

FRANCIS McKEE

BEYOND WORDS

A new series of works by Fiona Banner appears, at first, to signal a rupturing of her earlier practice. *Parade* (2004) is a large group of model fighter planes suspended from the gallery ceiling; each represents a real fighter plane in commission somewhere in the world. There is also a work with words—a large, square sheet of paper, on which airplane nicknames are handwritten in a rough manner. The other accompanying works in *Parade* include multiple, real, life-size sections of a Harrier jet fighter: its wing (WING, 2004), nose cone (NOSE, 2004), tail fin (TAIL, 2004), and Perspex cockpit canopy (EYE, 2004).

For the most part, these works are mute. The model airplanes remain unpainted and, in a sense, naked. Detailed markings, such as roundels, chevrons, and fin flashes, have not been added. The larger pieces, taken from real jets, have been left untouched as well—their weathered metal, blank.

The absence of intense color places all of the emphasis on the objects' form. The tail fin, which has been positioned on the gallery floor, takes on a sculptural presence—it is minimal, tough, and beau-

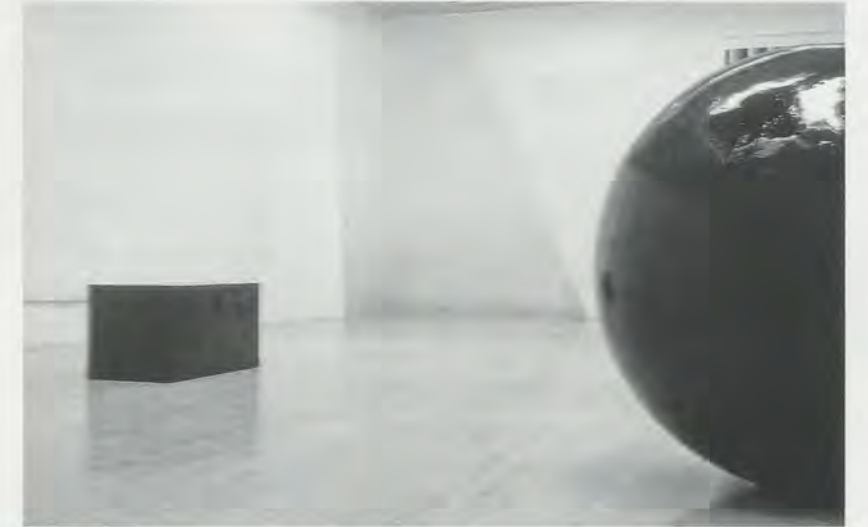
FRANCIS McKEE was co-curator of the Scottish exhibition at the Venice Biennale in 2003. He is head of Digital Arts and New Media at CGA in Glasgow and teaches in the MFA Program at Glasgow School of Art. He is also a researcher in the field of Open Source Software and Intellectual Property.



tiful. Hanging from the ceiling, the swarm of model planes appears to dive, bank, climb, tilt, and swoop, while standing perfectly still. The stripped shells' surfaces are austere and anti-cosmetic; with such focus on their sleek line and form, it is hard to deny that these machines are incredibly sexy. They've been designed and engineered with the same knowl- ingness as automobiles, combining speed, power, and physical attraction into a concise visual statement. A fighter plane's beauty, however, is inextricably linked to its basic function as a tool for destruction, and the awesome firepower of the modern fighter, with its incredible ability to manoeuvre at high alti- tudes, evokes the sublime in a way matched by few other things. Banner has touched on this idea in earlier works as well, such as TOP GUN (1994) and THE NAM (1997), both of which she once described as transcendent scenes where high technology merges with the natural landscape:

You hear the chopper's blades whpwhp gently but you can't see it. You can't see anything but the green jungle floating beneath. Then from down below a light shines in

FIONA BANNER, FULL STOP
SCULPTURES, 2002, installation views,
Tate Britain: SLIPSTREAM, bronze and
car paint (left); FALLEN AVANT GARDE,
NUDE, AND COURIER (right); NUDE,
indian ink on wall, detail (below) /
Aus der Serie SCHLUSSPUNKT: WIND-
SCHATTEN, Bronze und Autolack (links);
GEFALLENE AVANTGARDE, AKT und
KURIER (rechts); AKT, Tusche
auf Wand, Ausschnitt (unten).



DAY UP HER BACK, THE FRONT OF HER CALF HIGH, FLECKED WITH SMALLER
MISSING SOME BITS, LEAVING THE PINK THEN GREEN
A FILM ON HER. DIMPLES UP AROUND HER BUTTOCKS, THE FRONT
ING UP THE SIDE OF HER BUTTOCKS LEFT BEHIND MARKED
FROM THE WAISTBAND, DARK CLEFT BETWEEN HER BUTTOCKS
S STROKING THE BUTTOCKS FROM INSIDE, GROWING OUTWAR
LUFF, THINNING OUT TO NOTHING, THEN THERE IS NO SHAD
NST THE SPOT LIGHT, LITTLE BLUE MARKS WERE HERE VEINS
THE BACK OF HER CALVES TIGHT LIKE AND INSTRUMENT
LED, THE FEET SHINING WITH SWEAT, DAMP MARK WHERE SH
S HUGE COMPARED TO EVERYONE, THERE IN THE MIDDLE
MUSCLEY, AND STRAINED, PUBIC HAIR AT THE TOP, HARD
FRONT LIKE A MOUSTACHE, INSIDE EITHER THIGHS SHINI
MERING A BIT, THEN DENSE AND IMPENETRABLE, STUPPLE BUM
SHOWING THROUGH THERE, THE PUBIC KISS CURL AT THE FRON
ON HOLE, BUT PETERING OUT BEFORE GETTING THERE, A LINE
BUT ROUND AT THE SAME TIME, FLESHY, BONELESS, HIPS MOR
LOW BLUE GREEN PINK ALL MIXED UP, ITS FLICKERING LIKE A
E HE, BUT SHE DOESN'T MOVE, SHE'S STILL THERE PERFECTLY
AT THE BOTTOM OF HER NECK COLLECTING SWEAT, SHE LIFTSH
I. SHE CLASPS HER HANDS BEHIND HER HEAD, AND THROWS HER HEAD BA
LWDS AND HER ADAMS APPLE COMES OUT OF HER, THEN GOES IN AGAIN, F
N ONTO HER FLAT CHEEKS LOOKS LIKE TEARS, YOU CAN SEE UP HER NOSE
FOLLOWS, SHATTERS ALL OVER THE PLACE AND COVERS HER FACE, FALLS
ES, LITTLE BONES STICKING THROUGH THE WHITE SKIN, SHE PULLS HER HEAD
LL OF THEM, ALL SMEARED OVER HER FACE, BENEATH HER EYES LIND AND D
OUT, THROUGH A VERY THIN HOLE, ALMOST SILENCE, HER CHEST COLLAPSES IN
OF HER ARMS IS WHITE AND UNTOUCHED, SLIGHTLY BLUE UP TOWARDS THE PI
HERRY, RIBS AT THE SIDE SHOWING THROUGH THE THIN SKIN, DARK LIKE SCRA
OUT OF THE HOLE ONTO HER TUMMY, FLAT, THEN ONTO HER WIRY TRIM, CRAZY MASS OF HA
UNDER HER THIGH SKIN, ALL THE WAY DOWN TO THE BROWN SCUFFED KNEES, PERFECTLY
USE OF THE LIGHT AS SHE MOVES CLOSE UP, HAND IN THE SMALL OF HER BACK, BLUE L
ES FORWARDS TO YOU CAN'T SEE HER BREASTS, OR CHEST, OR FACE ANYMORE, SHE DROPS
K LINES EACH SIDE OF HER MOUTH, HER LIPS STRETCH OPEN, THEN FURTHER, HER MOUTH
SHINING, HER LIPS OPEN WIDER AND EVERYTHING'S BLACK IN THERE, AND HER LONG
ATHING THROUGH HER ALMOST CLOSED MOUTH, SHE PARTS HER FEET A LITTLE, MOVES A
CAN JUST SEE HER SILVER TUMMY AND TITS AND HER RED PUSSY SLASH BETWEEN HER LEGS,
SAT WHATEVER, ROUND HER LIPS AND THE FRIZZY BROWN PUBIC MOUND, HAIR'S GOING MAD
VN FLAT, MAKING IT STICK TO HER TEMPLES, AND TUCKING IT BEHIND HER HOT RED, ROUND, EAR
TE NAILS, DENTING THE SKIN ON HER PALE FLESHY FLECKED BUTTOCKS, PURPLE AT THE SIDE PERFE
AT, RUNNING HER LADY'S FINGERS UP AND ONE PERFECT VEIN IN RUNNING BETWEEN, SHE SUCKS ON P
IE, LIGHT, HER FACE GREASY COLD, UNMOVED, THEN JUST THE OCCASIONAL SILENT BLINK WHICH SHE
TO HER RIBS, THE DARK CHERRY CATCHING THE LIGHT SPOTTED ALL AROUND, LEGS TREMBLE THE
APPING HER CHEST SHADOW FALLING ACROSS LIKE A SASH, RIBS RISING, AND FALLING, FEET MOVES
M ONE TO ANOTHER, FINDING A NEW PLACE ON THE FLOOR, MORE RED THAN THE REST OF
WN THE SIDE OF HER LEGS, MUSCLES BULGING RIGHT AT THE FRONT OF HER KNEES, HER FEET
LISHED ALMOST, THE LIGHT MAKES THE M STRANGE, ALMOST DISEMBODED, HER LEGS TENSING
LONTO KNEE OVER—BUT DOESN'T, SHE'S MOVING MORE, ARMS SHAKING, SHE LOOKS UNEVEN THERE
ES PLAYED, KNUCKLE WHITE, THE ARCHES LIGHT, HIGH, STILL MARKED FROM THE STRAP THERE
ACK OF DARK FIGHT IN THE MIDDLE OF HER FACE, JUST BETWEEN HER LIPS, NOSE CLES
ES, HOT RAISED BUMS, BLUSHING UP TO HER CHIN, THEN STOPPING, CORNERS OF HER MOUTH TWI
ROUGH THE DENSE, DARK PEAKING BROWN, THEN BLOOD, HIGHLIGHTED, PUBIC LITS VISIBLE BETWEEN
K OF CURVE IN HER DARK, THEN SPREADING, WHITE SKIN BENEATH, HER LIPS



FIONA BANNER, PARADE, 2004, assembled kit model planes, nylon thread, detail / diverse Modellbauflugzeuge, Nylonfaden, Ausschnitt.

and makes everything hazy. Hexagons of sunlight pass across the screen. Trees seen from below fringe in at the side, moving slowly along. Light comes through in shards, and the top of the trees look miles away. You can hear the sound of a stream, frothing white in the middle, spindling through the mammoth trees. Everything else is damp green, and murky.¹⁾

Here, Banner refers to a strange moment where stillness is found in the midst of wild movement. Sim-

ilarly, the tableau of model planes in *Parade* functions as a photographic still, calling to mind Susan Stewart's comment that "the reduction in scale which the miniature presents skews the time and space relations of the everyday life-world, and as an object consumed, the miniature finds its 'use value' transformed into the infinite time of reverie."²⁾

Banner's new work reveals connections to earlier pieces in other ways too. The unadorned objects

bear some relation to the rough plaster finish of *CONCRETE POETRY* (2002); and an even more complex link can be made to her raw, handwritten account of *APOCALYPSE NOW* (1997), and to her later series, *Arsewoman in Wonderland* (2001). The most obvious link is that the model aircraft are "homemade," a word Banner uses to describe her original Tiffany Mynx film called *Asswoman in Wonderland*. The *Arsewoman* series turned a pornographic image into words, giving a detailed account of the film's action in the artist's own words, clarifying what Michael Archer has described as "the unbreakable link between bodily existence and the language by means of which we vainly and unceasingly attempt to infuse it with significance."³⁾ In parallel works which were made at this time, such as *FOREVER AND EVER* (2002), Banner also grapples with the slippery inexactness of our vocabularies. In this work, she uses an immense field of punctuation marks to describe a story from which the words have been removed; *FOREVER* documents a breakdown, or crisis, in language.

Banner's new work simply gives us objects instead of words; the objects evoke a visceral and physical response through their lines and form. Fighter planes, like many modern weapons, are fetishized; in military magazines there is normally a centerfold image of a jet, a feature which echoes the layout of pornography publications. Such images of aircraft are viewed with an awareness of their destructive capabilities, providing, like pornography, an almost guilty, erotic pleasure.

Seemingly beyond words, Banner's objects constitute their own language. It is tempting to view the tail fin and nose cone in the gallery as a form of punctuation. Like Banner's earlier *Full Stops*, both sets of works demand that we address a crisis in communication on a physical level. It may be even more compelling to construct a Lacanian approach to analyzing these works, and to see them as things in themselves—beyond the shifting world of signifiers (especially in the case of *EYE*). But the works have their own complex inner dynamics. While some of the airplane parts are found objects, others have been cast; as Banner's hand-written guide to viewing the work points back towards "signifying language," it reminds us that the models are themselves "signifiers"

of the larger planes. At the same time, her guide is so densely rendered that it is impossible to match a name to a model.

Appearances though are deceptive. The wing, nose, and tail fin have an epic scale about them in comparison to the models. As Vietnam pilot Mark E. Berent points out, the machine is designed for a snug fit; "We don't actually get into the thing," he explains, "we put it on." (Banner's titles for these works make this same point.)⁴⁾ While the larger airplane parts spawn heroic narratives, the kit-sized helicopters and fighters lose none of their fecundity. Such model airplanes, after all, were designed as props for a child's daydreams of imagined battles taking place in the high altitude of his/her bedroom ceiling.

Banner's delicate, hand-written guide to viewing the aircraft also points to, and questions, the macho nature of these machines by such fictional names as Superstallion, Havoc, Tiger, Persuader, Cobra, Haze, Hormone, Hokum, Gazelle, Bronco, Lancer, Tornado, and Fagot. She seems to pump testosterone through each one in a way which brings to mind Carole Cohn's 1980s study of subliminal sexual imagery found in the language of nuclear weaponry. In this study, Cohn argued that, while there was a thrill in learning this coded language, what was more important was one's "sense of control," and "feeling of mastery over technology."⁵⁾

Despite its innate muteness, contemporary weaponry seems to breed myths, images, languages, and narratives. Fighter aircraft are known to have spawned other names as well, such as bumblebees, nightmares, tomcats, bulldogs, jaguars, bats, hawks, black sheep, black hawks, panthers, marlins, cheetahs, and vampires. The association with animals is ubiquitous, acknowledging the bestial dimensions of war, and claiming the most extreme attributes of each creature. Behind Banner's new works, there is the formidable energy of nature to metamorphosize planes into hurricanes, helicopters into hawks, and jet sections into limbs.

All of this turbulent power is then stripped and crushed into the confines of a gallery space. The Harrier wing and tail fin could inspire visions of high altitude dogfights, explosive velocity, and unbridled kinetics beyond the reach of the human senses, but

JENSEITS VON WORTEN

Auf den ersten Blick scheint die neue Werkreihe von Fiona Banner einen Bruch mit ihren bisherigen Arbeiten anzudeuten. *Parade* (2004) besteht aus einem grossen Schwarm von Modellkampfflugzeugen, die von der Decke der Galerie hängen, wobei jedes einzelne für einen realen Kampffjet steht, der irgendwo in der Welt im Einsatz ist. Dazu gehört auch eine Textarbeit – ein grosses quadratisches Blatt Papier, auf dem die Übernamen diverser Flugzeuge flüchtig hingeworfen sind. Weitere Begleitwerke zu *Parade* sind echte, lebensgrosse Teile eines Harrier Kampffjets; ein Flügel (WING), die Flugzeugnase (NOSE), die Heckflosse (TAIL) sowie die Cockpithaube aus Plexiglas (EYE, alle 2004).

Diese Arbeiten sind weitgehend «stumm». Das heisst, die Modellflugzeuge sind unbemalt, gewissermassen nackt; Details, wie runde Farbmarkierungen, militärische Kennzeichen und Flossenlichter wurden weggelassen; auch die grösseren, von echten Jets stammenden Elemente sind unberührt – einfach nur das blanke, wettergegerbte Metall.

Das Fehlen intensiver Farben lässt die Form der Objekte umso deutlicher hervortreten. Die Heckflosse auf dem Boden der Galerie hat die Präsenz einer Skulptur – minimalistisch, krass und schön. Der von der Decke hängende Flugzeugschwarm

FRANCIS McKEE war Co-Kurator der Schottischen Ausstellung an der Biennale Venedig, 2003. Er leitet die Abteilung Digital Arts and New Media des Centre for Contemporary Arts in Glasgow und lehrt an der Glasgow School of Art (Master of Fine Arts-Programm). Ausserdem untersucht er das Problemfeld rund um Open Source Software und geistiges Eigentum.



Oben / Top: FIONA BANNER, FIN, 2004, Harrier Jump Jet tail-fin, paint, 81 1/8 x 61 3/8" /
Heckflosse eines Harrier Jump Jets, Farbe, 206 x 156,5 cm.
Unten / Bottom: EYE, 2004, Harrier Jump Jet windscreen, mirror, 29 x 33 x 42 1/2" /
AUGE, Windschutzscheibe eines Harrier Jump Jets, verspiegelt, 73,5 x 84 x 108 cm.



FIONA BANNER, PARADE, 2004, assembled kit model planes, nylon thread, detail / diverse Modellbauflugzeuge, Nylonfaden, Ausschnitt.

scheint sich zugleich im Sturzflug zu befinden, eine Kurve zu drehen, aufzusteigen, sich schräg zu legen und zum Angriff herabzustossen, obwohl er völlig reglos dahängt. Die kahlen Oberflächen wirken streng und unkosmetisch; dank dieser Konzentration auf ihre schlanke Linie und Form lässt sich kaum leugnen, dass die Maschinen unglaublich sexy wirken. Sie sind ebenso schlau entworfen und konstruiert wie Autos und verbinden Schnelligkeit, Kraft und physische Attraktivität in einer einzigen präzisen visuellen Aussage. Die Schönheit eines Kampffjets bleibt jedoch immer mit seiner Grundfunktion als Werkzeug der Zerstörung verbunden, und die furchtbare Feuerkraft des modernen Kampffjets zusammen mit seiner unglaublichen Wendigkeit in grossen Höhen hat etwas derart Erhabenes, dass kaum etwas anderes damit konkurrieren kann. Diese Idee des Erhabenen hat Banner auch in früheren Werken

angesprochen, etwa in TOP GUN (1994) oder THE NAM (1997); beide hat sie einmal als transzendente Schauplätze bezeichnet, wo Technologie und Landschaft miteinander verschmelzen:

Man hört das leise Wuppwuppwupp der Helikopterpropeller, aber man kann sie nicht sehen. Man sieht nichts als den grünen Dschungel, der sich unter einem erstreckt. Dann sticht ein Lichtstrahl von unten herauf und lässt alles verschwimmen. Achtecke aus Sonnenlicht fliessen über den Bildschirm. Bäume, von unten gesehen, drängen sich vom Rand her ins Bild und bewegen sich langsam vorbei. Lichtflecken dringen durch sie hindurch und die Baumwipfel sehen aus, als wären sie meilenweit entfernt. Man hört das Rauschen eines Baches, der in der Mitte weiss aufschäumt und sich zwischen den Mammutbäumen durchschlängelt. Alles andere ist feucht, grün und düster.¹⁾

Hier fängt Banner einen seltsamen Moment der Stille inmitten heftigster Bewegung ein. Auf ähnli-

che Weise wirkt das Bild der Modellflugzeuge wie eine photographische Standaufnahme und ruft uns Susan Stewarts Kommentar in Erinnerung, dass die Verkleinerungsform der Miniatur die Zeit- und Raumverhältnisse der Alltagswelt verzerrt und dass sich der Gebrauchswert der Miniatur, weil sie als Objekt konsumiert wird, in die unendliche Zeit der Träumerei verschiebe.²⁾

Doch Banners neue Arbeit weist noch weitere Verbindungen zu früheren Werken auf. Die schmucklosen Objekte haben eine gewisse Verwandtschaft zur rauen Gipsoberfläche von *CONCRETE POETRY* (Konkrete Poesie, 2002); eine sogar noch komplexere Verbindung lässt sich zu ihrem handschriftlichen Bericht in *APOCALYPSE NOW* (1997) herstellen, aber auch zur späteren Serie *Arsewoman in Wonderland* (Arschfrau im Wunderland, 2001). Die offensichtlichste Ähnlichkeit besteht darin, dass die Modellflugzeuge «selbst gemacht» sind, ein Wort, das Banner auch für ihren ursprünglichen Tiffany-Mynx-Film *Arsewoman in Wonderland* verwendet. Die *Arsewoman*-Reihe verwandelte ein pornographisches Bild in Worte; es war eine detaillierte Beschreibung der Filmhandlung in den eigenen Worten der Künstlerin und verdeutlichte, was Michael Archer als «unzerreissbares Band zwischen der körperlichen Existenz und der Sprache» bezeichnet, «mit welcher wir ihr unaufhörlich und vergebens Bedeutung zu verleihen suchen».³⁾ In parallelen Arbeiten, die zur gleichen Zeit entstanden, etwa *FOREVER AND EVER* (Auf immer und ewig, 2002), befasst sich Banner mit der schlüpfrigen Ungenauigkeit unserer Vokabularien. Dabei gibt sie auf einer ungeheuren Fläche aus Satzzeichen eine Geschichte wieder, aus der die Worte entfernt wurden. *FOREVER* dokumentiert einen Zusammenbruch oder eine Krise der Sprache.

In ihrer neuen Arbeit zeigt uns Banner einfach Objekte anstelle von Worten; durch ihre Linien und Formen rufen diese Objekte eine unmittelbare und physische Reaktion hervor. Kampfflugzeuge sind wie viele moderne Waffen eigentliche Fetische; in Militärzeitschriften gibt es in der Regel eine zentrale ausklappbare Seite mit dem Bild eines Jets, ein Format, das ans Layout von Pornomagazinen erinnert. Die Bilder der Flugzeuge werden mit vollem Wissen um ihre Zerstörungskraft betrachtet, und wie Pornogra-

FIONA BANNER, UNTITLED, 2004, collage on newsprint, 47 1/4 x 19 11/16" / Collage auf Zeitungspapier, 120 x 50 cm.



phie bereiten sie ein geradezu erotisches Vergnügen, gepaart mit Schuldbewusstsein.

Anscheinend nicht in Worten erfassbar stellen Banners Objekte eine eigene Sprache dar. Die Versuchung ist gross, die Heckflossen und Flugzeugnasen in der Galerie als eine Art Satzzeichen zu betrachten. Wie Banners frühere *Full Stops* (Punkte) fordern uns beide Werkgruppen dazu heraus, uns der Kommunikationskrise auf einer körperlichen Ebene zu stellen. Vielleicht ist es sogar noch reizvoller eine Lacan'sche Analyse dieser Werke vorzunehmen beziehungsweise sie als Dinge an sich zu betrachten – jenseits der veränderlichen Welt aller Bezeichnungen (insbesondere im Fall von *EYE*). Doch die Arbeiten haben ihr eigenes komplexes Innenleben. Während einige der Flugzeugelemente gefundene Objekte sind, wurden andere gegossen; und wo Banners handschriftliche Anleitung zur Betrachtung des Werks auf den «Zeichencharakter der Sprache» verweist, erinnert sie uns daran, dass die Modelle ja selber «Zeichen» für die grösseren Flugzeuge sind. Gleichzeitig ist ihre Anleitung jedoch so dicht abgefasst, dass es unmöglich ist, einen bestimmten Namen mit einem bestimmten Modell in Verbindung zu bringen.

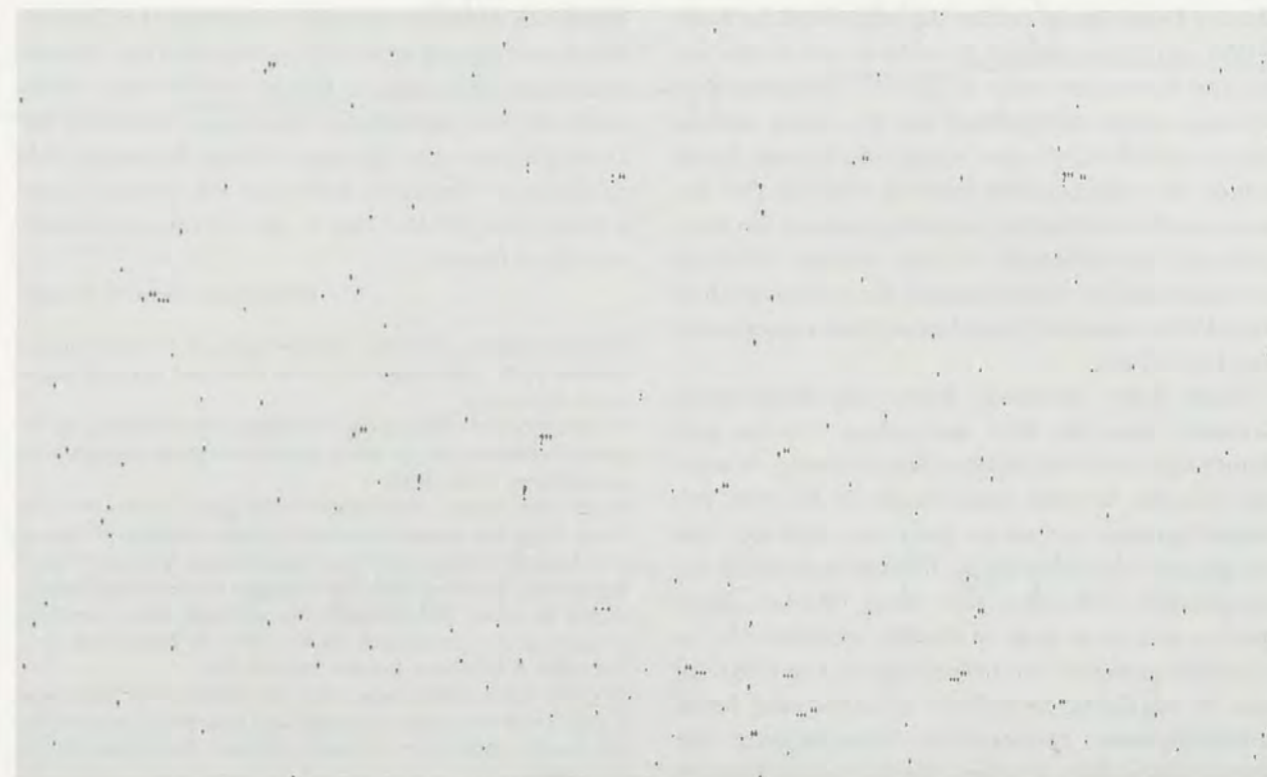
Aber der Schein trügt. Flügel, Nase und Heckflosse haben in der Originalgrösse etwas geradezu Episches im Vergleich zu den Modellen. Wie Vietnampilot Mark E. Berens meint, ist die Maschine so entworfen, dass sie eng anliegt. «Wir steigen eigentlich nicht in die Maschine», betont er, «sondern wir ziehen sie an.» (Banners Werktitel betonen diesen Punkt ebenfalls.)⁴⁾ Wenn die grösseren Flugzeugteile leicht Heldengeschichten aufkeimen lassen, so wirken die Spielzeugversionen der Helikopter und Jets nicht weniger anregend auf die Phantasie. Solche Modellflugzeuge wurden immerhin als Requisiten für die Kindertagträume von Phantasieschlachten in der schwindelnden Höhe der Kinderzimmerdecke entworfen.

Banners feine, handschriftliche Anleitung zur Betrachtung der Flugzeuge verweist durch die fiktiven Namen, die sie ihnen verpasst, auch auf den Macho-Charakter dieser Maschinen oder aber stellt diesen

in Frage: Superstallion (Superhengst), Havoc (Zerstörung), Tiger, Persuader (Überreder), Cobra (Kobra), Haze (Nebelschleier), Hormone (Hormon), Hokum (Mätzchen), Gazelle, Bronco (kleines halbwildes Pferd), Lancer (Lanzenträger), Tornado, Fagot (Schwuler). Sie scheint Testosteron durch jedes einzelne Flugzeug zu pumpen, so dass man sich an Carole Cohns Studie aus den 80er Jahren über die unterschwellig sexuelle Bildsprache in der Nuklearwaffen-Terminologie erinnern mag. Cohn schrieb, dass es zwar reizvoll wäre, diese codierte Sprache zu erlernen, aber viel wichtiger sei, dass man dabei ein «Gefühl von Macht» habe, ein «Gefühl, die Technologie zu beherrschen».⁵⁾

Obwohl ihrem Wesen nach stumm scheinen die zeitgenössischen Waffensysteme ein fruchtbarer Boden für Mythen, Bilder, Sprachen und Legenden zu sein. Kampfflugzeuge haben bekanntlich auch noch zu anderen Namen inspiriert: Bumblebees (Hum-

FIONA BANNER, FOREVER AND EVER, 2002, screen print on paper, detail / AUF IMMER UND EWIG, Siebdruck auf Papier, Ausschnitt. (PHOTO: 1301PE GALLERY, LOS ANGELES)



meln), Nightmares (Alpträume), Tomcats (Kater), Bulldogs (Bulldoggen), Jaguars (Jaguare), Bats (Fledermäuse), Hawks (Falken), Black Sheep (Schwarze Schafe), Panthers (Panter), Marlines (Raubmöwen), Cheetahs (Geparde) und Vampires (Vampire). Die Assoziation mit Tieren ist allgegenwärtig, sie zollt der Bestialität des Krieges Tribut und ruft die extremsten Eigenschaften jedes Lebewesens auf. Hinter Banners neuen Arbeiten steckt die Furcht erregende Kraft der Natur, Flugzeuge in Wirbelstürme, Helikopter in Falken und Jetbestandteile in Körperglieder zu verwandeln.

Die ganze turbulente Kraft wird blossgelegt und in die Grenzen des Ausstellungsraumes gezwängt. Harrierflügel und -heckflosse könnten Visionen von Luftgefechten in höchster Höhe auslösen, von explosiver Geschwindigkeit und ungezählter Beschleunigung jenseits des menschlichen Wahrnehmungsvermögens, doch stattdessen liegen sie gnadenlos verstümmelt, gezähmt und betäubt innerhalb von vier Wänden und werden verhöhnt von den Modellen, die ihre Kampfkraft in der Sprache des einsamen Bastlers und Tagträumers nachstellen. Dieser Akt der Demütigung erklärt das unbehagliche Lustgefühl, das *Parade* auslöst. Es erinnert uns an die unsägliche Faszination jener Bilder von Krieg und Zerstörung, welche die Medien uns frei Haus liefern, und zusätzlich durch eine Menge von Filmen, Spielzeugen und Videospielen bedient wird. Im Fall des einsamen Freizeitbastlers entspringt sowohl das stundenlange Modellbauen wie das einsame Studium pornographischer Darstellungen dem menschlichen Urbedürfnis unerreichbare Luftschlösser aus zweiter Hand zu bauen.

Noch tiefer allerdings lauert der bestürzende Gedanke, dass die Welt der rohen Objekte und Handlungen sich der präzisen Beschreibung vollständig entzieht. Versteht man *Parade* als ein ABC der Kriegsflugzeuge, so ist es auch ein Alphabet des Kriegshandwerks überhaupt. Ebenso bedrohlich wie zerbrechlich verbinden sich diese Objekte nicht, geraten aber auch nicht in Konflikt miteinander; sie verharren getrennt und bewegungslos. Das Ganze ist eine in Auflösung begriffene Sprache, eine Reihe unentzifferbarer verlockender Hieroglyphen, die beinahe einen Sinn ergeben. Verfolgt man Banners

Beschäftigung mit Kampfflugzeugen von TOP GUN über die Vietnamfilme bis zu diesen jüngeren Arbeiten, so wird eine klare Entwicklung sichtbar. Einerseits stellen alle Werke den Kampf als Mythos dar; doch während TOP GUN zwar die Zuversicht der wiedererstandenen US Air Force in den 80er Jahren widerspiegelt (die man mit Filmen wie *Apocalypse Now*, 1979, assoziiert), liegt das Hauptaugenmerk deutlich auf dem Trauma der Niederlage. Eines der aussagekräftigsten Bilder ist das eines abgeschossenen amerikanischen Kampffjets, der im Dschungel am Ufer des Mekong verrottet. Mehr als zwanzig Jahre später sonnen sich die Eröffnungsszenen von *Black Hawk Down* (2001) noch einmal im glorreichen Glanz der perfekten Kriegstechnologie, bevor man mit dem Bild eines abgestürzten Helikopters in Mogadischu wieder auf den Boden kommt. Beide Filme befassen sich mit der unmöglichen Niederlage einer technologisch hoch entwickelten Militärmacht angesichts einer Hand voll leicht bewaffneter Kämpfer aus der Dritten Welt.

Banners Fragmente eines Harrierjets gehen viel weiter als die Wracks, die in diesen Filmen zu sehen sind. Ihre amputierten Flugzeugteile lehnen an der Wand des Ausstellungsraums wie klassische Ruinenfunde und signalisieren in ihrer Fatalität den Zusammenbruch eines ganzen Reichs von Zeichen. Mehr noch als jede militärische Niederlage wird hier die Unmöglichkeit der Kommunikation betrauert. Als privilegierte Touristen genießen wir diesen Angstschauder und fühlen uns in den Trümmern merkwürdig zu Hause.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Fiona Banner, *The Nam*, Künstlerbuch, Frith Street Books, London 1997. (Alle Zitate in diesem Essay sind aus dem Englischen übersetzt.)

2) Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984), S. 65.

3) Michael Archer, «Your Plinth Is My Lap», in: *Banner: Your Plinth Is My Lap*, Ausstellungskatalog hrsg. v. Katrina M. Brown und Susanne Titz, Dundee Contemporary Arts/Neuer Aachener Kunstverein/Revolver, 2002, S. 57–66 (hier aus dem Engl. übers.).

4) Jon E. Lewis, *The Mammoth Book of Fighter Pilots: Eyewitness Accounts of Air Combat from the Red Baron to Today's Top Gun*, Constable & Robinson, London 2002, S. 450.

5) Carol Cohn, «Slick 'ems, Glick 'ems, Christmas Trees, and Cookie Cutters: Nuclear Language and How We Learned to Pat the Bomb», *Bulletin of the Atomic Scientists*, 43:5 (June 1987), S. 17–24.