

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 33: Collaborations Rosemarie Trockel & Christopher Wool

Artikel: Penis plenty or phallic lack : exit mister punch = Füllhorn Penis oder phallische Leere : Abtritt Mister Punch

Autor: Warner, Marina / Moses, Magda

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680753>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.05.2025

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

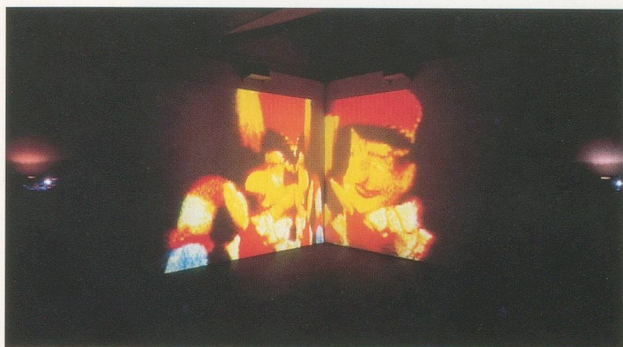
Penis Plenty or Phallic Lack: Exit Mister Punch

Carnival continues here by the seaside all summer long; for decades English transgressiveness has brought funny hats, funny noses, rude mugs, dirty postcards and even gang fights to piers and beaches; the idea of unbuttoning at all releases the English imagination to explosions of wantonness, to uttering forbidden words, making forbidden images, explor-

MARINA WARNER is a writer, historian and critic living in London. Her publications include *Alone of All Her Sex: the Myth and Cult of the Virgin Mary*, *Monuments & Maidens: the Allegory of the Female Form* and two novels *The Lost Father* and *Indigo* (Chatto & Windus, London, 1992).

ing forbidden acts. But all in a spirit of carousing, hearty, good cheer—as if the transgressions meant nothing at all. The seriousness of the issues requires perforce the make-believe that it's all stuff and nonsense; this is the essence of joking, that it can conjure pictures other utterances cannot, can go places other speech acts cannot go, that it can blaspheme and violate and befoul the speaker's mouth and pollute the listener's ears and yet everything stays in place, everything is still all right afterwards. Look up Mother's skirts, and die laughing; knock Father on the head and fall about in glee—and still nobody comes to haul you away.

SUSAN HILLER, *AN ENTERTAINMENT*, 1990, installation using 4 hi-beam video projectors, quadrophonic sound & 4 interlocking 28-minute videoprograms / EINE BELUSTIGUNG, 1990, Installation 4 Hi-beam-Videoprojektoren, Quadrophoniesound & 4 ineinandergreifenden, 28minütigen Videoprogrammen. (PHOTO: EDWARD WOODMAN)



Susan Hiller is an American-born artist who lives in Britain; her past studies in anthropology have influenced her approach: she brings to her art a subtle, yet impassioned search for meaning in neglected corners, in folds and creases, in “object objects,” in the vernacular tongue of common artefacts, human litter, social detritus. All her works spring from ordinary artefacts in everyday circulation, to which no great value attaches—children’s wallpapers, museum postcards, domestic fixtures and fittings—and her imagination works through their construction, not by smoothing or straightening, but rather by enriching their layers and plumbing their texture to scrape

at the deposit of dustballs, the human remains of memory and fantasy sifted into the least of things.

Her video installation, *AN ENTERTAINMENT*,¹⁾ takes the traditional English seaside children’s puppet show of *Punch & Judy*, staple summer fare for children, and transforms it into an intense meditation on violence, sexuality, death, the nuclear family, on the function of comedy, the uses of enchantment and the place of children in adults’ desire for order. Hiller slowed down, blew up, spliced, intercut and otherwise manipulated many hours of film—sound and vision—taken at different performances on scattered beaches and parks, and the resulting tapes are

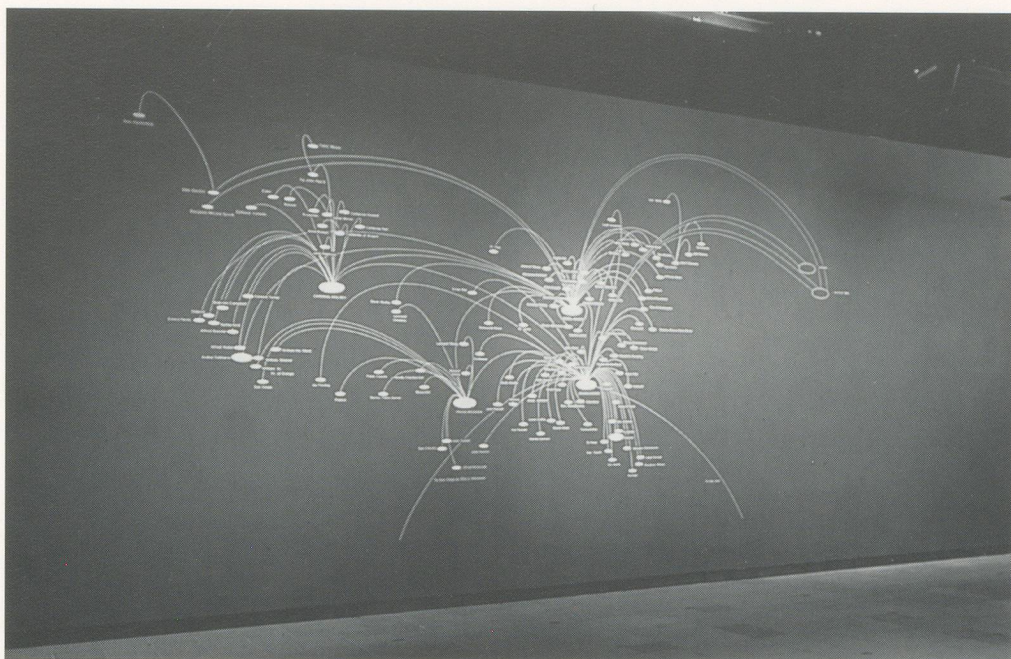
projected on four walls simultaneously. Acutely intensified by the distortions, AN ENTERTAINMENT uncovers, in the traditional burlesque romp for children, a ritualised agon, which initiates and innures spectators to aggression. At the same time, at a meta-physical level, the show confronts the inevitability of death. There's nothing ingratiating about it; with scrupulous craft, it manages to erupt with the crude, raw, bashing menace of carnival topsy-turvy embodied in *Punch & Judy* while at the same time coolly and distantly drawing attention to these same elements, their strangeness, their human strangeness.

Punch, the hook-nosed, hunch-backed, lantern-jawed lord of misrule, is a glove puppet worn on the right hand, emblematic of "our side," the goodies; he assails, one after another, on the left side, his wife, Judy, their baby, and then a string of enemies, from the policeman who comes to investigate the baby-battering, to Mister Death himself who arrives to carry him off in the end. Mister Punch is a man with a big stick (the metonymy of nose and chin inherited from the *commedia dell'arte*) and he cudgels his victims till they fall down dead. "Wicked wicked wicked" cries the soundtrack, as the children in the audiences scream with laughter, laughter that sounds perilously on the verge of howling. To call into even sharper question the ordinariness of the material, Hiller asked two people with "foreign" voices—two readers for whom English isn't the mother tongue—to tape the texts, interpreting the signs on the soundtrack. "It was a jest, Judy, what a pity, what a pity," calls out Punch over his dead wife's broken body, in distorted vocoder soundwaves. The "anthropological" interpreters repeat the phrase, turning the words into chilling formulae. AN ENTERTAINMENT ends with the body of the baby tossed up in the air, again and again, a white apparition, almost ectoplasmic, ascending, ascending, on the way to death, and also tumbling—followed by a field of stars, the sparkle in the curtains of the puppet show booth.

As Hiller says, children do not know whom to identify with: Punch is the hero, but they feel the rain of his blows on their own backs too. They fear him. So they learn, through this kind of fun at the seaside, to be on his side, which is the side of Everyman, against fate, against circumstance, larger than

life, bigger than death. It is also the side of power or, at least, of the claim to power. In the original Italian, Pulcinella always contains the transgressive idea of androgyny (the -a ending of his name), and connects with the transvestite shamans of different cults, from Native American to the Indian sub-continent. The priest, sacrificing victims to the gods, is coming to terms with destiny on behalf of the audience/congregation. In the British *Punch & Judy*, however, as crystallised in the Victorian era, Punch became a fistful of the male, the phallic jester, the pattern of humanity, with whom all children, girls as well as boys, were to be taught to identify so that due order could be set up and sustained in society. The skirt-dragging bisexual celebrant of human wholeness was discarded from this particular form of children's drama—though s/he survives in another traditional British ritual, the Christmas pantomime, in the shape of the Dame. *Punch & Judy* evolved into a defining endorsement of the common man as hero—and his sex was central to the lesson. Susan Hiller is clear that she has not created a sociological document, a protest piece against patriarchy or wife-beating—and certainly the atmosphere of AN ENTERTAINMENT, as in her earlier works, MONUMENT, and BELSHAZZAR'S FEAST, is eerie, elusive, ambiguous and sensuous in ways that agitprop art necessarily avoids if it wishes to put across a univocal message.

Hiller's piece can take its place, it seems to me, as part of a broader development in artists' language: the quest for ways of seeing masculinity. Recently, I was a selector of the annual *New Contemporaries* show, chosen from the submissions of art students and recent graduates.²⁾ The works are entered anonymously, and after looking at more than two thousand images, we arrived at an exhibition of twenty-two artists—of whom four were men. There were two male judges as well as me, I hasten to add: the painter and film-maker Derek Jarman and the critic Guy Brett. This result dramatically inverts the usual male-female ratio in mixed exhibitions. Needless to say, it was unintentional. What was striking was that the women artists were reshaping an inherited iconographic language and that it had become theirs to stake out as their own: the language of the body. This is not to say the women artists chosen are figurative



SIMON PATTERSON, *J.P.233*, 1992, installation *Doubletake*, Hayward Gallery London. (PHOTO: DAVID WARD)

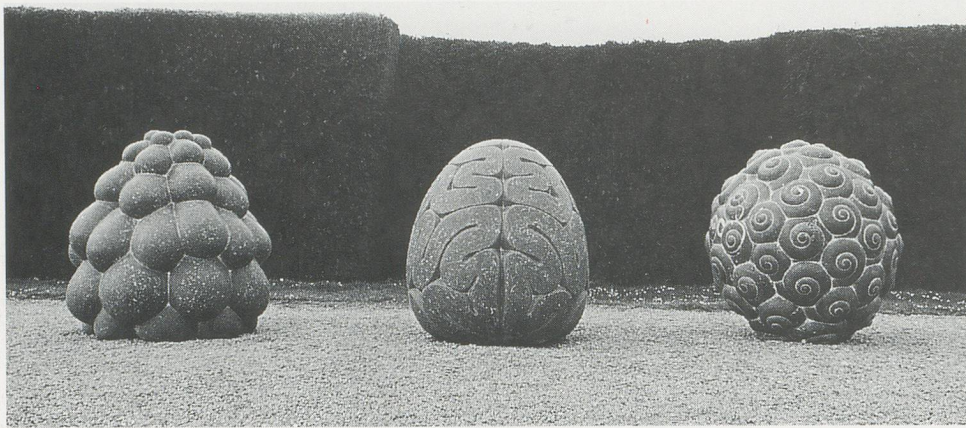
painters—only one; but they are reinterpreting the system of symbols to do with bodily traces, processes, imprints, and young male artists appear to have ceded the territory which they occupied for so long and now find themselves—where?—in a nowhere land where they are no longer like Mister Punch, the wielder of the instruments, the focus of identification, the dynamic of meaning, the authoritative producer of shared values.

The extraordinary disproportion of successful women artists in the final selection of the *New Contemporaries* this year seems to me to point to a crucial shift that is happening in symbolic utterance and representation: women's bodies were "good to think with," their flesh served artists as founts of meaning, allegorical and personal. Some artists continue to think with images of women—Anselm Kiefer's most recent installation, in London, called *WOMEN OF THE REVOLUTION*, expresses his own painful reckonings of loss, and his nostalgic longing for rebirth,

through the names of historical female figures, from Marie Antoinette to Théroigne de Méricourt, and symbolizes them as beds, shrouded in lead sheets, and puddled with pools—reflections of the artist's desires in the traditional manner. Kiefer has conjured an opposing Other in order to define his Self, in the same way as Judy, Baby, Mister Death serve Punch's identity in the *Punch & Judy* show.

The artists who entered the *New Contemporaries* belong to a generation who cannot produce imagery in this way any longer; the men among them are searching for a language, and—in many cases—failing. It is a very difficult task, to shape a symbolic expression of male gender from a newly constituted position, that accepts masculine contingency and yields, for the first time, the previously unassailable centrality of the male, his unquestioned representativeness of the generic human.

There have been stirrings before, of course: artists have questioned Mister Punch as it were, by insisting



PETER RANDALL-PAGE, *FRUIT OF MYTHOLOGICAL TREES*, 1992.

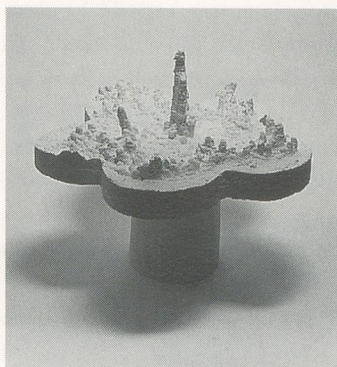
on masculine difference. Michael Sandle, the sculptor, in ferocious interpretations of martial struggle, like his *SAINT GEORGE AND THE DRAGON* or his *DRUMMER*, has stressed the conventional ascriptions of masculine courage and heroism with such vehement intensity that its surplus spills over, and produces a counter-weight of resistance in the viewer, a lament for the captive state of men. With lighter irony, for his wall piece *J.P. 233 IN C.S.O. BLUE* in the recent exhibition at the Hayward Gallery here, *Doubletake*, Simon Patterson labelled the termini of the Delta airlines' starburst routes map with the names of famous soldiers—generals and admirals—bitingly pressing the family resemblance of signs for advance, arrival, invasion, penetration and ejaculation: the fountain, the shellburst, and the shower of stars from a blow—that final metaphor in Hiller's *AN ENTERTAINMENT*.

Some responses to the difficulty of generating masculine imagery have been to elide difference rather than mark it, mischievously, in a child's spirit of polymorphous, voluptuous, unrepressed messing. Helen Chadwick's new sculptures, *PISS FLOWERS*, were made last winter in collaboration with her partner, David Notarius, near the Arctic Circle in Banff, Canada. She evolved out of their snowy surroundings

Tantric blossoms like hibiscus with long erect pistils and billowy petals. These "flowers" were made by casting the impressions the lovers made when they pissed in the same place in the snow: they effectively exchanged conventionally gendered symbolic forms, for her trace drilled a deep hole in the snow to make the pistil, while his—with his more amenable instrument!—drew a wavy contour around for the petals.³⁾

The sculptor Peter Randall-Page has been exploring a similar mingling and fusion of organs to create forms that abolish sexual difference rather than define borders between genders.⁴⁾ Taking hermaphroditic plant stamens as well as fruits as his inspiration, Randall-Page has carved abstract boulders of dark, veiny Kilkenny limestone which suggest pulsating yolk sacs, growing embryos, straining and burgeoning with vital juices flowing as it were in the rock. He acknowledges the connection of these swelling biomorphic visions with the prehistoric figurines who, from one point of view, resemble female torsos and, from another, erect phalloi; he wants to convey a utopian experience of organic merging rather than separation.

Derek Jarman, my fellow selector, who was as startled as I was to find the male artists floundering, has himself created, out of gay politics, an original, low-key,



HELEN CHADWICK, *PISS FLOWERS*, 1991.

but dramatic challenge to prevailing notions of maleness. In a surrealist spirit of improvisatory play, he has planted a garden round his cottage which expresses his counterattack on power and authority, and—by extension—on the conventional language of the phallus, embodiment of law and due process. Prospect Cottage, nothing much more than a shack, really, familiar from several of Jarman's films, stands on the desolate tidal mud of the south-east coast under the hulking masses of the nuclear power station of Dungeness. It is an unimaginably desolate place, and Jarman chose it in a spirit of defiance, striking out for freedom, the individual, the artist, the solitary, hunkered down beside the great engine of possible apocalypse. The garden is planted with medicinal herbs, many of them specifically connected with stimulating the immunity defences of the body, for Derek Jarman has been very ill with all sorts of HIV-related complications and risen from the dead several times over the last few years.

In the shingle beds, between rare and common species in his pharmacopeia, he has placed driftwood and other jetsam combed from the beach below the cottage, tall spars and stones—many, many stones, of different colours and shapes. They accumulate to create an erotic territory filled with phallic

amulets, rather like a Japanese shinto shrine or an Etruscan necropolis dotted with the *cippi* to ward off Death. Derek Jarman combines militant, passionate Act-Up engagement with jaunty, remarkably unruffled and hedonistic joie de vivre; his recent show, at The Cornerhouse, Manchester, railed with ferocious irony at the homophobia of the British, and took the taunt QUEER as its title and battle cry. But the garden, surrounding his own dwelling, conveys pleasure rather than pain. It is a place that commemorates and laughs, that celebrates and prays, fixing on gendered symbolic form to create a language for himself as a gay, metamorphosing Mister Punch's Big Stick into a sign of personal desire.

1) Matts Gallery, London; Mappin Art Gallery, Sheffield; Third Eye Centre, Glasgow, 1990; catalogue with essay by Jean Fisher, *The Revenants of Time*. London, 1990; Pat Hearn Gallery, New York, 1991.

2) At Cornerhouse, Manchester, 27 June–2 August; Angel Row Gallery and Bonington Gallery, Nottingham, 5 September–11 October; Orpheus Gallery, Belfast, 18 October–25 November; London venue to be decided, the Institute of Contemporary Arts having insufficient funds to conclude the tour as customary.

3) Helen Chadwick (and Shelagh Keeley), *In Side Up* Walter Phillips Gallery, Banff, Alberta, 1991.

4) Leeds City Art Gallery till June 13; Royal Botanic Garden, Edinburgh, 27 June–9 August; Arnolfini Gallery, Bristol, 29 August–4 October. Catalogue: *Sculpture and Drawings*, 1977–1992.

Füllhorn Penis oder phallische Leere: Abtritt Mister Punch

Der Karneval zieht sich hier in den Küstenorten den ganzen Sommer lang hin; seit Jahrzehnten beschert britischer Übermut den Pieren und Stränden komische Hüte, komische Nasen, derbe Fratzen, unanständige Postkarten und sogar Bandenkämpfe; schon allein die Vorstellung, sich überhaupt auszuto-

MARINA WARNER ist eine englische Schriftstellerin, Historikerin und Kritikerin. Ihre übersetzten Buchveröffentlichungen umfassen u.a.: *In weiblicher Gestalt: Die Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen*, 1989, und *Der verlorene Vater*, 1990, beide im Rowohlt Verlag, wo demnächst auch ihr Roman *Indigo* erscheinen wird.

ben, lässt die britische Phantasie sich in Eruptionen der Ausgelassenheit entladen, lässt sie unstatthafte Worte aussprechen, verbotene Bilder hervorbringen, verbotenes Tun erkunden. Das alles aber in einem Geist herzlicher, feuchtfrohlicher Heiterkeit – so, als hätten die Übertretungen gar nichts zu bedeuten. Der eigentliche Ernst der Dinge erfordert zwangsläufig, dass man sich vormacht, es sei alles nur dummes Zeug. Dies ist die Quintessenz des Juxes: dass er Bilder hervorbringen kann, die andere Arten des Ausdrucks nicht zu zeitigen vermögen, dass er sich auf Terrain begeben kann, das anderen Sprechakten nicht zugänglich ist, dass er lästern und verunglimp-

fen, den Mund des Sprechenden besudeln und das Ohr des Zuhörers verunreinigen kann, und doch bleibt alles an seinem Platz, ist alles nachher immer noch in Ordnung. Schau Mutter unter den Rock und lach dich tot; hau Vater eins auf die Birne und krieg dich nicht mehr ein vor Freude – und immer noch kommt keiner, um dich zur Rede zu stellen.

Susan Hiller ist eine aus Amerika stammende Künstlerin, die in Grossbritannien lebt und neuerdings einen Teil des Jahres an der University of California in Los Angeles lehrt. Als gelernte Anthropologin konzentriert sie ihre Kunst auf eine subtile, gleichwohl aber leidenschaftliche Suche nach Bedeutungen, die sich in unbeachteten Winkeln, in Spalten und an Bruchstellen, in «verworfenen Objekten», im bodenständigen Idiom alltäglicher Gebrauchsgegenstände, menschlicher Abfälle und gesellschaftlichen Unrats verbergen. All ihre Arbeiten haben ihren Ursprung in banalen Gegenständen, denen man im Alltag begegnet und keine grosse Bedeutung beimisst – Kinderzimmertapeten, Museumspostkarten, allerlei fest installiertes häusliches Inventar –, und ihre Phantasie befasst sich mit deren Deutung, nicht indem sie glättet oder geradebiegt, sondern vielmehr indem sie deren Schichten anreichert und deren Nahtstellen verlötet, um an dem abgelagerten Staub herumzukratzen, die menschlichen Überreste der Erinnerung und der Phantasie destilliert zum bedeutungslosesten aller Dinge.

Ihre Videoinstallation AN ENTERTAINMENT¹⁾ (Eine Belustigung) greift das seit altersher in englischen Badeorten aufgeführte Kinderpuppenspiel *Punch & Judy* auf – eine (dem deutschen Kasperletheater verwandte) Standardsommerattraktion für Kinder – und macht daraus eine tiefeschürfende Meditation über Gewalt, Sexualität, Tod, Familie, über die Funktion von Komik, den Gebrauch von Verzauberung und den Platz der Kinder innerhalb der Ordnungsliebe der Erwachsenen. Hiller verlangsamt, vergrössert, verband, schnitt und manipulierte auf mehrfache Weise viele Stunden Film – Bild und Ton –, für die Aufnahmen von verschiede-



nen Aufführungen an verschiedenen Schauplätzen, Stränden und Parkanlagen gemacht wurden. Die daraus resultierenden Videos wurden gleichzeitig auf alle vier Raumwände projiziert. Durch die Verzerrungen auf raffinierte Weise intensiviert, deckt AN ENTERTAINMENT eine traditionelle Kinderburleskentollerei auf, bringt einen ritualisierten *Agon* ans Licht, der die Zuschauer in die Aggression initiiert und gegen sie immunisiert. Gleichzeitig setzt sich das Schauspiel – auf einer metaphysischen



Ebene – mit der Unausweichlichkeit des Todes auseinander. Es hat nichts Gewinnendes an sich; mit genau ausgeklügeltem Geschick bringt das Stück es fertig, einerseits hervorzu- brechen mit der – durch Punch und Judy verkörperten – gröblich-derben, wilden Drohung karnevalistischen Durcheinanders und andererseits gleichzeitig cool und distanziert die Aufmerksamkeit auf besagte Elemente, auf ihre Wunderlichkeit, ihre menschliche Sonderbarkeit zu lenken.

Punch, der hakennasige, bucklige, hohlwangige Herr der Unordnung ist eine Handpuppe, die – als Sinnbild dafür, dass er auf unserer Seite, der «Seite der Guten», steht – auf der rechten Hand gehalten wird; er attackiert nacheinander auf der linken Seite seine Frau Judy, ihr gemeinsames kleines Kind und anschliessend eine Reihe von Feinden, von dem Polizisten, der kommt, um den Fall von Kindesmisshandlung zu untersuchen, bis hin zu Mister Death (Herr Tod) persönlich, der am Schluss auftaucht, um Punch zu holen. Mister Punch [in etwa: «Herr Haudrauf»] ist ein Mann mit einem grossen Knüppel (die von der «commedia dell'arte» ererbte Metonymie von Nase und Kinn) und er verprügelt seine Opfer, bis sie tot umfallen. «Böse, böse, böse» tönt es vom Soundtrack, während die zuschauenden Kinderscharen schreien vor Lachen, ein Lachen, das gefährlich ähnlich wie Geheul klingt. Um die vertraute Alltäglichkeit des Materials noch eindeutiger in Frage zu stellen, bat Susan Hiller zwei Personen mit «ausländischer» Stimme – zwei Vortragende, deren Muttersprache nicht Englisch ist –, die Texte auf Band zu sprechen und dazu die Zeichen auf der Tonspur zu interpretieren. «Es war nur ein Scherz,



ANSELM KIEFER, *DIE FRAUEN DER REVOLUTION*, 1992, 14 mit Blei überzogene Stahlbetten, Wasser, Salz, Maiglöckchen,
Photo auf Blei montiert, getrocknete Sonnenblumen / WOMEN OF THE REVOLUTION, 1992, 14 steel beds covered with lead, water, salt,
lilies of the valley, photograph mounted on lead, dried sunflowers.

Judy, welch ein Jammer, welch ein Jammer», ruft Punch – in den verzerrten Schallwellen des Aufnahmegeräts – über dem zusammengebrochenen Körper seiner toten Frau aus. Die «anthropologischen» Interpreten wiederholen den Satz und verwandeln die Worte in frostige Formeln. Am Schluss von *AN ENTERTAINMENT* wird der Körper des Babys in die Luft geworfen, immer wieder und wieder: ein weisses Gespenst, beinahe ekto-plasmisch, aufsteigend, aufsteigend, auf dem Weg zum Tod, und gleichzeitig wieder fallend – gefolgt von einem Schwarm von Sternen, dem Funkeln auf den Vorhängen des Puppentheaters.

Die Kinder, so Susan Hiller, wissen nicht, mit wem sie sich identifizieren sollen: Punch ist der Held, aber sie spüren den Hagel seiner Schläge auch auf ihrem eigenen Rücken. Sie haben Angst vor ihm. Und so lernen sie, durch diese Art der Unterhaltung an der Meeresküste, auf seiner Seite zu sein, die die Seite von Jedermann ist: wider das Schicksal, wider die Umstände, Überhöhung des Lebens und Überhöhung des Todes. Sie ist auch die Seite der Macht,

oder zumindest des Anspruchs auf Macht. In der ursprünglichen italienischen Version birgt Pulcinella immer die grenzenüberschreitende Vorstellung des Androgynen in sich (die «a»-Endung seines Namens) und steht den transvestitischen Schamanen verschiedener Kulte nahe – von den eingeborenen Völkern Amerikas bis zum indischen Subkontinent. Der Priester, der dem Gott Opfer darbringt, fügt sich im Namen des Publikums/der Gemeinde in das Schicksal. In der britischen Version *Punch & Judy*, wie sie sich im viktorianischen Zeitalter herauskristallisierte, wurde Punch dagegen zu einer Ballung des Männlichen, zum phallischen Hanswurst: das menschliche Rollenmuster, das allen Kindern, Mädchen wie Jungen, als Identifikationsmodell eingebleut wurde, so dass die notwendige Ordnung in der Gesellschaft etabliert und aufrechterhalten werden konnte. Der rocktragende, bisexuelle Zelebrant menschlicher Ganzheit wurde aus dieser spezifischen Form des Kinderschauspiels verbannt – obgleich er/sie noch fortlebt in einem anderen altüberlieferten britischen Ritual, dem Weihnachts-

spiel, und zwar in der Gestalt der «Dame». *Punch & Judy* entwickelte sich zu einer erklärten Sanktionierung des einfachen Mannes als Helden – und sein Geschlecht war ein zentrales Element der Doktrin. Susan Hiller sagt ganz klar, dass sie kein soziologisches Dokument, keine Anklage gegen Patriarchat oder Misshandlung in der Ehe geschaffen hat – und sicherlich ist die Atmosphäre von AN ENTERTAINMENT, wie schon in ihren früheren Arbeiten MONUMENT und BELSHAZZAR'S FEAST, in einer Art und Weise grauig, hintergründig und sinnlich-lüstern, die Agitpropkunst notgedrungen vermeidet, will sie eine unzweideutige Botschaft vermitteln.

Susan Hillers Arbeit ist, wie mir scheint, Teil einer breiteren Entwicklung des künstlerischen Vokabulars: die Suche nach Möglichkeiten, Männlichkeit zu reflektieren. Vor kurzem war ich Mitglied der Jury für die jährliche *New Contemporaries*-Ausstellung, deren Teilnehmer – Kunststudenten und Akademieabgänger – anhand von Einsendungen ausgewählt werden.²⁾ Die Arbeiten werden anonym eingereicht, und nachdem wir uns mehr als 2000 Bilder angesehen hatten, kamen wir am Ende auf eine Auswahl von 22 Künstlern – vier davon Männer. Der Jury gehörten, muss ich gleich hinzufügen, neben mir noch zwei männliche Mitglieder an: der Maler und Filmemacher Derek Jarman und der Kunstkritiker Guy Brett. Dieses Ergebnis stellt eine dramatische Umkehrung des üblichen Mann-Frau-Verhältnisses bei gemischten Ausstellungen dar. Diese war, unnötig zu sagen, unwissentlich zustande gekommen. Das Auffallende war, dass die Künstlerinnen aus einem überlieferten ikonographischen Vokabular Neues schaffen und dieses umgeformte Idiom ganz zu ihrer eigenen Form des Ausdrucks machen: die Sprache des Körpers. Das heisst nicht, dass die ausgewählten Künstlerinnen figurativ Malende sind – tatsächlich trifft das auf eine einzige zu; doch sie deuten das Symbolgefüge um, das mit Körperzeichen, Körperprozessen, Körperabdrücken zu tun hat, und die jungen männlichen Künstler scheinen das Terrain geräumt zu haben, das sie so lange besetzt hielten, und finden sich jetzt – ja, wo? – in einem Niemandsland, wo sie nicht länger Mister Punch gleichen, dem Herrn der Maschinen, dem zentralen Objekt der Identifikation, der treibenden

Kraft von Sinn und Bedeutung, dem massgebenden Erzeuger gemeinsamer Werte.

Die ungewöhnliche Disproportionalität erfolgreicher Künstlerinnen in der endgültigen Auswahl der diesjährigen *New Contemporaries*-Ausstellung deutet in meinen Augen auf eine grundlegende Verschiebung hin, die sich im Bereich des symbolischen Ausdrucks und der symbolischen Darstellung vollzieht: der weibliche Körper «regte zur Reflexion an», weibliches Fleisch diente Künstlern als Quell der Bedeutung, im allegorischen wie im persönlichen Sinn. Manche Künstler lassen sich weiterhin von Bildern von Frauen gedanklich anregen: Anselm Kiefers jüngstes in London ausgestelltes Werk FRAUEN DER REVOLUTION ist Ausdruck seines eigenen schmerzlichen Gefühls des Verlustes und seiner nostalgischen Sehnsucht nach Wiedergeburt; es artikuliert dies durch die Namen historischer Frauengestalten, von Marie Antoinette bis Théroigne de Méricourt, und stellt diese symbolisch dar durch «Betten», eingehüllt in bleierne Laken und mit Pfützen überspült – im traditionellen Stil gehaltene Spiegelungen der Sehnsüchte des Künstlers. Kiefer hat einen Anderen als Gegenüber beschworen, um sein eigenes Ich zu definieren, ganz so, wie im *Punch & Judy*-Schauspiel Judy, das Kind und Mister Death der Identität des Punch dienen.

Die Künstlerinnen und Künstler, die in die Ausstellung *New Contemporaries* aufgenommen wurden, gehören einer Generation an, die nicht länger auf diese Weise Bilder hervorbringen kann; die Männer unter ihnen suchen nach einer Sprache und scheitern in vielen Fällen. Die Aufgabe ist überaus schwierig, einen symbolischen Ausdruck männlicher Identität von einer gerade neu konstituierten Position aus zu gestalten, die ein Bekenntnis zu männlicher Kontingenz beinhaltet und – erstmals – die bislang unantastbare Mittelpunktstellung des Mannes, seine unangefochtene Repräsentativität für die Gattung Mensch aufgibt.

Es gab natürlich schon vorher Bewegung: Künstler haben gleichsam Mister Punch in Frage gestellt dadurch, dass sie nachdrücklich auf die Differenziertheit des Männlichen hinwiesen. Der Bildhauer Michael Sandle hat in wilden Darstellungen martialischen Kampfes wie seinem SAINT GEORGE AND THE

DRAGON (Hl. Georg und der Drache) oder seinem DRUMMER (Der Trommler) die traditionellen Attribuerungen männlicher Tapferkeit und Heroik mit derart heftiger Intensität herausgestellt, dass das «Übertriebene» gewissermassen überquillt und beim Betrachter ein Gegengewicht des Widerstandes erzeugt, eine Wehklage über die Gefangenschaft der Männer. Mit leiserer Ironie hat Simon Patterson für seine Wandarbeit J.P. 233 IN C.S.O. BLUE in *Doubletake*, der Frühjahrsausstellung in der hiesigen Hayward Gallery, die sternensüßsäte Karte mit den Flugrouten der Delta Airlines hergenommen und den Anflugzielen die Namen berühmter Feldherren – Generäle und Admirale – gegeben, dabei in bissiger Weise die enge Verwandtschaft der Zeichen unterstreichend, die für Vorstoss, Ankunft, Invasion, Penetration und Ejakulation stehen: die Fontäne, das explodierende Geschoss und der durch einen Schlag auf den Kopf hervorgerufene Sternenregen – jene finale Metapher in Susan Hillers AN ENTERTAINMENT.

Manche Antwort auf die Schwierigkeit, eine männliche Bildersprache hervorzubringen, bestand darin, die Verschiedenheit zu übergehen, statt sie hervorzuheben, und zwar mutwillig, in einem kindlichen Geist der polymorphen, voluptuösen und ungehemmten Chaotik. Helen Chadwicks neue Skulpturen, PISS FLOWERS betitelt, entstanden letzten Winter in Zusammenarbeit mit ihrem Lebensgefährten David Notarius nahe dem Polarkreis im kanadischen Banff. Der schneebedeckten Welt um sie herum gewann sie tantrische Blüten wie Hibiskus ab, mit langen erigierten Stempeln und bauschigen Blütenblättern. Diese «Blumen» entstanden durch Ausfüllen der Abdrücke, die das Liebespaar hinterliess, wenn es an der gleichen Stelle in den Schnee pinkelte – ganz konkret vertauschten sie altüberlieferte symbolische Formen, denn die von ihr hervorbrachte Spur bohrte ein tiefes Loch in den Schnee, das den Stempel ergeben sollte, während die seine – mit seinem gefügigeren Instrument! – eine wellenförmige Konturlinie für die Blütenblätter zeichnete.³⁾

Der Bildhauer Peter Randall-Page hat mit einer ähnlichen Vermengung und Verschmelzung der Organe experimentiert, um Formen hervorzubrin-

gen, welche die geschlechtliche Verschiedenheit überwinden, anstatt Grenzen zwischen den Geschlechtern zu errichten.⁴⁾ Angeregt durch die Staubblätter hermaphroditischer Pflanzen sowie durch verschiedene Früchte hat Randall-Page aus dunklem, gemasertem Kilkenny-Kalkstein abstrakte Steinblöcke gemeisselt, die an pulsierende Dottersäcke, an wachsende Embryos erinnern, prall überquellend vor Lebensäften, die im Stein zu fliessen scheinen. Die Nähe dieser schwellenden biomorphen Visionen zu den prähistorischen Figurinen, die von der einen Seite besehen weiblichen Torsi gleichen und von der anderen erigierten Phalli, ist von ihm gewollt: er möchte eine utopische Erfahrung organischer Verschmelzung statt Trennung vermitteln.

Derek Jarman, mein Kollege in der Jury, der genauso überrascht war wie ich, zu sehen, wie die Männer unter den Künstlern sich abquälten, hat selbst aus einem homosexuellen Bewusstsein heraus ein originelles, unspektakuläres, gleichwohl aber aufregendes Werk hervorgebracht, das herrschende Männlichkeitsvorstellungen in Frage stellt. In einem surrealistischen Geist improvisierender Spielerei hat er rund um sein Cottage einen Garten angelegt, der Ausdruck seiner Abrechnung mit Macht und Autorität ist und – folglich – mit der Sprache des Phallus, jener Verkörperung von Gesetz und Ordnung. *Prospect Cottage*, das im Grunde nicht viel mehr als eine Hütte ist, die man aus mehreren Filmen Jarmans kennt, steht in der schlammigen Öde der englischen Südküste im Schatten des massig emporragenden Atomkraftwerks von Dungeness. Es ist ein Ort von unvorstellbarer Trostlosigkeit, und Jarman hat ihn sich aus einer Haltung des Trotzes heraus ausgesucht, freiheitsheischend: der einzelne, der Künstler, der Einsiedler, kauern neben dem gewaltigen Triebwerk potentieller Apokalypse. Der Garten ist bepflanzt mit Heilkräutern, die in vielen Fällen speziell mit der Stärkung der Immunkräfte des Körpers in Zusammenhang gebracht werden, denn Derek Jarman hat bereits mit den verschiedensten AIDS-bedingten Komplikationen zu kämpfen gehabt und ist in den letzten paar Jahren mehrmals von den Toten auferstanden.

In den zusätzlich mit Kies ausgelegten Beeten hat er zwischen seltenen und gängigen Spezies seiner



DEREK JARMAN, PROSPECT COTTAGE, 1992. (PHOTO: HOWARD SOOLEY)

Arzneimittelsammlung Treibholz und anderes Strandgut plazierte, das er vom Strand unterhalb des Cottage aufgelesen hat: hochragende Holzsparren und Steine – viele, viele Steine in unterschiedlichen Farben und Formen. In der Summe ergeben sie einen erotischen Bezirk, angefüllt mit phallischen Fetischen, ein wenig wie ein japanischer Shinto-Schrein oder eine etruskische Grabstätte, die mit *cippi* übersät ist, um den Tod abzuwehren. Derek Jarman verbindet militantes, leidenschaftliches Engagement für die Sache der Homosexuellen mit leichtfüßiger, bemerkenswert gelassener und hedonistischer *joie de vivre*; seine jüngste Ausstellung im Cornerhouse in Manchester nahm mit beissender Ironie die Homophobie der Briten unter Beschuss und griff das Schmähwort QUEER als Titel und Schlachtruf auf. Der Garten aber, der sein eigenes Zuhause umgibt, vermittelt Lust statt Schmerz. Er ist eine Stätte des Gedenkens und Lachens, des Zelebrierens und Betens, fixiert auf eine generierte sym-

bolische Form, um für ihn als Schwulen eine eigene Ausdrucksweise zu schaffen und den Grossen Knüppel von Mister Punch in ein Zeichen persönlicher Sehnsucht umzuwandeln.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

1) Matts Gallery, London; Mappin Art Gallery, Sheffield; Third Eye Centre, Glasgow 1990; Ausstellungskatalog mit einem Text von Jean Fisher: *The Revenants of Time*, London 1990. Pat Hearn Gallery, New York 1991.

2) Stationen: Cornerhouse, Manchester, 27. Juni – 2. August; Angel Row Gallery and Bonington Gallery, Nottingham, 5. September – 11. Oktober; Orpheus Gallery, Belfast, 18. Oktober – 25. November; noch nicht entschieden ist, nachdem sich das Institute of Contemporary Arts aufgrund fehlender Mittel als traditionell letzte Station zurückziehen musste, wo die Ausstellung in London gezeigt wird.

3) Helen Chadwick [und Shelagh Keeley], *In Side Up*, Walter Phillips Gallery, Banff (Alberta) 1991.

4) Leeds City Art Gallery, bis 13. Juni; Royal Botanic Garden, Edinburgh, 27. Juni – 9. August; Arnolfini Gallery, Bristol, 29. August – 4. Oktober. Ausstellungskatalog: *Sculpture and Drawings*, 1977–1992.