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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2011)

Heft: 88: Collaborations Sturtevant, Andro Wekua, Kerstin Brätsch, Paul Chan

Artikel: Paul Chan : the body inscribed : Paul Chan's sade project = auf den Leib geschrieben : Paul Chans Sade-Projekt

Autor: Gilbert, Alan / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679753

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

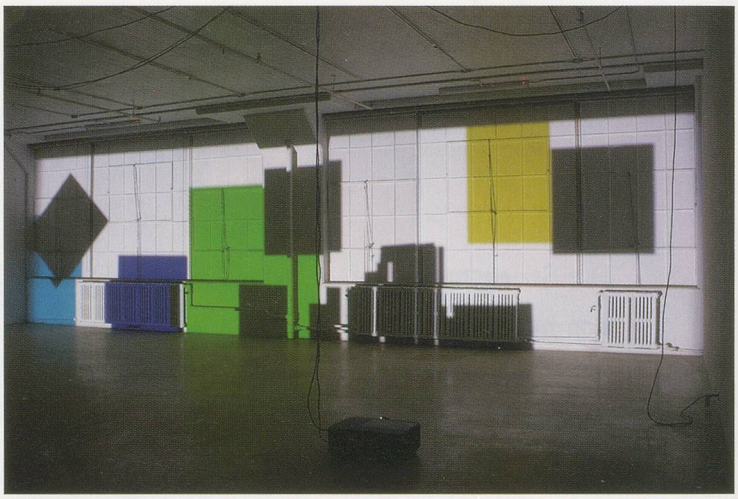
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ALAN GILBERT

The Body Inscribed:

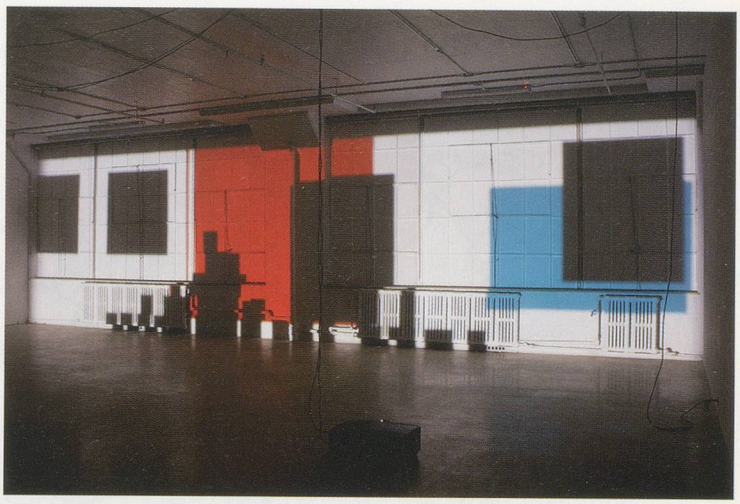
Sexual obsession is the loneliest pursuit. The force of its need is only matched by the internal abyss into which it peers. In contrast, the power of erotic desire is contingent upon a give and take with a real or imagined other. The Marquis de Sade explored sexual obsession perhaps more than any writer or artist in history, and it was isolation that spurred his investigation. Paul Chan's Sade project began in 2003, but it didn't start to take serious shape until the fall of 2007 while he was working on his remarkable public-art staging of Samuel Beckett's *Waiting for Godot* (1952) in the devastated Lower Ninth Ward of post-Hurricane Katrina New Orleans. Perhaps Chan needed to carve out a Sadean space of essential solitude in the midst of the many collaborations—with city government, with local arts groups, with the Classical Theatre of Harlem, with university programs, with sponsoring organization Creative Time—that the New Orleans-based production required. He started by making ink drawings, many of them sexually explicit, though they gradually became less figurative. Less representations of scenes from Sade's writings, the drawings are fluid depictions of desire and containment.

ALAN GILBERT is the author of the poetry book *Late in the Antenna Fields* (Futurepoem) and the essay collection *Another Future: Poetry and Art in a Postmodern Twilight* (Wesleyan University Press). He lives in Brooklyn, NY.



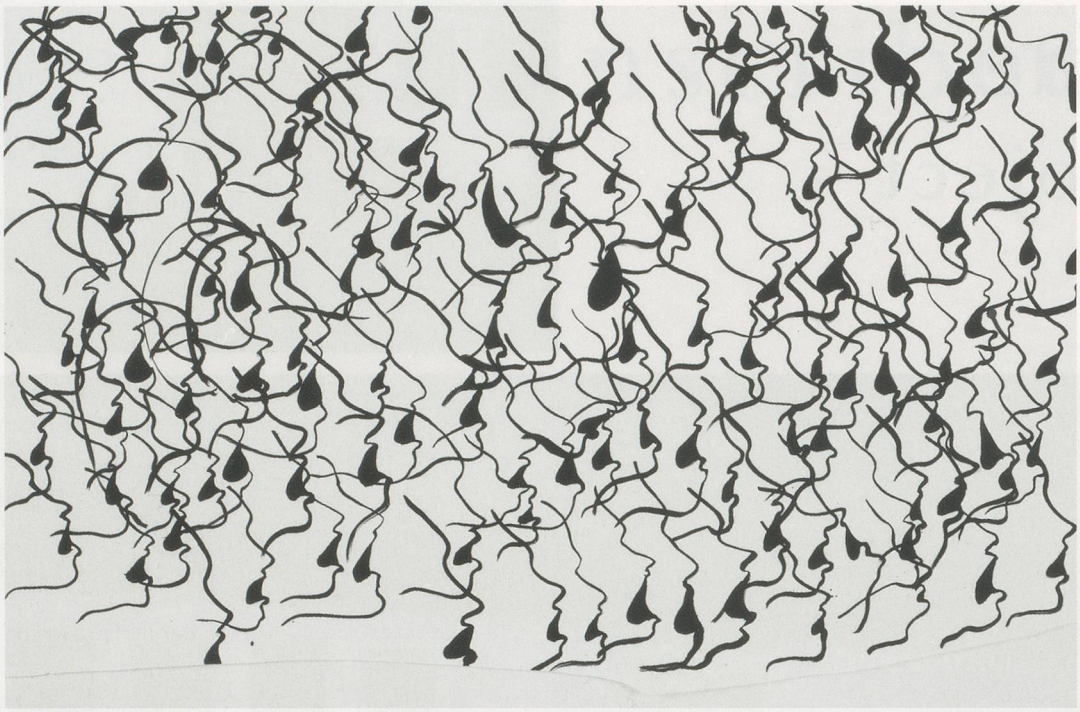
Portions of Chan's Sade project were exhibited at the Renaissance Society at the University of Chicago's campus in the spring of 2009 ("My Laws Are My Whores") and at Greene Naftali Gallery in New York City in late 2009 ("Sade for Sade's Sake"). A five-hour-and-forty-five-minute, large-scale digital video projection—also called SADE FOR SADE'S SAKE (2009)—premiered at the 2009 Venice Biennale. But the project as a whole was much more than a gallery exhibition, and encompassed more work than possibly could be shown in one place, including hundreds of drawings. It involved public events such as a three-day seminar in New York City in September 2008 as part of Anton Vidokle's night school at the New Museum for Contemporary Art (NIGHT SCHOOL:

Paul Chan's Sade Project



PAUL CHAN, SADE FOR SADE'S SAKE, 2009, digital projection, 5 hr. 45 min., looped, installation view, Greene Naftali, New York / SADE UM SADES WILLEN, digitale Projektion, 5 Std. 45 Min., Loop, Installationsansicht.

PAUL CHAN, CHOROS OF APPETITE, 2009, detail, ink on paper, 40 x 56" /
CHOR DES APPETITS, Detail, Tinte auf Papier, 101,6 x 142,2 cm.



A PROJECT BY ANTON VIDOKLE, 2008–2009), and a data disk—called SADE FOR FONTS SAKE (2008–2009)—of custom-designed, installable computer fonts produced by Chan (available from the artist's National Philistine website).

Sex in Sade is based on hard lines: precisely orchestrated copulations, abrupt transitions between erotic scenarios, bodies that never, ever radiate warmth or tenderness, argumentative logic that doesn't allow for dissent. Sade's real dream as an author was to be a successful playwright, and the manipulation of bodies is everywhere in his work (and life). There's a similar impulse in Chan's Sade project: in the SADE FOR SADE'S SAKE video, in the fonts that translate words typed on a computer into texts appropriated from various sources, in a set of large works on paper in which portions of these texts are painted with black ink, in the excerpt from Pier Paolo Pasolini's film *Salò or the 120 Days of Sodom* (1975) that Chan showed in NIGHT SCHOOL—in nearly all of the work human subjects are in the grip of forces much greater than they are, and control extends far beyond the exercise of personal power. Take Abu Ghraib for example. Was it the result of a few bad apples enacting immature frat house pranks, or does it indicate a more structural and systematic disregard for human rights and a condoning of torture exemplified by the Bush administration?

Yet the hundreds of figurative and abstract drawings Chan made retain a trace of freedom, perhaps because they're the product of a human hand registering the body's impulses. The brushstrokes are wider than the width of a finger. The drawings' various solo and grouped figures are composed with ovals and oblong loops; joints connecting body parts are usually rendered as small circles. Bodily outlines waver. In turn, these lines are often indistinguishable from those that connect individual figures; in fact, they're frequently the same. Dense clusters of brushstrokes obscure genitals and other erogenous zones;

as the series of drawings progresses, these swirls gradually begin to occupy much of the composition. In Sade's novels, the details are always crisply described; his *120 Days of Sodom* (1904) has frequently been compared to a perverse Enlightenment encyclopedia of every conceivable sex act. Chan's SADE FOR SADE'S SAKE video may partially function this way, but the drawings are a different story, for they harbor a glimmer, however faint, of the emancipatory desire at the heart of much of Chan's previous work.

At the same time, because the drawings are made almost entirely with sinuous lines, bodies are rarely filled in. Faces are indistinct; some drawings consist only of limbs and torsos—a few, solely of genitals. Similar to Sade's fictional characters, the figures in Chan's drawings have no inner life. They are going through motions that aren't entirely their own. As outlines, the drawings render interior spaces empty or else depict them traversed with the marks of an impersonal desire that's perhaps closer to need or even force. These are bodies and subjects that have been emptied out. Conversely, at Greene Naftali three drawings of faces in linked profile featured open mouths filled in with black ink. These are individuals, or maybe even a chorus, seeking to speak, but whose words—or song—have been swallowed by a darkness. Their words may be the text spelled by Chan's customized fonts. (They were placed in the same room with the large text-on-paper pieces.) Or these mouths may be passive receptacles.

Chan wanted to make the bodies in the SADE FOR SADE'S SAKE video transparent except for their outlines, but found that this didn't work visually. Instead, they take the form of shaky black silhouettes. Chan has spoken of and made art addressing his love of poetry. See his UNTITLED VIDEO ON LYNNE STEWART AND HER CONVICTION, THE LAW AND POETRY (2006). This attraction may result more from poetry's form than its content: its polysemantic elusiveness, its rhythmical patterns, its grounding in the graphic mark, and its strategic use of repetition. At the 2009 Venice Biennale, Chan was quoted as saying: "Poetry, with its rhythms, repetition, and cadence, creates a sensation in the body and our mind that somewhat approximates the sexual."[1] And in fact, the structure of SADE FOR SADE'S SAKE is derived from the ballad form. Each scene in the nearly six-hour video is forty-five seconds long. The scenes are grouped in four-line "stanzas" according to an abcb "rhyme structure," so that if the first "b" scenario has three figures in its configuration, the second "b" will also have three figures, although in a different grouping. From a formally oriented point of view, this is structuralist filmmaking taken to an extreme.

In Venice, Chan projected SADE FOR SADE'S SAKE against a long brick wall; at Greene Naftali, it was displayed on a large wall with pipes, covered windows, and nearby columns all painted white. A much smaller and shorter five-and-a-half-minute version was shown at the Renaissance Society as UNTITLED (AFTER A CERTAIN CHATEAU) (2009). As mentioned, virtually every imaginable sex act involving any number of figures, as well as solitary ones, takes place during the course of the looped projection. There's lots of masturbating. Yet, given the intentionally low-resolution and pixilated quality to the work, these encounters aren't exactly explicit—and far from titillating. There's lots of bumping and grinding but, as in the drawings, body parts, particularly private ones, are frequently obscured or blocked out. Erect penises appear as quivering shadows. Limbs, and especially heads, detach from bodies, and sex shades into violence. The relatively brief scenarios mean that the figures remain mostly fixed in their roles and positions, as their bodies quiver in erotic—or fearful—paroxysms.

Throughout the video, solid geometric shapes in different colors float around the figures and also blot them out. According to Chan, these abstract forms represent "sources of sensual pleasure that must have been on the chateau's walls—sunlight windows and artwork on the walls—but which had been entirely absent from Sade's original text."[2] In Chan's video, blocks of vibrant color do provide some respite from the unremitting sex. But they don't open outward and the squares and rectangles are frequently a light-absorbing black. Similar blocks of monochromatic color appear throughout Chan's work, oftentimes to signal poetry. In UNTITLED VIDEO ON LYNNE STEWART AND HER CONVICTION, THE LAW AND POETRY, the screen is saturated with color when Stewart reads poems important to her. Color fields saturate

MY BIRDS... TRASH... THE FUTURE... (2004) to indicate both a break from the narrative and a different mode of representation. Monochromes bookend the diurnal flow of the digital video projections THE 7 ~~LIGHTS~~ (2005–2007). For Chan, horror must be spoken (and seen), whereas the unspeakable comes closest to beauty. In art—and poetry—it's commonly the other way around.

Abstract geometric shapes, of course, are also products of modernist art with its entwined strands of Enlightenment and anti-Enlightenment impulses. In an interview for *Proximity Magazine* in Chicago, Chan addressed these twin threads: "To me it's a good time to reexamine and explore again the legacy of the Marquis de Sade and to imagine what these connections mean to us today. Connections between sex, violence, freedom, and law or reason."[3] Chan's contribution to the publication accompanying Hans Ulrich Obrist's Manifesto Marathon, Serpentine Gallery (2008), is entitled "Sex and the New Way V.1" and it looks very much like a poem. In it he writes, "What shall we say then? Is the law / sex? Heavens no. But I had not / known sex but by the law."[4] The law isn't sex because the law is delivered and enacted in discourses, institutions, and practices that among other things seek to shape and regulate sex. Language is the law and sex doesn't always like language, even if—as Chan's poem shows—the only way to get to sex is via language. In *Sade, Fourier, Loyola* (1976), Roland Barthes writes: "...practice follows speech, and is absolutely determined by it: what is done has been said. Without formative speech, debauchery, crime, would be unable to invent themselves, to develop..."[5]

In this sense, for as long as Chan's art has been interested in sex, it has also been interested in language. To what degree does language liberate and to what degree does it oppress? In Sade, it does both at once. So, too, in Chan's various font projects, which he has worked on for most of the past decade. In earlier versions, language was on the side of emancipation. The first fonts Chan created utilized text and iconography from the Black Panther Party, ACT UP, and Charles Fourier. (They can be found on his National Philistine website.) Following a parallel trajectory in Chan's work from HAPPINESS (FINALLY) AFTER 35,000 YEARS OF CIVILIZATION (2000–2006) to the SADE FOR SADE'S SAKE video, the new fonts are much bleaker in vision. Is Chan playing out an ideological endgame where he contradicts his past inclination to keep art and politics distinct and seeks to collapse them into a grim and obscure anti-art and anti-politics? Or does Chan's SADE signal the final orgiastic dénouement of the Bush/Cheney administration? In any case, whereas Chan's previous gallery and museum exhibitions, as well as his WAITING FOR GODOT (2007) production, met with generally enthusiastic acclaim, the Sade project resulted in something closer to productive discomfort. This seems to have been intentional on Chan's part.

There are twenty-one fonts for the Sade project, taken from sources as varied as George W. Bush, the Book of Romans, nineteenth-century sex researcher Richard von Krafft-Ebing, Monica Lewinsky, gay porn star Michael Lucas, Mary Magdalene, Gertrude Stein, various characters from Sade's novels, and more. (Eighteen of them can be downloaded for free from Chan's website.) After installing the fonts on a computer, they can be used just like Arial or Times New Roman to type any text. For instance, if I select the font derived from the language of the Duc de Blangis in Sade's *120 Days of Sodom* to type the preceding sentence, it appears as:

Bite my slit and hole and fuck your mouth, suck your crack and ass and hole and rub your pussy, wet pungent
pussy, wet suck your crack and knee and hole and hit that, fuck your slit and hit your crack and hole and ass and
hit your crack and rub your cock and hit your nose and cum, eat your hole and fuck your mouth, laugh,
hole and hit that, fuck your ear and cock and rub your crack and mound, fuck your
eat your ass and fuck your armpit, tits and eat your ass and hole and pussy, wet suck your balls and fuck your
Bite my mouth, suck your rub your pussy, wet hit your mouth, Now I suck your nose and fuck your ass and
laugh, fuck your lips and Robot, hit your nose and rub your crack and hole and hit your
hole and ear and cum, fuck your rub your crack and ear and hole and fuck your feet, hole and you know what.

Line breaks included. This is perhaps the most graphic of the twenty-one fonts. The same sentence using appropriated text from the poet Friedrich Hölderlin appears as:

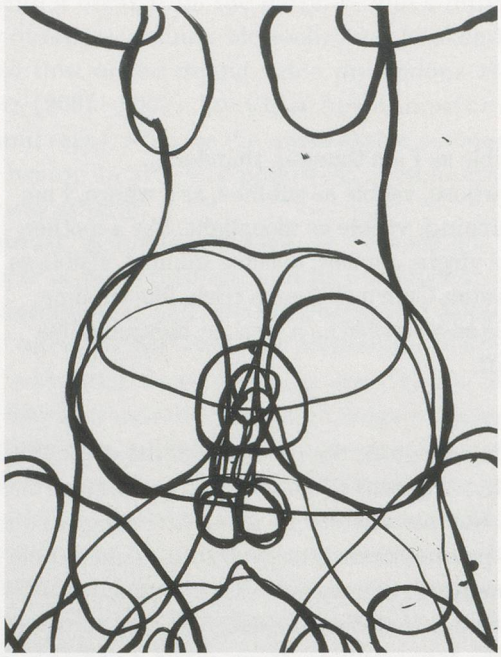
Me a student, visible as like a tutor, I am a whore, sublime, visible as I am thunder, thunder, ...
I am a whore, supple, visible as moonlight, like a student, as a whore, visible as sublime, as a whore, I am a nurse, as a trick, lightning, become visible as like a tutor, a turning, visible as moonlight, like a mother, a nurse, I am a whore, restrained as like become sublime, like a virgin, a music, become sublime, visible as thunder, I am a horse, like Me a tutor, I am I am thunder, as a tutor, Cum now I am a trick, like sublime, For you, like a dolphin, For you, as a trick, I am a whore, visible as as visible as a mother, lightning, like I am a whore, a mother, visible as like passive as visible as a gift.

As the two examples show, every upper- and lower-case letter and punctuation mark (as well as numbers and special characters) have a pre-established word or phrase chosen by Chan that translates them. Obviously, Chan's fonts create lots of room for play and experimentation as their tone runs from the subtly erotic to the hard-core pornographic—much like sex itself. And yet the constraints are almost visceral as the user watches her or his words surrendered to someone else's—Chan's—control. In an early description of the fonts, Chan writes: "I wanted language to work for me and no one else."[6] Just as the earlier HAPPINESS (FINALLY) AFTER 35,000 YEARS OF CIVILIZATION (2000–2003) had a Sadean component, there's a Sadean quality to this initial description of the fonts.

When first using the fonts, there's a sense of shock and disbelief, followed by a brief confusion and hesitation, as typed individual letters suddenly appear as wholly different words and phrases. But at a certain point the user consents to the process and begins to take delight in the surprise and uncertainty regarding what text will pop up next. Then the constraints set in. As in the SADE FOR SADE'S SAKE video, the possibilities seem endless, and yet the fonts begin to grind down their users and readers, exhaust them, empty them out, even if language itself is the real victim. There's a reason why an Abu Ghraib torture image—the one of a man with his arms shackled behind him and a pair of women's underwear on his head—appears on the cover of the SADE FOR SADE'S SAKE DVD. (Other Abu Ghraib images appear in a crude collage on the first page of the disc's PDF user's guide.) Whereas Chan originally conceived the fonts as a way for anyone to make art using a computer and printer, their latest iteration makes them more tormenting, as much of their language spans from the brutal to the submissive.

The art resulting from some of Chan's earlier fonts could be quite beautiful. Over the years, Chan has made prints to accompany the fonts, usually as guides showing which words or icons translate which keyboard stroke. In keeping with the utopian social systems imagined by Fourier, Chan's prints derived from this font include not only words and phrases from Fourier's writings but also delicate lines of linkage that conjure the cooperative communities Fourier termed "phalanxes." A font derived from the writings of Agnes Martin consists entirely of gridded lines. For his Sade project, Chan produced a much less modest set of guides for the accompanying fonts. On large sheets of framed paper (91 x 58 3/4 in.), he used messy brushstrokes, drips of ink, and blacked-out errors to map his translations: for instance, from the Book of Romans: a = being, b = the slave, c = delicious, d = in god, e = O, etc. He then leaned these pieces against the wall and wedged a matching shoe under each bottom corner.

The resulting works are both expressive and mute—howls of desire bordering on despair that also stand there frontally and dumbly. There's an indomitable squatness about them that augments their physical presence. If earlier prints derived from Chan's fonts invoke a drawing hand, these large pieces con-



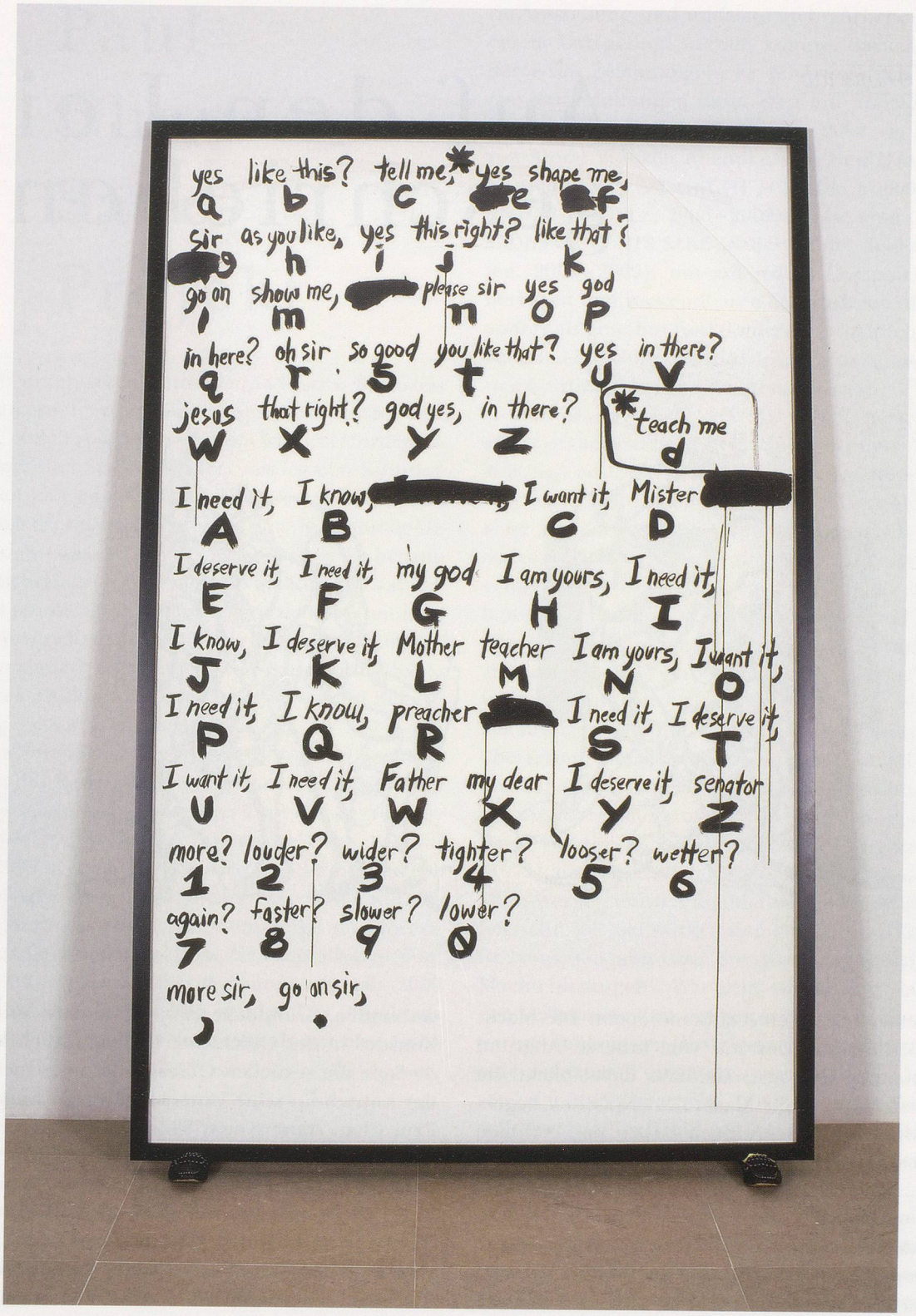
PAUL CHAN, OH VAN DARKHOLME, 2009, detail, ink on paper, 24 x19" / Detail, Tinte auf Papier, 61 x 48,3 cm.

note a human figure without limbs or head. They're acephalic in their loss of rationality; or, conversely, they're all mouth. Despite their extensive emoting, there's very little indication of a developed interiority. They approximate life-size, which means that their accompanying letters and words are literally inscribed on their bodies; they aren't separate from the language they speak and—more hauntingly—that speaks them. This is why their blurring of the boundaries between submission and pleasure should be read politically as much as sexually, if not more so. Chan's engagement with Sade has resulted in a relatively desolate vision of global politics that marks a departure from the utopian streak in his earlier work. Whereas before, desire was a liberatory force in Chan's art, in his current project it represents a partially complicit submission to domination and authority.

In fact, it would be tempting to approach Chan's Sade project as a political allegory were it not so literally obsessed with sex, and if desire in Chan's work didn't still have the potential to get its subjects out of the same mess into which it leads them. Again, this is quite different from the positive interactivity proposed for earlier fonts. The large works on paper also emphasize how far this series has traveled from Chan's idealistic vision of his fonts as having the potential to turn everyone into an artist, although a computer set up at Greene Naftali allowed visitors to play around with them. Chan's Sade project as a whole reveals a similar trajectory. If portrayals of power—frequently eroticized—in Chan's art had always balanced on the cusp between liberation and domination, freedom and repression, this Sadean body of work threatens to tip from power to force: the brute exertion of will; the absolute stripping of movement, rights, and resistance; a reduction to the barest elements of human life to the point that it takes an effort to describe them as human. At times, his multicomponent Sade project feels like a dark impasse; in other ways it resembles a bridge, as Chan's previous work has served in relation to it.

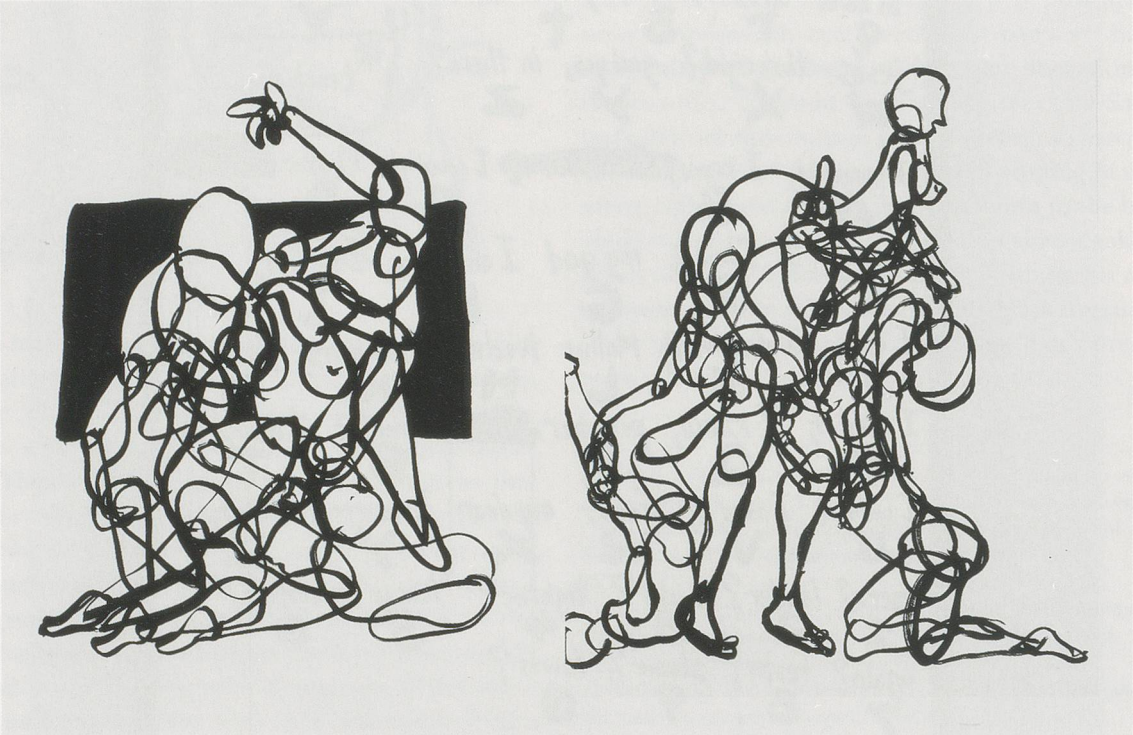
1) Shari Frilot, "Let's Talk about Sex: Paul Chan in conversation with Jeffrey Schnapp," *Making Worlds Conversations* (June 5, 2009): http://makingworldsconversations.blogspot.com/2009/06/lets-talk-about-sex-paul-chan-in.html
2) Ibid.
3) Paul Chan, "Paul Chan Interview" (interview with Ed Marszewski), *Proximity: Contemporary Art and Culture*, No. 1 (May 8, 2009): http://proximitymagazine.com/2009/05/paul-chan/
4) Paul Chan, "Sex and the New Way V.1," *Manifesto Pamphlet*, ed. Nicola Lees (London: Serpentine Gallery, 2008), p. 19.
5) Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, trans. Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1976), p. 35. Barthes includes a footnote after the word "said." "The crime has exactly the same dimension as the word: when the storytellers reach the murderous passions, the harem will be depopulated."
6) Paul Chan (2006–2007) "Alternumerics V.4," National Philistine website, www.nationalphilistine.com/alternumerics/index.html

PAUL CHAN, THE BODY OF OH MONICA, 2008, ink, paper, mixed media, 84 x 54" / DER KÖRPER VON OH MONICA, Tinte, Papier, verschiedene Materialien, 213,4 x 137,2 cm.


yes like this? tell me,* yes shape me,
a b c e f
sir as you like, yes this right? like that?
g h i j k
go on show me, please sir yes god
l m n o p
in here? oh sir so good you like that? yes in there?
q r s t u v
jesus that right? god yes, in there?
w x y z
*teach me
d
I need it, I know, I want it, Mister
A B C D
I deserve it, I need it, my god I am yours, I need it,
E F G H I
I know, I deserve it, Mother teacher I am yours, I want it,
J K L M N O
I need it, I know, preacher I need it, I deserve it,
P Q R S T
I want it, I need it, Father my dear I deserve it, senator
U V W X Y Z
more? louder? wider? tighter? looser? wetter?
1 2 3 4 5 6
again? faster? slower? lower?
7 8 9 0
more sir, go on sir,
, .

ALAN GILBERT

Auf den Leib geschrieben



Sexbesessenheit ist eine einsame Sucht. Die Macht ihrer Bedürfnisse wird nur vom inneren Abgrund überboten, in den man allenfalls dabei blickt. Im Gegensatz dazu, ist die Macht des erotischen Begehrens mit einem gegenseitigen Geben und Nehmen zwischen einem realen oder imaginären Gegenüber verbunden. Gründlicher als jeder andere Autor oder Künstler in der Geschichte hat vermutlich Marquis de Sade die sexuellen Obsessionen untersucht, und der Antrieb für seine Untersuchung war Einsamkeit. Paul Chan startete sein Sade-Projekt 2003, aber es begann erst im Herbst 2007 ernsthafte Formen anzunehmen, als er in New Orleans an seiner bemerkenswerten Inszenierung von Samuel Becketts *Warten auf Godot* im öffentlichen Raum arbeitete – in dem vom Hurrikan Katrina besonders stark betroffenen Stadtteil Lower Ninth Ward. Vielleicht musste Chan

ALAN GILBERT ist Autor des Gedichtbands *Late in the Antenna Fields* (Futurepoem) und der Essaysammlung *Another Future: Poetry and Art in a Postmodern Twilight* (Wesleyan University Press). Er lebt in Brooklyn, N.Y.

Paul Chans Sade-Projekt

einfach eine wirklich einsame Sade'sche Kernzone schaffen inmitten der intensiven Zusammenarbeit, die für diese Produktion in New Orleans erforderlich war – mit den Stadtbehörden, mit lokalen Künstlergruppen, mit dem Classical Theater of Harlem, mit Universitätsprogrammen, mit der Sponsoring-Organisation Creative Time, und so weiter. Er begann mit Tuschzeichnungen, die zum grossen Teil explizit sexuell waren, deren Figürlichkeit sich aber im Lauf der Zeit zunehmend verflüchtigte. Die Zeichnungen sind weniger Illustrationen von Szenen aus Sades Schriften als Bilder, in denen Begehren und Beherrschung ineinanderfliessen.

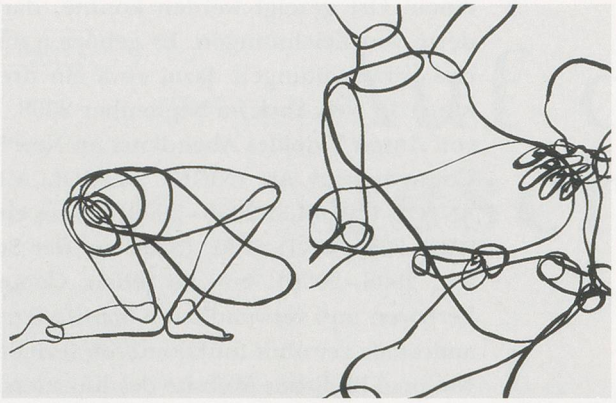
Teile von Chans Sade-Projekt waren im Frühjahr 2009 in der Renaissance Society an der University of Chicago ausgestellt (unter dem Titel «My laws are my whores» / Meine Gesetze sind meine Huren) – und Ende 2009 in der Greene Naftali Gallery in New York («Sade for Sade's sake» / Sade um Sades willen). Eine 5 Stunden und 40 Minuten lange grossformatige digitale Videoprojektion, die ebenfalls den Titel SADE FOR SADE'S SAKE trug, wurde erstmals 2009 an der Biennale in Venedig gezeigt. Das Projekt als Ganzes war jedoch sehr viel mehr als nur eine Galerie-Ausstellung und umfasste mehr Arbeiten, als an einem Ort gezeigt werden konnte, darunter Hunderte von Zeichnungen. Es gehörten auch öffentliche Veranstaltungen dazu, etwa ein dreitägiges Seminar in New York im September 2008, im Rahmen von Anton Vidokles Abendkurs im New Museum for Contemporary Art (NIGHT SCHOOL: A PROJECT BY ANTON VIDOKLE, 2008–2009), sowie eine CD-Rom, SADE FOR FONTS SAKE (Sade um der Schriften willen, 2008–2009), mit auf jedem Computer installierbaren und verwendbaren Schriftsätzen, die etwas anders als gewohnt funktionieren (erhältlich auf der National-Philistine-Website des Künstlers, www.nationalphilistine.com, und bei Amazon.com).

Left: PAUL CHAN, BARELY LEGAL 2, 2009, ink on paper, 17 x 14" / NICHT GANZ LEGAL, Tinte auf Papier, 43,2 x 35,6 cm.

Right: PAUL CHAN, 3 LINES OF CREDIT FOR AT LEAST 2 YEARS, 2009, detail, ink on paper, 17 x 14" / 3 KREDITRAHMEN FÜR MINDESTENS 2 JAHRE, Detail, Tinte auf Papier, 43,2 x 35,6 cm.

Der Sex bei Sade verfolgt einen harten Kurs: exakt orchestrierte Kopulationen; abrupte Wechsel zwischen erotischen Szenarien; Leiber, die nie, wirklich nie Wärme oder Zärtlichkeit ausstrahlen; eine kalte Beweislogik, die keinen Widerspruch duldet. Sades eigentlicher Traum als Schriftsteller war es, ein erfolgreicher Dramatiker zu sein, und die Manipulation von Leibern ist in seinem Werk (und Leben) allgegenwärtig. Hinter Chans Sade-Projekt steckt ein ähnlicher Impuls: Im Video SADE FOR SADE'S SAKE, in den Computerschriften, die eingetippte Wörter in aus diversen Quellen übernommene Textfragmente übersetzen, in einer Reihe grossformatiger Werke auf Papier, in denen Teile dieser Texte in schwarzer Tusche gemalt auftauchen, im Auszug aus Pier Paolo Pasolinis Film *Salò oder Die 120 Tage von Sodom* (1975), den Chan an der Abendschule zeigte – in fast allen Werken werden die Menschen von Kräften beherrscht, die viel stärker sind als sie, und Kontrolle ist etwas, was weit über die Ausübung individueller Macht hinausgeht. War Abu Ghraib nur das Werk der Verkommenheit einiger weniger, die ihre Männerbundphantasien auslebten, oder deutet es auf eine strukturell bedingte, systematische Missachtung der Menschenrechte hin, als direkte Folge der stillschweigenden Duldung von Folterpraktiken, die während der Bush-Administration im Weissen Haus um sich griff?

Dennoch findet sich in den Hunderten figürlichen und abstrakten Zeichnungen Chans auch eine Spur Freiheit, vielleicht weil die körperlichen Impulse von menschlicher Hand aufgezeichnet wur-



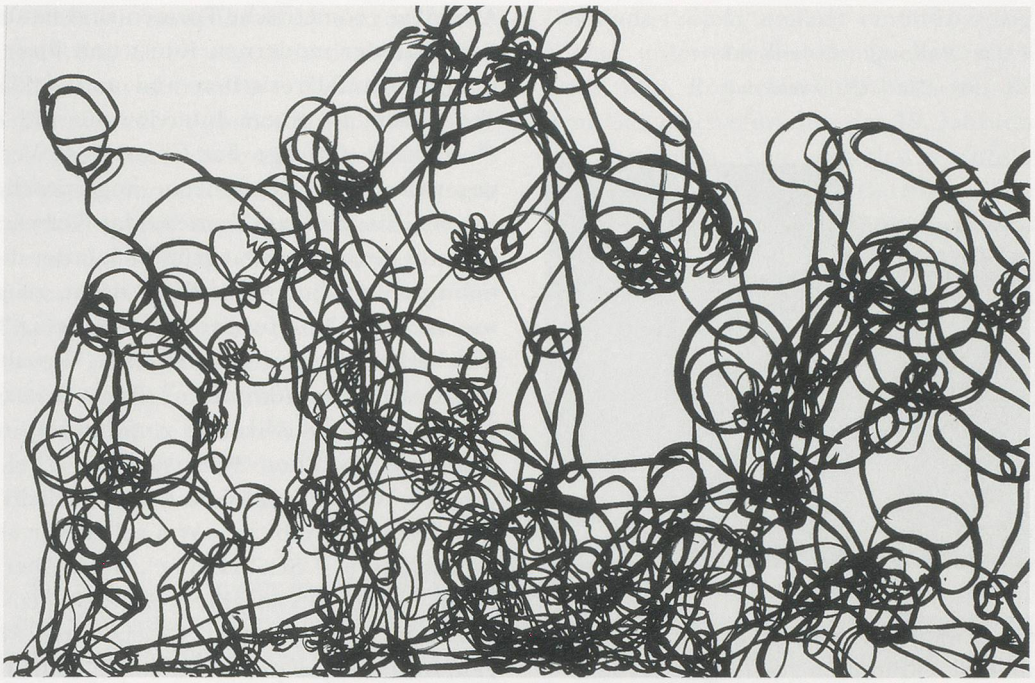
Left: PAUL CHAN, 2 LINES OF CREDIT FOR AT LEAST 5 YEARS, 2009, detail, ink on paper, 19 x 24" / 2 KREDITRAHMEN FÜR MINDESTENS 5 JAHRE, Detail, Tinte auf Papier, 48,3 x 61 cm.

Right: PAUL CHAN, PENCIL REGIONS 2, 2009, detail, ink on paper, 17 x 14" / BLEISTIFTREGIONEN 2, Detail, Tinte auf Papier, 43,2 x 35,6 cm.

den. Die Pinselstriche sind mehr als fingerbreit. Die Einzel- und Gruppenfiguren in den Zeichnungen bestehen aus Ovalen und länglichen Schleifen; die Gelenke, welche die einzelnen Körperteile verbinden, sind gewöhnlich als kleine Kreise wiedergegeben. Die Umrisse der Körper sind nicht eindeutig. Oft sind die Umrisslinien kaum von denen zu unterscheiden, welche die einzelnen Figuren miteinander verbinden; tatsächlich sind es häufig dieselben. Dichte Nester von Pinselstrichen verhüllen die Genitalien und andere erogene Zonen; im Verlauf der Zeichenserie breiten sich diese Wirbel immer stärker über das ganze Bild aus. In Sades Romanen werden die Einzelheiten immer knusprig geschildert; sein *Die 120 Tage von Sodom* wurde oft mit einer perversen Enzyklopädie der Aufklärung verglichen, in der jeder denkbare Geschlechtsakt verzeichnet ist. Chans Video SADE FOR SADE'S SAKE mag teilweise tatsächlich so funktionieren, aber die Zeichnungen sind eine andere Geschichte. In ihnen steckt noch ein letzter Funke – so schwach er auch sein mag – jener Sehnsucht nach Freiheit, die in früheren Arbeiten Chans häufig im Zentrum stand.

Ausserdem sind die Körper selten ausgefüllt, da die Zeichnungen fast ausschliesslich aus verschlungenen Kurvenlinien bestehen. Die Gesichter sind undeutlich; manche Zeichnungen bestehen lediglich aus Gliedern und Torsi – wenige sogar nur aus Genitalien. Ähnlich wie Sades Romanfiguren haben die Figuren in Chans Zeichnungen kein Innenleben. Sie durchlaufen Bewegungen, die nicht wirklich ihre eigenen sind. Die Umrisszeichnungen lassen die Innenräume leer oder weisen Spuren eines unpersönlichen Begehrens auf, das sie durchdringt und wohl eher ein Bedürfnis oder sogar eine Gewalt darstellt. Es handelt sich um entleerte Körper und Subjekte. Umgekehrt zeigten bei Greene Naftali drei Zeichnungen von Gesichtern, deren Profile miteinander verbunden waren, offene, mit schwarzer Tusche ausgefüllte Münder: Individuen, die sprechen möchten, oder vielleicht sogar ein Chor, doch die Worte oder der Gesang sind von einer Dunkelheit verschluckt worden. Diese verschluckten Worte sind vielleicht der Text, den Chans überarbeitete Computerschriften ausspucken. (Sie waren damals im gleichen Raum mit den grossen Text-auf-Papier-Arbeiten ausgestellt.) Oder aber die Münder sind lediglich passive Auffanggefässe.

Chan wollte die Körper im Video SADE FOR SADE'S SAKE mit Ausnahme der Umrisse transparent werden lassen, stellte jedoch fest, dass dies visuell nicht funktionierte. Stattdessen nehmen sie nun die Form zittriger schwarzer Schattenrisse an. (Einige Kritiker haben auf die Parallelen zu Kara Walkers Arbeiten hingewiesen.) Chan hat seine Liebe zur Poesie explizit angesprochen und auch in seiner Kunst zum Ausdruck gebracht (beispielsweise in seinem UNTITLED VIDEO ON LYNNE STEWART AND HER CONVICTION, THE LAW AND POETRY [Video ohne Titel über Lynne Stewart und ihre Verurteilung, das Gesetz und die Dichtung, 2006]). Diese Anziehungskraft der Poesie mag eher auf der Form als dem Inhalt beruhen:

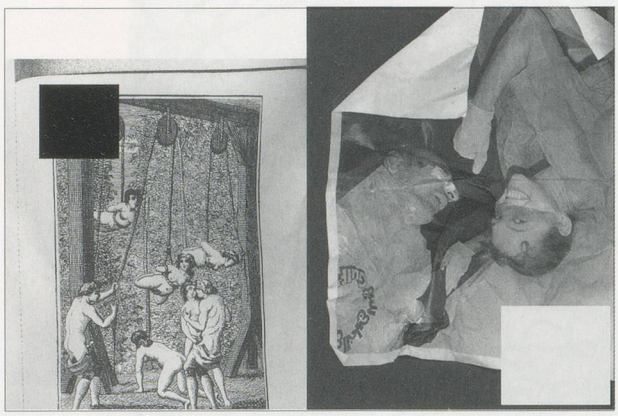


PAUL CHAN, 40 MINUTE PANTY PEOPLE 2, 2009, ink on paper, 28 x 39 1/2" / 40 MINUTEN HÖSCHEN LEUTE, Tinte auf Papier, 71,1 x 100,3 cm.

auf ihrer Mehrdeutigkeit und Unfassbarkeit, ihren rhythmischen Mustern, ihrer Verwurzelung im graphischen Zeichen und ihren Strategien der Wiederholung. Im Zusammenhang mit der Biennale in Venedig 2009 wird Chan wie folgt zitiert: «Die Poesie mit ihren Rhythmen, Wiederholungen und ihrer Kadenz ruft in Körper und Geist ein Gefühl hervor, das fast etwas Sexuelles hat.»[1] Und tatsächlich ist die Struktur von SADE FOR SADE'S SAKE von der Balladenform abgeleitet. Jede Szene in dem fast sechsstündigen Video dauert 45 Sekunden. Die Szenen sind in vierzeiligen «Strophen» mit einem abcb-«Reimschema» angeordnet; wenn die erste «b»-Szene drei Figuren umfasst, hat das zweite «b» ebenfalls drei Figuren, jedoch in anderer Anordnung. Formal gesehen handelt es sich um ein auf die Spitze getriebenes strukturalistisches Filmkonzept.

In Venedig projizierte Chan SADE FOR SADE'S SAKE auf eine lange Backsteinwand; bei Greene Naftali wurde es an einer grossen Wand mit Rohren und abgedeckten Fenstern gezeigt, die – einschliesslich der in der Nähe befindlichen Säulen – weiss gestrichen waren. (Eine wesentlich kleinere und kürzere Version von nur fünfeinhalb Minuten war in der Renaissance Society zu sehen, sie trug den Titel UNTITLED [AFTER A CERTAIN CHATEAU]/Ohne Titel [nach einem gewissen Schloss]). Wie bereits erwähnt, findet im Lauf der Projektion der Endlosschlaufe praktisch jeder vorstellbare Geschlechtsakt mit unterschiedlich vielen Beteiligten statt, aber es gibt auch einsame Figuren und sehr viel Masturbation. Wegen der bewusst niedrigen Auflösung und der verpixelten Bildqualität sind diese Begegnungen jedoch nicht wirklich explizit – und alles andere als erregend. Es wird zwar heftig gestossen und gerieben, aber wie in den Zeichnungen bleiben diverse Körperteile, besonders die intimen, häufig verborgen oder ausgespart. Erigierte Glieder wirken wie zuckende Schatten. Extremitäten und vor allem Köpfe lösen sich von den Rümpfen, Sex verdunkelt sich zu Gewalt. Die relative Kürze der Szenen bedeutet, dass die Figuren meist in ihren Rollen und Positionen ge-

PAUL CHAN, untitled, source material / Ohne Titel, Quellenmaterial.



fangen bleiben, während ihre Leiber von erotischen – oder panischen – Krämpfen geschüttelt werden.

Durch das gesamte Video hindurch treiben feste geometrische Körper in verschiedenen Farben um die Figuren herum und schieben sich ebenfalls verhüllend vor sie. Laut Chan stehen diese abstrakten Formen für «Quellen der Sinnenfreude, die es an den Wänden des Schlosses gegeben haben muss – von der Sonne erhellte Fenster und Kunstwerke an den Wänden –, die jedoch in Sades Originaltext nicht erwähnt werden».[2] In Chans Video bieten die buntfarbigen Blöcke etwas Erholung von dem unaufhörlichen Sex. Sie führen jedoch nicht nach draussen und die Quadrate und Rechtecke sind häufig in einem alles Licht schluckenden Schwarz gehalten. Ähnliche monochrome Blöcke tauchen in Chans Werk wiederholt auf, häufig als Verweis auf die Poesie. In UNTITLED VIDEO ON LYNNE STEWART AND HER CONVICTION, THE LAW AND POETRY ist die Bildfläche in Farbe getaucht, während Stewart Gedichte liest, die ihr viel bedeuten. Farbfelder erfüllen MY BIRDS... TRASH... THE FUTURE (Meine Vögel... Müll... Die Zukunft, 2004) und zeigen zugleich eine Unterbrechung der Handlung und eine andere Form der Darstellung an. Bei Chan muss das Grauen ausgesprochen (und sichtbar) werden, während das Unaussprechliche der Schönheit am nächsten kommt. In Kunst und Dichtung ist es häufig umgekehrt.

Abstrakte geometrische Formen sind natürlich auch Produkte der modernen Kunst und ihrer Verflechtung von aufklärerischen und anti-aufklärerischen Tendenzen. In einem Interview für die Zeitschrift *Proximity* in Chicago hat Chan diese Verflechtung gegensätzlicher Tendenzen angesprochen: «Mir scheint die Zeit gekommen, das Vermächtnis des Marquis de Sade erneut gründlich unter die Lupe zu nehmen und eine Vorstellung davon zu gewinnen, was diese Verknüpfungen für uns heute bedeuten. Die Verknüpfungen zwischen Sex, Gewalt, Freiheit und Gesetz oder Vernunft.»[3] Chans Beitrag zu Hans Ulrich Obrists Publikation zum Serpentine Gallery Manifesto Marathon 2008 trägt den Titel «Sex and the New Way V.1» und sieht einem Gedicht sehr ähnlich. Darin schreibt er: «Was sollen wir also sagen? Ist das Gesetz / Sex? Himmel, nein. Aber ich hätte nichts / über Sex erfahren ohne Gesetz.»[4] Das Gesetz ist nicht Sex, weil das Gesetz durch Abhandlungen, Institutionen und Praktiken in Umlauf gebracht und erlassen wird, die unter anderem auch dem Sex eine Form geben und ihn regulieren wollen. Die Sprache ist das Gesetz und Sex ist der Sprache nicht immer zugetan, selbst wenn – wie Chans Gedicht zeigt – der einzige Weg zum Sex über die Sprache führt. In seiner Abhandlung über Sades Werk in *Sade, Fourier, Loyola* schreibt Roland Barthes: « ... die Praxis folgt dem Sprechen und erhält von ihm ihre Bestimmung: Was man tut, ist bereits gesagt worden. Ohne das formgebende Sprechen könnten kein Laster und kein Verbrechen ausgedacht und ausgeführt werden ...»[5]

In diesem Sinn ist Chans Kunst, seit sie sich mit Sex beschäftigt, auch an Sprache interessiert. In welchem Mass befreit beziehungsweise unterdrückt Sprache? Bei Sade tut sie beides zugleich. Dasselbe gilt für Chans diverse Schriftprojekte, mit denen er sich nunmehr fast zehn Jahre lang beschäftigt hat. In früheren Versionen war die Sprache auf der Seite der Emanzipation. Die ersten Schriften, die Chan schuf, stützten sich auf Texte und Bilder der Black-Panther-Bewegung, von ACT UP und Charles Fourier. (Sie sind auf seiner National-Philistine-Website zu finden.) Folgt man einer parallel verlaufenden Spur durch Chans Werk, von HAPPINESS (FINALLY) AFTER 35,000 YEARS OF CIVILIZATION (Glückseligkeit [end-

lich] nach 35000 Jahren Zivilisation) bis zum Video SADE FOR SADE'S SAKE, so zeigt sich, dass die neuen Schriften eine sehr viel trostlosere Sicht vermitteln. Inszeniert Chan ein ideologisches Endspiel, das darauf abzielt, seine frühere Neigung, Kunst und Politik klar zu trennen, in eine düstere und verworrene Antikunst und Antipolitik umkippen zu lassen? Oder signalisiert sein Sade-Projekt die endgültige orgiastische Auflösung der Bush/Cheney-Regierung? Anders als Chans frühere Galerie- und Museumsausstellungen und seine Inszenierung WAITING FOR GODOT (2007), die allgemein auf Begeisterung stiessen, hat das Sade-Projekt jedenfalls eher so etwas wie produktives Unbehagen ausgelöst. Und das scheint durchaus Chans Absicht zu entsprechen.

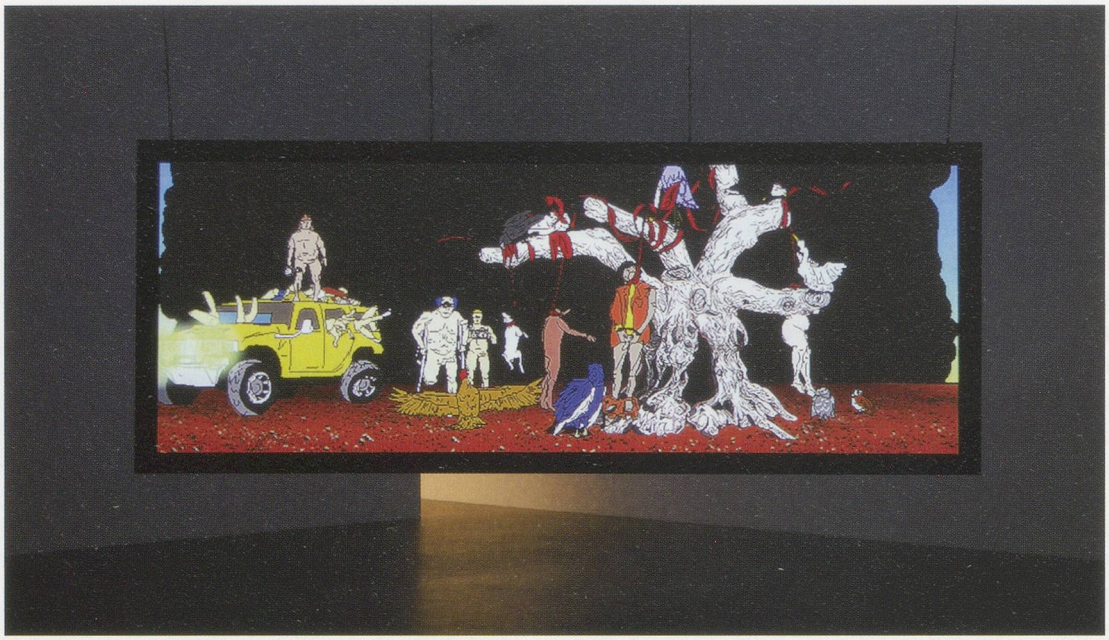
Das Sade-Projekt umfasst einundzwanzig Schriften aus so unterschiedlichen Quellen wie George W. Bush, dem Römerbrief, Richard von Krafft-Ebing, dem Geschlechtsforscher des 19. Jahrhunderts, Monica Lewinsky, dem schwulen Pornostar Michael Lucas, Maria Magdalena, Gertrude Stein, diversen Figuren aus Sades Romanen, und anderen. (18 Schriftsätze können gratis von Chans Website heruntergeladen werden.) Auf einem Computer installiert kann man sie wie Arial oder Times New Roman zum Tippen eines Textes verwenden. Wähle ich beispielsweise die von den Aussagen des Duc de Blangis in Sades *Die 120 Tage von Sodom* abgeleitete Schriftart, um den vorangegangenen Satz zu tippen, ergibt das folgenden Text:

Bite my slit and hole and fuck your mouth, suck your crack and ass and hole and rub your pussy, wet pungent
pussy, wet suck your crack and knee and hole and hit that, fuck your slit and hit your crack and hole and ass and
hit your crack and rub your cock and hit your nose and cum, eat your hole and fuck your mouth, laugh,
hole and hit that, fuck your ear and cock and rub your crack and mound, fuck your
eat your ass and fuck your armpit, tits and eat your ass and hole and pussy, wet suck your balls and fuck your
Bite my mouth, suck your rub your pussy, wet hit your mouth, Now I suck your nose and fuck your ass and
laugh, fuck your lips and Robot, hit your nose and rub your crack and hole and hit your
hole and ear and cum, fuck your rub your crack and ear and hole and fuck your feet, hole and you know what.

Zeilenumbrüche sind miteingeschlossen. Das ist vielleicht die graphischste der 21 Schrifttypen. Derselbe Satz unter Verwendung von Text des Dichters Friedrich Hölderlin sieht so aus:

Me a student, visible as like a tutor, I am a whore, sublime, visible as I am thunder, ...
thunder, I am a whore, supple, visible as moonlight, like a student, as a whore, visible as sublime, as a whore,
I am a nurse, as a trick, lightning, become visible as like a tutor, a turning, visible as moonlight, like a mother,
a nurse, I am a whore, restrained as like become sublime, like a virgin, a music, become sublime, visible as
thunder, I am a horse, like Me a tutor, I am I am thunder, as a tutor, Cum now I am a trick, like sublime,
For you, like a dolphin, For you, as a trick, I am a whore, visible as as visible as a mother, lightning, like
I am a whore, a mother, visible as like passive as visible as a gift.

Wie die beiden Beispiele zeigen, hat Chan jedem Gross- und Kleinbuchstaben und jedem Satzzeichen (sowie jeder Zahl und jedem Sonderzeichen) jeweils ein bestimmtes Wort oder eine Wendung als Übersetzung zugewiesen. Offensichtlich bieten Chans Schriftarten eine Menge Raum zum Spielen und Experimentieren, die Tonlage wechselt dabei von subtil erotisch bis zu knallhart pornographisch – ganz ähnlich wie beim Sex. Und doch tut es geradezu körperlich weh, wenn der Anwender zuschauen muss, wie seine oder ihre Worte der Kontrolle eines anderen unterliegen, in diesem Falle Chans. In einer frühen



PAUL CHAN, MY BIRDS... TRASH... THE FUTURE, 2004, digital video installation, wooden screen, 16 min. 36 sec. / MEINE VÖGEL ... ABFALL ... DIE ZUKUNFT, digitale Videoprojektion, hölzerne Projektionsfläche, 16 Min. 36 Sek.

Erläuterung der Schriften schreibt Chan (auf seiner Website): «Ich wollte, dass die Sprache für mich funktioniert und für niemanden sonst.»[6] So wie das frühere HAPPINESS (FINALLY) AFTER 35,000 YEARS OF CIVILIZATION eine sadistische Komponente hatte, zeigt auch diese anfängliche Erläuterung der Schriften einen sadistischen Zug.

Benutzt man die Schriften zum ersten Mal, reagiert man zunächst schockiert und ungläubig, dann ist man kurz verwirrt und stockt, da anstelle der eingetippten Lettern plötzlich vollkommen andere Worte und Wendungen erscheinen. Doch an einem bestimmten Punkt fügt sich der Anwender diesem Prozess und die Überraschung und Unsicherheit darüber, was der Text als nächstes zutage fördert, beginnt ihm Spass zu machen. Und dann setzt der Zwang ein. Wie im Video SADE FOR SADE'S SAKE erscheinen die Möglichkeiten zunächst unendlich, und doch beginnt die Schrift ihre Anwender und Leser zu unterdrücken, sie fühlen sich erschöpft und leer, obwohl eigentlich die Sprache selbst das Opfer ist. Nicht umsonst zeigt das Cover der DVD SADE FOR FONTS SAKE eine Abu-Ghraib-Folterszene – jene des Mannes mit hinter dem Rücken gefesselten Armen und Damenunterwäsche auf dem Kopf. (Weitere Bilder aus Abu Ghraib sind in Form einer kruden Collage auf der ersten Seite der pdf-Gebrauchsanleitung zur CD abgebildet.) Während Chan die Schriften ursprünglich als Instrument entwickelt hatte, mit dem jeder und jede mithilfe eines Computers und eines Druckers Kunst machen konnte, werden sie in ihrer letzten Weiterentwicklung quälender, da ihre Sprache sich vorwiegend im Spektrum zwischen brutal und devot bewegt.

Passend zu den von Fourier erdachten utopischen Gesellschaftssystemen, enthalten Chans Drucke zum entsprechenden Schriftsatz nicht nur Worte und Wendungen aus Fouriers Schriften, sondern auch feine Verbindungslinien, die an jene kooperativen Gemeinschaften erinnern, die Fourier Phalan-

sterium (aus «Phalanx» und «Monasterium», frz. phalanstère) nannte. Ein aus den Schriften von Agnes Martin abgeleiteter Schrifttypus besteht ausschliesslich aus Rasterlinien. Für sein Sade-Projekt schuf Chan eine viel weniger bescheidene Sammlung von Anweisungen für die begleitenden Schrifttypen: Auf grossen gerahmten Papierbögen (ca. 231 x 149 cm) skizzierte er seine Übersetzungen mit chaotischen Pinselstrichen, tropfender Tusche und durchgestrichenen Fehlern: etwa aus den Römerbriefen: «a» = «being»; «b» = «the slave»; «c» = «delicious»; «d» = «in god»; «e» = «O» und so weiter. Dann lehnte er die Arbeiten gegen die Wand und klemmte unter jede untere Ecke jeweils einen Schuh eines zusammengehörenden Paars.

Die so entstandenen Werke sind ausdrucksstark und stumm zugleich – Schreie des Begehrens, die an Verzweiflung grenzen, aber zugleich frontal und dumm dastehen. Sie haben etwas unbezwingbar Gedrungenes, das ihre physische Präsenz verstärkt. Während frühere Druckgraphiken zu Chans Schriften die zeichnende Hand in Erinnerung rufen, denkt man bei diesen grossen Blättern unweigerlich an eine menschliche Figur ohne Kopf und Glieder. Sie sind kopflos durch ihren Vernunftverlust; oder umgekehrt, sie sind ganz Mund. Trotz ihrer erheblichen Dramatik gibt es kaum Anzeichen einer differenzierten Innerlichkeit. Sie sind ungefähr lebensgross, das heisst, die sie begleitenden Lettern und Worte sind ihnen buchstäblich auf den Leib geschrieben; sie unterscheiden sich nicht von der Sprache, die sie sprechen und – was noch beängstigender wirkt – die sie zum Ausdruck bringt. Deshalb sollte ihre Verwischung der Grenzen zwischen Unterwerfung und Lust mindestens ebenso sehr politisch wie sexuell verstanden werden. Chans Auseinandersetzung mit Sade mündet in eine ziemlich trostlose Sicht der Weltpolitik, die sich deutlich vom utopischen Charakter seines früheren Werks abhebt. Während das Begehren in Chans Kunst früher eine befreiende Kraft war, steht es in seinem aktuellen Projekt für eine zum Teil bereitwillige Unterwerfung unter Herrschaft und Autorität.

Tatsächlich wäre es verlockend, Chans Sade-Projekt als politische Allegorie aufzufassen, wäre es nicht dermassen buchstäblich sexbesessen und hätte das Begehren in Chans Werk nicht immer noch das Potenzial, seine Subjekte aus demselben Schlamassel zu befreien, in den es sie stürzt. Noch einmal, dies ist etwas ganz anderes als die positive Interaktivität, die mit den früheren Schriften verbunden ist. Die grossformatigen Werke auf Papier unterstreichen auch, wie weit sich diese Serie von Chans idealistischer Auffassung seiner Schriften entfernt hat, wonach sie jeden in einen Künstler verwandeln konnten, obwohl ein bei Greene Naftali aufgestellter Computer den Besucherinnen und Besuchern immer noch gestattete, mit den Schriften herumzuspielen. Chans Projekt als Ganzes zeigt eine ähnliche Entwicklung. Während Darstellungen der Macht sich in Chans Kunst bisher – oft in erotisierter Form – auf dem Grat zwischen Befreiung und Herrschaft, Freiheit und Unterdrückung bewegten, droht dieser Sade'sche Werkkomplex von Macht in Gewalt umzukippen: in die rohe Durchsetzung des Willens; das absolute Abstreifen jeder Bewegung, jedes Rechts und Widerstands; eine Reduktion auf die krudesten Elemente menschlichen Lebens bis zu dem Punkt, wo es schwerfällt, sie noch als menschlich zu bezeichnen. Manchmal fühlt sich sein mehrteiliges Sade-Projekt an wie eine dunkle Sackgasse; dann wieder gleicht es einer Brücke, so wie Chans früheres Werk die Brücke war, die hierher führte.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Shari Frilot, «Let's Talk about Sex: Paul Chan in conversation with Jeffery Schnapp.» *Making Worlds Conversations*, Blog (5. Juni, 2009), siehe http://makingworldsconversations.blogspot.com/2009/06/lets-talk-about-sex-paul-chan-in.html. (Zitat aus dem Engl. übers.)
2) Ebenda.
3) Paul Chan, «Paul Chan Interview» (Interview mit Ed Marszewski), *Proximity: Contemporary Art and Culture*, Nr. 1 (8. Mai 2009), siehe http://proximitymagazine.com/2009/05/paul-chan/. (Zitat aus dem Engl. übers.)
4) Paul Chan, «Sex and the New Way V.1», in: *Manifesto Pamphlet*, hg. v. Nicola Lees, Serpentine Gallery, London 2008, S. 19. (Zitat aus dem Engl. übers.)
5) Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, übers. v. Maren Sell und Jürgen Hoch, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986 (1974), S. 43.
6) Paul Chan (2006–2007) «Alternumerics V.4», National Philistine website, www.nationalphilistine.com/alternumerics/index.html