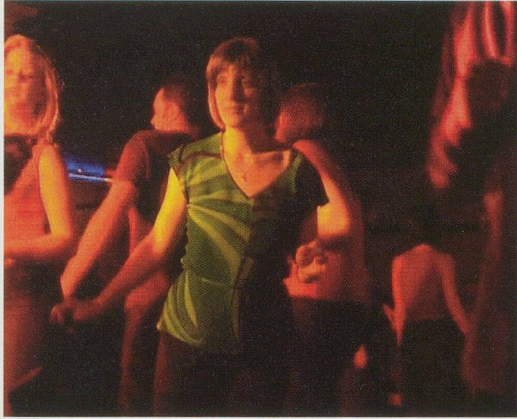
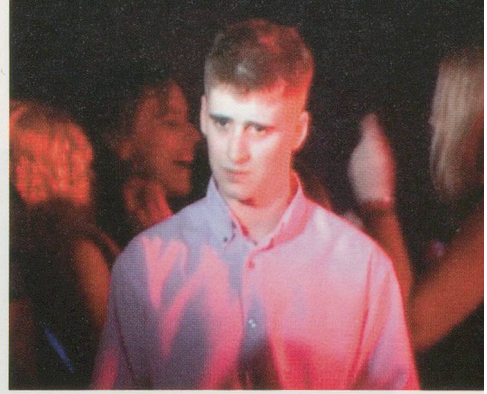
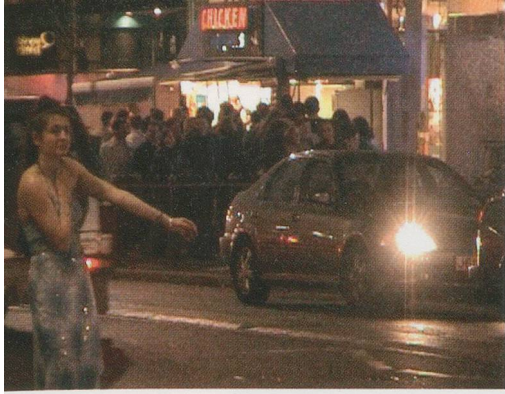
Vielleicht waren es diese Konventionen, die Gillian Wearing auf die Probe stellte, als sie sich im Rahmen der Arbeit *HOMAGE TO THE WOMAN WITH THE BANDAGED FACE WHO I SAW YESTERDAY DOWN WALWORTH ROAD* (Hommage an die Frau mit dem verbundenen Gesicht, die ich gestern auf der Walworth Road sah, 1995) eine Verbandsmaske anlegte und sich auf dem Weg zu den örtlichen Geschäften von Überwachungskameras filmen liess. Die Bildsprache, die wir als regelmässige Fernsehkonsumenten alle verinnerlicht haben, ist unübersehbar: extreme Grobkörnigkeit, ätherische Streifen und Flecken. Der heimliche Charakter solcher Aufnahmen gilt inzwischen als Garant ihrer Authentizität. Das Unausgegrenzte solcher Bilder (oft verbunden mit tickenden digitalen Ziffern oben oder unten im Bild) ist inzwischen zur Chiffre einer Wirklichkeit geworden, die sich in Echtzeit abspielt – einer heimlich beobachteten Wirklichkeit der Augenblicke zwischen durch, in denen sich Verbrechen und Katastrophen ereignen. Ihre besondere Wirkung beruht zum grossen Teil darauf, dass sie nie dazu bestimmt waren, gesehen zu werden. Nur die verhängnisvollen Ereignisse, mit denen sie nachträglich in Zusammenhang gebracht wurden, haben dazu geführt, dass man sie ausgrub.

In diesem Fall besteht der Unterschied darin, dass Wearing selbst das Unheimliche verkörpert, wenn man die psychoanalytische Deutung des Begriffs akzeptiert, wonach das Unheimliche etwas ist, «was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist»¹³⁾ oder ein «Gefühl, dass etwas Neues, Fremdes und Feindliches in die alte, vertraute, gewohnte Welt einbricht».¹⁴⁾ Aber da ist noch ein weiterer Unterschied: Die Frau mit der Verbandsmaske erwidert den Blick, zwingt den Blick derer, die sie anstarren, nieder, sie blickt zurück.

Was hat es mit Wearing und den Masken auf sich? Laut John Updike ist Berühmtheit eine Maske, die sich ins Gesicht frisst. Anders als manche ihrer Freunde und Zeitgenossen aus den Reihen der Young British Artists hat sich Gillian Wearing nicht bei jeder Gelegenheit und Party photographieren lassen und ist nicht zu einem sofort erkennbaren, allgegenwärtigen Gesicht geworden. In der Arbeit *SELF PORTRAIT* (Selbstporträt, 2000) trägt sie jedoch eine Maske, die wie eine photographische Fälschung, eine digital manipulierte Version ihrer Gesichtszüge wirkt. (Tatsächlich ist es eine exakte Maske ihres eigenen Gesichts.) Es fehlt die Struktur der Oberfläche, die komplexe Farbwirkung eines lebendigen Gesichts, der Fettschimmer lebender Haut. Die von dunklen Schatten umrandeten Augenhöhlen und die tiefen Nasenlöcher irritieren. Das Gesicht wirkt virtuell, unkörperlich, erinnert jedoch weniger an Lara Croft als an die steinernen Grabskulpturen in Philip Larkins Gedicht «An Arundel Tomb» (1956).

In dieser Hinsicht erinnert *SELF PORTRAIT* wie die neueren Selbstbildnisse, in denen Wearing in die Masken ihrer engeren Familienangehörigen schlüpft (*ALBUM*, 2003), an jene Computermontagen, die Nancy Burson mit Hilfe von «Faltenmasken» der Angehörigen von Kindern erstellte, die seit langem vermisst werden, um die Gesichter dieser Kinder digital «altern» zu lassen und so eine ungefähre Vorstellung davon zu erhalten, wie sie aussehen könnten, falls sie wider Erwarten noch am Leben wären.

In Arbeiten einer älteren Generation englischer Künstler – insbesondere in den gemalten Porträts von Francis Bacon und Lucien Freud – ist die körperliche Gestalt eindeutig durch das Leben in ihrem



Innern bestimmt; man hat das Gefühl, dass ein innerer Druck die Haut in ihre einzigartig komplexe Form presst. Bei Wearing dagegen weiss man, wie bei einer Reihe anderer bekannter Künstlerinnen und Künstler ihrer Generation, nie, ob hinter den kruden Verkleidungen und prothetischen Masken ein (wirkliches) Gesicht steckt oder nur gespenstische Leere gähnt.

Im Don DeLillos Roman *Mao II* (1991) findet sich folgende Stelle: «Er wusste, dass der Junge an der Tür stand, und er versuchte, sein Gesicht in Worten zu sehen, sich vorzustellen, wie er aussah, Haut und Augen und Miene, jedes Detail dieser Fläche, die man Gesicht nennt, falls wir sagen können, dass er ein Gesicht hat, falls wir glauben, dass unter der Kapuze tatsächlich etwas ist.»¹⁵⁾

Es gebe in der US-amerikanischen Literatur allenthalben Anzeichen für ein Ende dessen, was er die physiognomische Tradition nennen würde, meinte jüngst der Schriftsteller Charles Baxter. Bei Autoren wie Don DeLillo gewinne man den Eindruck, dass dem individuellen Gesicht schlicht keine Bedeutung mehr zukomme... Bei DeLillo würden wir eine Welt betreten, in der es nur noch wenige Gewissheiten gebe, insbesondere, was andere Menschen betreffe. Andere Menschen könnten durchaus eine eigene Wirklichkeit haben, diese würde sich aber kaum auf ihrem Gesicht abzeichnen oder sonstwie sichtbar sein... Wenn es aber gar keine echten Individuen mehr gebe, weshalb sollte man sich damit aufhalten, ihre Gesichter zu beschreiben? Man werde etwas anderes finden müssen, was zu beschreiben sich lohne.¹⁶⁾

Wir sind an einem Punkt angelangt, wo immer mehr Leute, nicht nur die Berühmten, davon profitieren, in eine passende äussere Form schlüpfen zu können. Die Verpackung ist, wie die für Wearings Arbeiten so charakteristische Maskierung, eine Form des Selbstschutzes. Denn in Zeiten, da die Persönlichkeit das Werk als Massstab der Berühmtheit abgelöst hat, kann es gefährlich werden, sich als man selbst da draussen zu bewegen.

Beichte alles auf Video. Mach dir keine Sorgen, du wirst maskiert sein. Interessiert? Melde dich bei Oprah, Jerry, Kilroy, Trisha. Komm schon. Du kannst echt sein oder nur zum Schein echt, so dass die

Leute denken, sie sähen die Wirklichkeit, wo sie nur selbst Erfundenes sehen. Wir alle sind Geschöpfe der elektronischen Vorhölle. Melde dich bei Gillian.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Charles Tomlinson in seiner Einführung zu William Carlos Williams, *Selected Poems*, Penguin Books, London 1976, S. 16.

2) Zitiert nach der zweisprachigen Ausgabe, W. C. Williams, *Ausgewählte Gedichte*, hrsg. v. Joachim Sartorius, Rowohlt Taschenbuch, Reinbek bei Hamburg 2001 (ursprünglich bei Carl Hanser Verlag, München 1991).

3) Etwa «Die Anarchie der Armut ist, was mir gefällt...», Anfang des Gedichts «The Poor». (Übers.: Red.)

4) Ralph Waldo Emerson, in seiner Ansprache «The American Scholar» (Harvard 1837).

5) Tomlinson, op. cit., S. 16.

6) Aus «Mike Wallace asks William Carlos Williams Is Poetry a Dead Duck?», Interview in *The New York Post*, 18. Oktober 1957; von Williams 1958 ins 5. Buch des Gedichtes «Paterson» aufgenommen. Vgl. *Ausgewählte Gedichte*, op. cit., S. 622.

7) Hugh Kenner, zitiert in Tomlinson, op. cit., p. 16.

8) Interview mit Donna De Salvo in *Gillian Wearing*, Phaidon Press, London 1999, S. 11.

9) W. C. Williams, *I wanted to write a poem: the autobiography of the works of a poet*, aufgeschrieben und herausgegeben von Edith Heal, Beacon Press, Boston 1958. Etwa: *Ich wollte ein Gedicht schreiben / das du verstehen würdest. / Denn was nützt es mir / wenn du es nicht verstehst / Aber du musst es ernsthaft versuchen* – (Red.)

10) Copyright by New Directions Publishing Corp., Abdruck mit freundlicher Genehmigung.

Wenn, während meine Frau schläft / und das Baby und Kathleen / schlafen / und die Sonne als flammendweisse Scheibe / in seidigen Nebeln / über glänzenden Bäumen steht, – / wenn ich in meinem Nordzimmer / nackt tanze, grotesk / vor meinem Spiegel / mit dem Hemd um den Kopf wedle / und leise vor mich hin singe: / «Ich bin allein, allein, / ich bin zum Alleinsein geboren, / so ist mir am wohlsten!» / Wenn ich meine Arme, mein Gesicht bestaune, / meine Schultern, Flanken, Hinterbacken / vor den geschlossenen, gelben Jalousien, – // Wer wollte da sagen, ich sei nicht / der glückliche Schutzgeist meines Haushalts? (Red.)

11) Interview mit Ben Judd, 1995, in *Gillian Wearing*, Phaidon Press, London 1999, S. 119.

12) Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London 1995, S. 94. (Deutsche Ausgabe: *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, S. Fischer, Frankfurt am Main 1994. Das Zitat wurde aus dem Engl. übersetzt.)

13) Sigmund Freud, «Das Unheimliche», zitiert in Anthony Vidler, *unHEIMlich; Über das Unbehagen in der modernen Architektur*, Edition Nautilus, Hamburg 2002, S. 34.

14) Anthony Vidler, ebenda, S. 44.

15) Don DeLillo, *Mao II*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1992, S. 261.

16) Charles Baxter, «Loss of Face», *The Believer*, Nr. 8, November 2003, S. 17.

GILLIAN WEARING, TRAUMA, 2000, production still from 30-min. video with sound / Aufnahme während der Produktion des 30-minütigen Videos mit Ton.





GILLIAN WEARING, SELF PORTRAIT AS MY MOTHER JEAN GREGORY (ALBUM), 2003, black-and-white print, framed, 58⁵/₈ x 51³/₁₆" /
SELBSTPORTRÄT ALS MEINE MUTTER JEAN GREGORY, Schwarzweissabzug, gerahmt, 149 x 130 cm.