

Christopher Williams

Autor(en): **Rattemeyer, Christian**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 77: **Collaborations Trisha Donnelly, Carsten Höller, Rudolf Stingel**

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681063>

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.

Christopher Williams

CHRISTIAN RATTEMEYER

For over twenty years, Christopher Williams has made work about the conditions of photography as a medium suspended between fine art and the applied uses of documentation, advertising, and journalism. And although his work includes many qualities of conceptual photographic practices, such as appropriation, the role of research and archives, and a calculated use of commercial procedures, it would fall short to consider Williams' practice in photographic terms alone.

Williams regards photography as an actualization of a much larger interpenetration of different forces—ideology, industry, progress, culture, habit—from which we can learn about the effect of these forces on society as a whole. Good indicators for the range of references are Williams' exhibition titles, which follow a system the artist has employed for quite some time. Often, the titles contain the demonstrative "for example." This terminology defines a given body of work as an instance restricting its reach

CHRISTIAN RATTEMEYER is an art historian and curator at Artists Space in New York.

to the objects at hand, often denoted by a reference to another cultural product. "For Example: Die Welt ist Schön" recalls the iconic German photography publication by Albert Renger-Patzsch from the late 1920s and in Williams' most recent series of exhibitions, "Program. For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle," the title refers to a French publication laying out the nuts and bolts of industrial capitalism. Prefixes and suffixes such as "program" and "revision" individuate the work's different incarnations and suggest both a preliminary status and a possibility for change. "For Example: Die Welt ist Schön" had a total of twenty-four revisions between 1993 and 2006; "Program" has had four so far. In many ways, the titles establish the borders of an exhibition's focus, as Williams' work, as a whole, situates itself within a broader field of cultural, historical, and formal production that at any given point would allow for an opening-up, or a deepening of a reading reliant on outside information.

At the center of Williams' most recent series of exhibitions, "Program. For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle (Revision 1-4),"



CHRISTOPHER WILLIAMS, *Rollerstacker, R-136MR*, 2005, C-print, triptych, each 16 x 20" / C-Print, Triptychon, je 40,6 x 50,8 cm, from / aus "Program. For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle (Revision 1-4)." (ALL PHOTOS: DAVID ZWIRNER GALLERY, NEW YORK)

are three groups of photographs. The first group, a series of black-and-white gelatin silver prints, shows a young female model partially obstructed by the crinkled glass of a shower stall door, with shampoo foam in her hair. In the different pictures, she strikes a sequence of poses, massaging the shampoo into her scalp, smiling at the camera, and gazing dreamily outside of the frame. The second group shows the same model wrapped in two yellow towels—one around her torso, the other with a turban tied around her head—smiling and laughing, fully aware of the camera. The left side of these pictures, which in the previous series was taken up by the shower divider, now prominently displays a Kodak *Three Point Reflection Guide*, held in place by a photo clamp. A third series of photographs, united into a triptych, shows the young woman with yellow curlers in her hair, her gaze directed first downward and then away from the camera.

To find the model, Williams circulated the same casting call copy that Jacques Tati used for *Playtime*, his 1967 film about the new modern architecture of Paris: "A girl about 20–25 years old, coy, a little awkward, but with intelligent eyes...the most important is the reserved appearance, due to a good education." The text of the casting call and its last detail, unexpected maybe and oddly dated in its bourgeois self-confidence, together with the title of the exhibition and the subject matter of the three series of photographs, points to a very specific moment in French post-war society that was deeply transformative in its effects, and that could be summed up, as has been done by Kristin Ross in her study on that period, by its desire for "fast cars" and "clean bodies."¹ Ross' writings about French culture in the decade preceding the strikes of May 1968 comment on the dramatic changes that ruptured French society during these years:



The speed with which French society was transformed after the war from a rural, empire-oriented, Catholic country into a fully industrialized, decolonized, and urban one meant that the things modernization needed—educated middle managers, for instance, or affordable automobiles and other ‘mature’ consumer durables, or a set of social sciences that followed scientific, functionalist models, or a work force of ex-colonial laborers—burst onto a society that still cherished prewar outlooks with all of the force, excitement, disruption, and horror of the genuinely new.²⁾

Many of the elements that Ross identifies as indicators for these transformations—social housing and automobiles, personal hygiene and a continued reliance on colonial relations, but also education as the “motor” for a new middle-class—appear in Williams’ works, carefully folded into his continuous examination of the roles of photography in the modern world. Besides the series of pictures focusing on the female model, other works in “Program. For

Example: *Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle*” include a triptych of a Kiev 88, a Soviet replica of a Hasselblad camera, two images of lenses (one for a large-format camera, one for the Kiev 88), an apartment block in the Polish city of Lodz, a flower merchant in Cologne, a standard German shipping box, a rephotographed advertisement brochure for a Dacia 1300 car (a license modeled on the Renault 12), a triptych of a Velosolex motorized bicycle, and a stack of panels for a Jean Prouvé-designed tropical house. Although not didactically close, relations suggesting a subtle or invisible connection between each subject can be sensed. Shifts in modes of transportation, housing, as well as beauty and personal hygiene can all be traced to the first decades in France after World War II.

Williams’ focus on the relation between industrial development in France and the ways in which photography is implicated in the process is remarkably precise. And far from being merely imposed, Williams carries out the validity of his argument in subtle visual terms. Thus it is no coincidence that prominent pictures are concerned with showering and hair care. Hygiene in France during the post-war decades had such a hold on the public imagination that Roland Barthes wrote about the significance of foam in his essay titled “Soap-powders and Detergents,” about the first World Detergent Congress, which took place in Paris in 1954:

Foam can even be the sign of a certain spirituality inasmuch as the spirit has the reputation of being able to make something out of nothing, a large surface of effects out of a small volume of causes...What matters is the art of having disguised the abrasive function of the detergent under the delicious image of a substance at once deep and airy which can govern the molecular order of material without damaging it. A euphoria, incidentally, which must not make us forget that there is one plane on which Persil and Omo are one and the same: the plane of the Anglo-Dutch trust Unilever.³⁾

The same elegant complexity of Barthes’ linking of cleanliness and the beginning of globalized capital can be found at the base of Williams’ work about the industrial conditions of photography and society at large, exemplified by the confluence of events in French culture (decolonization, industrialization,



CHRISTOPHER WILLIAMS, Lodz, October 2, 2004, C-print, 24 x 20" / Lodz, 2. Oktober 2004, C-Print, from / aus "Program. For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle (Revision 1-4)."

CHRISTOPHER WILLIAMS, *Kodak Three Point Reflection Guide* 1968, 2003, dye transfer print, 16 x 20" /
Dye-Transfer-Abzug, 40,6 x 50,8 cm, from / aus
 "Program. For Example: *Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle* (Revision 1-4)."

the events of May 1968, and Jacques Tati's films) and inventions in photo technology (the introduction of the Kodak *Three Point Reflection Guide* in 1968). One of the most striking aspects to the groups of images that make up "Program. For Example: *Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle*" is the recurrence of the color yellow; a specific yellow, rich, buttery, and almost orange, it immediately suggests the signature color of the Kodak company. Examples of this color occur in the yellow of the female model's towels, in the yellow hair curlers, in the isolated image of a standard German shipping box, in the bouquet of fresh flowers at the center of the Cologne flower stand image, in the yellow of the car that is featured in the rephotographed advertisement for the Dacia 1300, and, slightly less bright, in the image of artificial corn.

Much has been said about Williams' use of photography as an impure medium implicated in both the fine art and the commercial worlds, and his discursive use of it to expose the ways in which ideology traffics in the definitions of aesthetics. Photography, in Williams' pictures, is always implicated in the larger forces of modernization and industrialization. But in his current series of exhibitions, Williams further refines his editing toward a more centered, direct implication of photographic culture. Not only are its historic moments more directly equated with others more politically far reaching; photography is understood as first accompanying and then increasingly replacing industrial production as the window onto the state of modern society.

Photography (Kodak and Kiev) permeates everything, as the powers of representation take the place of manufacturing processes and products. But more importantly, this replacement of the manufacturing process by representation goes hand in hand with industrialization itself to result in what Guy Debord



CHRISTOPHER WILLIAMS, *Packset, Deutsche Post*, 2003, dye transfer print, 16 x 20" / *Dye-Transfer-Abzug, 40,6 x 50,8 cm, from / aus* "Program. For Example: *Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle* (Revision 1-4)."

famously called the "society of the spectacle." Ultimately, photography serves for Williams as the programmatic example through which one can revise thinking about the conditions of our modern industrial society, as a visual technology that partakes in both culture and industry.

1) Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture* (Cambridge: MIT Press, 1995).

2) *Ibid.*, p. 4.

3) Roland Barthes, *Mythologies*, translation by Annette Lavers (New York: Noonday Press, 1972), pp. 37-38.

Christopher Williams

CHRISTIAN RATTEMEYER

Seit über zwanzig Jahren schafft Christopher Williams Arbeiten über die Bedingungen der Photographie als einem Medium angesiedelt im Zwischenraum von Kunst und den angewandten Disziplinen wie Dokumentation, Werbung und Journalismus. Doch obwohl viele seiner Werke Charakteristiken konzeptueller photographischer Praktiken aufweisen, wie zum Beispiel Appropriation, Reflexionen über die Rolle von Forschung und Archiven und die kalkulierte Benutzung kommerzieller Verfahren, wäre es verkürzt, Williams' Praxis unter ausschliesslich photographischen Begriffen zu diskutieren.

Williams versteht Photographie als Aktualisierung einer weitaus grösseren Durchdringung verschiedener Kraftfelder – Ideologie, Industrie, Fortschritt, Kultur, Habitus und so fort –, durch die wir etwas über die Wirkung dieser Kräfte auf die Gesamtgesellschaft erfahren. Williams' Ausstellungstitel können als gute Indikatoren für die Bandbreite seiner Referenzen gelten und folgen einem System, das der

CHRISTIAN RATTEMEYER ist Kunsthistoriker und Kurator des Artists Space in New York.

Künstler seit einiger Zeit benutzt. Meist enthalten die Titel ein demonstratives «for example», wodurch sich die Sinnggebung der betitelten Werkgruppe auf die gegebenen Objekte beschränkt und als eine Möglichkeit unter vielen ausgewiesen wird – zudem enthalten die Titel meist eine Referenz auf ein kulturelles Produkt. So erinnert «For Example: Die Welt ist Schön» an ein berühmtes deutsches Photobuch von Albert Renger-Patzsch aus den 20er Jahren und in Williams' jüngster Ausstellungsserie bezieht sich der Titel «For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle» auf eine französische Publikation über die Grundlagen des industriellen Kapitalismus. Präfixe und Suffixe, wie zum Beispiel «program» und «revision», enthalten weitere Differenzierungen und deuten zugleich auf deren vorläufigen Status hin, sowie die Möglichkeit der Veränderung. «For Example: Die Welt ist Schön» hatte zwischen 1993 und 2006 insgesamt vierundzwanzig «revisions» und «For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle» erfuhr bisher vier. Auf vielfache Weise begrenzen die Titel den Bedeutungsrahmen jeder Ausstellung. Williams' Gesamtwerk bezieht sich auf ein weites

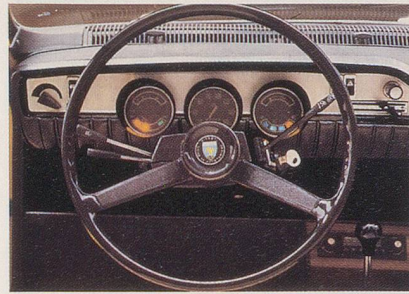
Der DACIA 1300 L innen: viel Platz, viel Komfort, viel Sicherheit.

Vier weitöffnende Türen erübrigen umständliches Einsteigen. Anatomisch richtig geformte Sitze bieten bequemen, sicheren Platz für 5 Personen. Die breiten Vordersitze sind mit verstellbaren Kopfstützen ausgerüstet und bis zur Ruheposition stufenlos verstellbar. Die hintere Sitzbank läßt sich durch eine breite, gepolsterte Mittelarmlehne teilen.

Im DACIA 1300 L sehen Sie alle wichtigen Informationen auf einen Blick. Die übersichtlichen Rundinstrumente liegen direkt im Blickfeld des Fahrers.

Weitere Komfort- und Sicherheitsdetails, die beim DACIA 1300 L serienmäßig sind: Teppichboden, Armlehnen an allen Türen, Aschenbecher vorn und hinten, großes Ablagefach unter dem Armaturenbrett, Vollraumbelüftung, große Frischluftklappen. Verbundglas-Frontscheibe, heizbare Heckscheibe, 3-Punkt-Automatikgurte. Große Glasflächen sorgen für problemlose Rundumsicht. Die Scheinwerfer sind – je nach Beladung – höhenverstellbar.

Soviel Platz der DACIA 1300 L innen auch bietet, der Kofferraum hat darunter sicher nicht gelitten. Denn 420 Liter Inhalt sind enorm in dieser Klasse. Das Reserverad steht senkrecht und ist daher auch in beladenem Zustand leicht zugänglich.





CHRISTOPHER WILLIAMS, *Kodak Three Point Reflection Guide*, 1968, 2005, C-print, each 20 x 24" / C-Print, je 50,8 x 61 cm, from / aus "Program. For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle (Revision 1-4)."



CHRISTOPHER WILLIAMS, *Kiev MC Arsat (Zodiak-8)*, 2005, gelatin silver print, 16 x 20" / Silbergelatine-Abzug, 40,6 x 50,8 cm, from / aus "Program. For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle (Revision 1-4)."



Feld kultureller, historischer und formaler Produktion und gibt zu jedem Zeitpunkt Anlass zu einer Ausweitung oder Vertiefung der Lektüre.

Im Zentrum von Williams' jüngster Ausstellungsfolge «For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle (Revision 1-4)» stehen drei Photoserien. Die erste Gruppe ist eine Serie von schwarz-weißen Gelatineabzügen und zeigt eine von der knittrig strukturierten Glastür einer Duschkabine teilweise verdeckte junge Frau mit Shampoo im Haar. In den einzelnen Bildern durchläuft sie eine Reihe von Posen: Sie massiert das Shampoo ins Haar, lächelt in die Kamera und blickt verträumt ins Off. Die zweite Bildserie zeigt die gleiche junge Frau mit gelben Badetüchern umhüllt, eines um den Torso gewickelt, das andere im Haar zu einem Turban verknotet – lachend und ganz der Kamera bewusst. In dieser Serie ist in der linken Bildhälfte, welche in der vorherigen Gruppe von der Duschkabinentür bestimmt war, deutlich ein *Kodak Three Point Reflection Guide* (die klassische Farbkalibrierungskarte) zu sehen, gehalten von einer Photoklammer. Eine dritte Gruppe von Photos ist zu einem Triptychon vereinigt und zeigt die Protagonistin mit gelben Lockenwicklern, den Blick erst nach unten gerichtet und dann von der Kamera abgewandt.

Um diese junge Frau zu finden, benutzte Williams den gleichen Text wie Jacques Tati für seinen Film *Playtime* aus dem Jahr 1967: «Ein Mädchen zwischen

zwanzig und fünfundzwanzig Jahren, schüchtern, ein bisschen ungeschickt, aber mit intelligenten Augen... das Wichtigste ist eine reservierte Erscheinung aufgrund guter Erziehung». Der Text der Anzeige und vor allem deren Schlusssatz – ein wenig unerwartet und eigenartig altmodisch in seinem bürgerlichen Selbstverständnis – weisen, zusammen mit dem Ausstellungstitel und dem Thema der drei Photoserien, auf einen sehr spezifischen und zutiefst einschneidenden Moment in der französischen Nachkriegsgesellschaft hin, der, wie von Kristin Ross in ihrem Buch über die französische Gesellschaft im Jahrzehnt vor dem Mai 1968 beschrieben, durch die Sehnsucht nach *Fast Cars* und *Clean Bodies*¹⁾ charakterisiert werden kann:

«Die Geschwindigkeit, mit der sich die französische Gesellschaft nach dem Krieg von einem ländlichen, feudalen und katholischen in ein vollständig industrialisiertes, dekolonisiertes und urbanes Land wandelte, bedeutete, dass die Dinge, die diese Modernisierung vorantrieben – eine gut ausgebildete mittlere Führungsschicht, zum Beispiel, oder erschwingliche Automobile und andere hoch entwickelte Konsumgüter, sowie eine nach wissenschaftlichen, rationalen Prinzipien funktionierende Sozialwissenschaft, oder eine aus den ehemaligen Kolonien rekrutierte Arbeiterschicht – mit der Wucht, Erregung, Zerrüttung und dem Entsetzen des völlig Neuen auf eine Gesellschaft prallten, welche immer noch an der Vorkriegsmentalität festhielt.»²⁾

Viele der Elemente, die Ross als Indikatoren für diesen Wandel ausmacht, wie zum Beispiel der soziale Wohnungsbau und das Automobil, persönliche Hygiene und eine fortgesetzte Abhängigkeit von Kolonialbeziehungen, tauchen in Williams' Arbeiten auf, sorgfältig verwoben mit seiner kontinuierlichen Untersuchung der Rolle der Photographie in der modernen Welt. Neben den Bildserien der jungen Protagonistin enthält «For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle» unter anderem ein Triptychon des sowjetischen Hasselblad-Nachbaus Kiev 88, zwei Photos von Objektiven (eins für eine Grossformatkamera, eins für die Kiev 88), sowie Bilder eines Apartmentkomplexes im polnischen Lodz, eines Blumenhändlers in Köln, einer handelsüblichen deutschen Paketbox, eine Zeitschriftenanzeige für den Dacia 1300 (einem Renault-12-Lizenznachbau), ein Triptychon eines Velosolex-Mofas,

sowie eine Photographie eines Stapels von Bauteilen für einen von Jean Prouvé gestalteten Tropen-Bungalow. Ohne übertriebene didaktische Nähe weisen die einzelnen Motive auf subtile oder unsichtbare Beziehungen hin: Der Wechsel in der Art des Warenverkehrs, Wohnens, sowie der Schönheitspflege und Hygiene fällt in Frankreich in die ersten Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg.

Williams zieht erstaunlich präzise Verbindungen zwischen der industriellen Entwicklung in Frankreich und der Komplizenschaft der Photographie, fern jeder Behauptung argumentiert er mit subtilen visuellen Beziehungen. So ist es kein Zufall, dass ein wichtiger Teil der Bilder mit Reinigung und Haarpflege zu tun haben. Während der ersten Nachkriegsjahrzehnte hatte Hygiene in Frankreich einen solchen Einfluss auf die öffentliche Vorstellung, dass Roland Barthes, anlässlich des ersten Weltreinigungsmittelkongresses in Paris im Jahr 1954, in seinem Essay «Seifenpulver und Reinigungsmittel» über die Bedeutung von Schaum schrieb:

«Schaum kann sogar Zeichen einer gewissen Spiritualität sein, insofern als der Geist im Ruf steht, etwas aus nichts zu schaffen, eine grosse Oberfläche von Wirkungen aus einer kleinen Menge an Ursachen... Bedeutsam ist die Kunst, das Scheuermittel zu verbergen hinter dem köstlichen Anschein einer zugleich tiefen und luftigen Substanz, die ohne Schaden in die molekulare Ordnung der Dinge einzugreifen vermag. Allerdings sollten wir über dieser Euphorie nicht vergessen, dass es eine Ebene gibt, auf der Persil und Omo ein und dasselbe sind: Produkte des englisch-holländischen Konglomerats Unilever.»³⁾

Mit der gleichen Komplexität, mit der Barthes Reinlichkeit und die Anfänge des globalen Kapitals elegant zusammen denkt, bringen Williams' Werke die industriellen Bedingungen der Photographie und der Gesellschaft in Kontakt, versinnbildlicht in der Gleichzeitigkeit von Ereignissen in der französischen Gesellschaft (Dekolonisierung, Industrialisierung, Mai 1968, Jacques Tatis Filme) und Entwicklungen in der Phototechnologie (Einführung des Kodak *Three Point Reflection Guide* im Jahr 1968). Eines der bestechendsten Momente der Ausstellung «For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle» ist das wiederholte Auftreten der Farbe Gelb; es ist ein spezifisches Gelb, tief und warm im



CHRISTOPHER WILLIAMS, Cologne,
November 1, 2004, C-print, 14 x 11" /
Köln, 1. November, C-Print, 35,6 x 27,9 cm,
from / aus "Program. For Example:
Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle
(Revision 1-4)."

Ton und beinahe orange, und es ruft sofort die charakteristische Farbgebung der Firma Kodak in Erinnerung. Die Farbe findet sich im Gelb der Handtücher, in den Photos der jungen Frau, im Gelb der Lockenwickler, im Farbton des isolierten deutschen Standardpäckchens, in einem Blumenstrauß im Bild des Kölner Blumenhändlers, im Autolack der Werbung für den Dacia 1300 und, weniger ausgeprägt, in einer Photographie künstlicher Maiskolben.

Es wurde viel über Williams' Behandlung der Photographie als einem unreinen Medium geschrieben, deren Verwicklung in der Kunst- als auch in der Werbewelt und darüber, wie Williams blosslegt auf welche Weise Ideologien an der Bedeutungsbestimmung von Ästhetik beteiligt sind. In seinen Arbeiten ist die Photographie immer schon in die grösseren Kraftfelder von Modernisierung und Industrialisierung verstrickt. Aber in seiner aktuellsten Ausstellungsserie gelangt Williams zu einer weiteren Verfeinerung seiner Bildfindungen zugunsten einer direkteren, konzentrierteren Einbindung der photo-

graphischen Kultur. Nicht nur werden die historischen Momente unmittelbarer mit anderen, politisch weitreichenderen Momenten verglichen. Photographie wird nicht nur als Begleiterscheinung, sondern zunehmend als Ersatz für die Funktion industrieller Produktion, als Gradmesser für den Entwicklungsstand moderner Gesellschaften verstanden.

Das Medium Photographie (Kodak, Kiev) durchdringt alles, indem die Mächte der Repräsentation an die Stelle der herkömmlichen Fertigungsprozesse und -produkte treten. Doch bedeutsamer ist die Tatsache, dass dieser Ersetzungsprozess der industriellen Herstellung durch Repräsentation, der in Guy Debords Gesellschaft des Spektakels eine treffende Bezeichnung findet, selbst ein Produkt der Industrialisierung ist. Photographie, als eine visuelle Technologie, die sowohl an der Kultur als auch der Industrie teilhat, dient Williams letztlich als programmatische Instanz, die es uns ermöglicht, an eine Revision der Bedingungen unserer modernen Gesellschaft zu denken.

(Übersetzung Christian Rattemeyer)

1) Kristin Ross: *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture* (Cambridge: MIT Press), 1995.

2) ebenda S. 4.

3) Roland Barthes: *Mythologies*, der Text «Soap-powders and Detergents» (franz: «saponides et détergents») ist in der englischen enthalten, jedoch nicht in der gekürzten deutschen Ausgabe *Mythen des Alltags*. Übersetzung des Autors.