

CUMULUS

Aus Europa

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFLICHEN AUSEINANDERSETZUNG.

IN DIESEM BAND ÄUSSERN SICH LAWRENCE RINDER, DEAN OF GRADUATE STUDIES AM CALIFORNIA COLLEGE OF THE ARTS IN SAN FRANCISCO, UND CHRISTY LANGE, IN BERLIN LEBENDE AUTORIN.

EINE GESCHICHTE, DIE ICH GLAUBEN MÖCHTE

CHRISTY LANGE

Ich bin in einem Museum, habe Kopfhörer auf und verfolge die Unterhaltung zweier Menschen, die durch die Salzwüste von Utah fahren, auf der Suche nach dem Stoff, aus dem die Mythen sind – Robert Smithsons berühmter Erdsulptur SPIRAL JETTY (1970). Das Gespräch, das sich zwischen der Künstlerin und ihrem Begleiter abspielt, ist so banal, dass es schon an Langeweile grenzt. Ich fahre auf dieser Audioreise mit und bin auf dem Autorücksitz gefangen. Die beiden wechseln sich darin ab, die Wegbeschreibung, die man ihnen gegeben hat, falsch zu deuten. Mich ödet die stockende Unterhaltung und das lahme Geplänkel an, und ich sehe die Gesprächsfetzen geradezu im heissen Wüstenwind durch das Fenster davonflattern, während das imaginäre Auto eine imaginäre Staubwolke hinter sich herzieht.

Wenn sie auf die in der Wegbeschreibung erwähnten, nicht besonders auffälligen Orientierungspunkte treffen, sind sie unsicher, ob das, was sie sehen, tatsächlich den Angaben entspricht: Ist wirklich dieses verrostete Auto oder dieses struppige Gebüsch gemeint? Ich versuche währenddessen, meine Erinnerungen an mir aus Büchern bekannte Luftaufnahmen des Kunstwerks mit ihren Beschreibungen der unwirtlichen Wüstenlandschaft in Einklang zu bringen. Aber ich verlasse mich darauf, dass die Künstlerin mich hinführt, wenn auch nur mit Worten und einer unsicheren Such-

fahrt. Ich erachte dies als passende Metapher für das untergegangene, schwer fassbare Kunstwerk, nach dem sie sucht.

Ich hörte Tacita Deans TRYING TO FIND THE SPIRAL JETTY (1997) in der Ausstellung «Documentary Creations», in der Werke zu sehen waren, in denen mit dokumentarischen Stilmitteln fiktive Situationen konstruiert wurden. Ein zweiter Blick auf den Ausstellungstitel gab leider vorzeitig das Geheimnis der einzelnen Werke preis, und auch der theoretische Standpunkt der Künstler – dass Dokumentarwerke uns täuschen können und Künstler ebenso – wurde in Mitleidenschaft gezogen. Mir war nicht einmal die Entdeckung gegönnt, dass das, was ich vor mir sah, nicht so war, wie es schien.

Wie sich herausstellte, bin ich also gar nie im Auto in der Salzwüste von Utah gewesen. Ich war in meiner Vorstellung dort, aber auch das ist zweifelhaft. Meine Reisebegleiter waren dort, aber sie haben das Kunstwerk nie gefunden; stattdessen rekonstruierte die Künstlerin das letzte Stück der Reise durch überzeugende Schauspielerrei und den Einsatz von Geräuschemachern für die Klangeffekte. Man hat mich also buchstäblich und auch im übertragenen Sinn in die Irre geführt. «Documentary Creations» geht davon aus, dass Erfindung und Täuschung Teil des künstlerischen Prozesses sind und umgekehrt alle Kunstwerke getreue Dokumente ihrer eigenen Entstehung, selbst wenn ihr Inhalt möglicherweise erfunden ist. Aber obschon Deans Geschichte nur teilweise wahr und das Gespräch

im Auto halb erfunden war, darf ihre Aufzeichnung nicht danach beurteilt werden, wie wahrheitsgetreu sie ist. Irgendeiner Version der Geschichte muss ich Vertrauen schenken. Ich hoffe nur, dass ich die richtige Wahl getroffen habe.

Ich befinde mich in einem anderen Museum, in einer anderen Ausstellung über dokumentarische Werke und sehe mir ein anderes Kunstwerk an. Es handelt sich um ein Video, das in einer offenbar unterirdischen Fabrik aufgenommen wurde. Der Fabrikraum ist mit schweren Maschinen voll gestellt, die komplex wirken, aber nichts Hightechmässiges an sich haben. Die Aufnahmen sind roh, doch faszinierend: Ein massiver Baumstamm wird auf eine Maschine gerollt und dann in streichholzgrosse Stücke zerkleinert, die von einer anderen Maschine in Tausende von senkrechten Reihen angeordnet werden. Die Gegenwart des Filmers wird mir nur dann bewusst, als ein Arbeiter ostentativ sein Hemd aufknöpft oder seine Muskeln spielen lässt, während er die Ausschuss-Streichhölzer auf dem Boden zusammenkehrt. Zu Anfang scheint Mircea Cantors DOUBLE HEAD MATCHES (2002) zuverlässig die Arbeitsbedingungen in einer rumänischen Fabrik und den raffinierten Prozess der Streichholzherstellung zu dokumentieren.

Dieser Eindruck ändert sich erst mit dem letzten Schritt im Fertigungsprozess, bei dem die Streichhölzer in eine rote Phosphormischung getaucht werden. Diese delikate Arbeit wird durch Nahaufnahmen der manikürten Fingernägel der Frauen dokumentiert,



TACITA DEAN, ROZEL POINT, GREAT SALT LAKE, UTAH, 1997–1999, slide projection (work related to / Werk vergleichbar mit TRYING TO FIND THE SPIRAL JETTY) / Diaprojektion. (PHOTO: FRITH STREET GALLERY, LONDON AND MARIAN GOODMAN GALLERY NEW YORK, PARIS)

die in einem Raum arbeiten, der eher einem Künstleratelier gleicht als einer Fabrik. Nachdem die Streichhölzer am einen Ende eingetaucht worden sind, werden sie umgedreht und auch noch am anderen Ende eingetaucht. Diese überraschende Wendung lenkt meine Aufmerksamkeit auf das Endprodukt – das merkwürdige doppelköpfige Streichholz –, das mich in seiner eigentümlichen Absurdität daran erinnert, dass hinter der Kamera ein Künstler steht, der die Dinge manipuliert. Das Video verliert rasch an Objektivität und

Unschuld und wird zu einer Mischung aus Dokumentation eines präzisen manuellen Arbeitsprozesses und Aufzeichnung über die Entstehung eines Kunstwerks. Der Künstler hat nicht gelogen, aber vielleicht eine andere Geschichte erzählt, als ich zuerst angenommen hatte.

Cantors Video und andere in der Ausstellung «The Need to Document» vertretene Werke bedienen sich des dokumentarischen Stils, der in «Documentary Creations» in Frage gestellt wurde. Hier erwacht ein neues Bewusstsein für die Existenz authentischer (wenn auch nicht unbedingt akkurater oder objektiver) Versionen eines Ereignisses: in Photographien von Immigranten, in Geschichten, die venezolanische Aktivisten erzählen, und in Gemälden, die auf Schnappschüssen beruhen. Seltsa-

merweise lassen diese Werke jedoch darauf schliessen, dass es sich beim Bedürfnis, etwas zu dokumentieren, nicht um einen starken Drang handelt, unserem mangelhaften Gedächtnis entgegenzuwirken, sondern allenfalls um eine kulturelle Gewohnheit, einen Reflex oder gar ein Privileg. Die Fähigkeit, Geschichten aufzuzeichnen und zu erzählen und dabei die strengen Normen des Journalismus zu umgehen, scheint ein Luxus zu sein, den nur Künstler sich leisten können. Im Vergleich zu den Journalisten scheint ihr Einflussbereich jedoch äusserst klein zu sein. Erfundene Dokumente hätten in der wirklichen Welt echte Konsequenzen, in der Kunstgalerie bleiben sie folgenlos.

Natürlich gibt es auch Ausnahmen. Der polnische Künstler Artur Zmijewski beispielsweise treibt den

CHRISTY LANGE ist Autorin und lebt in Berlin.

dokumentarischen Stil bewusst auf die Spitze. In REPETITION (2005) versuchte er, das *Stanford Prison Experiment* nachzustellen, bei dem gewöhnliche Menschen während einer zweiwöchigen Beobachtungsdauer in die Rollen von Gefangenen und Gefängniswärtern schlüpfen. Obschon das ursprüngliche Experiment von 1971 noch aus der Zeit vor dem Reality-Fernsehen stammt (und furchtbar schief lief), verwendet Zmijewskis aktualisierte Version alle Reality-TV-Tricks, die den Zuschauer zu fesseln vermögen: ein Goldfischglas oder Rattenkäfig, in dem ganz normale Menschen gefangen sind und beobachtet werden; das potenzielle voyeuristische Vergnügen eines sozialen Experiments, das die tiefsten Abgründe der menschlichen Natur zum Vorschein bringen kann; der Triumph des untypischen Helden; und die seltenen, aber rettenden Momente, wenn mitten im Alltäglichen Anmut aufscheint, so zum Beispiel, als sich ein Gefangener von einem anderen den Kopf rasieren lässt. Und natürlich gibt es ein ergreifendes Ende: Die ernannten Wärter und Gefangenen bewahren trotz der Umstände ihre Würde, verzichten vorzeitig auf ihre Bezahlung, legen die angenommenen Rollen ab und reichen sich als «echte» Personen die Hände.

Zu schade, dass ich so misstrauisch bin und vermute, dass der Künstler das Ganze mit einem vorbereiteten Drehbuch und überzeugenden Schauspielern inszenierte, auch wenn er mittendrin als Leiter des Experiments auf dem Bildschirm erschien und versuchte, die

rebellischen Teilnehmer zum Bleiben zu überreden. Dennoch wollte ich beim Zuschauen glauben, dass die Figuren, die der Künstler einsetzte, trotz der Künstlichkeit der Versuchsanordnung tatsächlich über dessen Manipulationen triumphierten, indem sie eine echte Verwandlung durchmachten. Schwer zu sagen, ob es Zmijewskis Intention war, sie dazu anzustacheln, oder ob sie einfach ahnungslos mitmachten. Doch selbst wenn Zmijewski das Ganze inszenierte und mit Schauspielern in ein paar Stunden auf einer Fernseh Bühne drehte, wäre es deswegen keinesfalls weniger authentisch oder irgendwie konstruierter. Vielleicht werde ich im Bahnhof gegenüber meinem Wohnhaus in Berlin auf etwas «Echtes» stossen, wo ausgerechnet im Durchgang zwischen dem Asia Snack und dem Dunkin' Donuts die Ausstellung «World-Press-Photo» vorübergehend Station macht. Ich kann ihr nicht ausweichen, da sie mir jeden Morgen den Weg durch den Bahnhof versperrt; so bleibe ich stehen und schaue mir die Sache an. Seltsamerweise drängt es mich dazu, jedes Photo zu betrachten und jede Bildunterschrift zu lesen, denn ich fühle mich erleichtert, dass ich die Bilder ansehen kann, ohne sie beurteilen oder entziffern zu müssen. Die Photographien zeigen Sportwettkämpfe (einen Beinamputierten, der in ein olympisches Schwimmbecken springt, während seine Prothesen am Beckenrand zurückbleiben), Naturkatastrophen (eine Frau, die neben dem aufgedunsenen, madenübersäten Arm eines Tsunami-

Opfers im Sand betet), Kriege (einen irakischen Gefangenen, dessen Personalien behelfsmässig mit Klebeband an seinen Kopf geklebt sind). Ich möchte mich von der Möglichkeit überzeugen lassen, dass diese Bilder eine wahre Geschichte erzählen könnten – dass es nicht viel mehr zu wissen gibt. Aber ich bin unsicher, wie ich sie einordnen soll: als Kunstwerke oder als eindeutig dokumentarische Bilder.

Mein «Lieblingsphoto» (mir fällt gerade kein besserer Ausdruck ein) stammt von Daniel Aguilar und wurde vom Vordersitz eines Autos aufgenommen. Der Photograph muss sich umgedreht haben, um die Szene auf dem Rücksitz zu photographieren. In der klaustrophobischen Enge des Autos sehen wir einen haitianischen Soldaten, der gegen das Rückfenster lehnt und direkt in die Kamera blickt. Sein eines Bein ist ganz ausgestreckt, und er hält mit seinem dicksohligen Lederstiefel den Kopf eines Mannes aufrecht, der lebendig aussieht, obschon er ein Loch im Kopf hat und ein blutiges Hemd wie eine Krawatte um den Hals geschlungen trägt. Die Arroganz des Soldaten ist offensichtlich: Während er dem Mann ins Gesicht tritt, saugt er an etwas, was aussieht wie eine Plastiktüte voll Saft. Von draussen pressen sich zahlreiche Arme und Hände von Schaulustigen gegen das Autofenster. Einerseits erscheint das Auto als sichere Zuflucht vor dem draussen tobenden Chaos. Andererseits gehören zu seinen Insassen ein Soldat mit einem roten Barett, der einen Toten ins Gesicht tritt, der

Tote und ein Photograph, der das Ganze dokumentiert und sich dabei fast zum Komplizen macht.

Doch die Geschichte bleibt undurchsichtig – ich werde nie erfahren, ob der Soldat den Mann gerade exekutiert hat oder ob er einfach versucht, den Toten zu stützen, damit er nicht auf ihn fällt. Ebenso wenig werde ich je den Standpunkt des Photographen kennen, von jenem seines Kameraobjektivs einmal abgesehen. Es besteht ein grosser Unterschied zu den inszenierten Dokumentarwerken, die ich von Künstlern gesehen habe, deren freie Interpretationen von aktuellen Ereignissen mittlerweile anmuten, als seien sie aus einer ziemlich luxuriösen Entfernung zustande gekommen. So ist beispielsweise der Konflikt zwischen Autorität und Opfer bei Zmijewski nicht einer wahren Geschichte entnommen, während Aguilars Bild einer fort dauernden Erzählung entstammt. Wie sinnvoll wäre es zu behaupten, dass es sich beim Bild des Photojournalisten nicht um eine «echte» Darstellung des unmittelbaren Ereignisses oder dessen politischen Umfelds handelt? Bei der Arbeit des Photographen steht tatsächlich etwas auf dem Spiel. Da muss etwas Wahres daran sein.

Ich bin wieder zu Hause und blättere in einem Buch – einem dicken Photoarchiv, das Seite um Seite nichts anderes enthält als zufällig angeordnete Familienschnappschüsse immer desselben Mädchens. ALL IMAGES OF AN ANONYMOUS PERSON (2005), die von Carsten Höller und Miriam Bäckström zusammengestellte und

als Kunstwerk konzipierte Photosammlung, ist eine umfassende Dokumentation von ersten Bädern, Rendez-vous, Geburtstagen, Urlauben und Wehwehchen; sie enthält lückenlos alle Bilder, die das bisherige Leben des Mädchens illustrieren. Beim Durchblättern wächst in mir das Gefühl, sie zu kennen, doch das ist eine Illusion. Dennoch beginne ich unwillkürlich, eine Lebensgeschichte für sie zu konstruieren, in die ich abgewandelte Geschichten aus meinem eigenen Leben einfließen lasse: Verschwindet ihr Vater aus den Familienphotos, weil er hinter der Kamera steht, oder weil er die Familie verlassen hat oder gestorben ist? Gibt es den Freund noch, dem sie so nahe zu stehen schien?

Obschon das anonyme Mädchen auf nahezu allen Photos glücklich aussieht, geht das Buch doch sehr zu Herzen. Zwar erkenne ich vertraute Posen, Situationen und kulturelle Bezüge, aber mir fehlt unendlich viel echtes Wissen. Ich erfahre nur, wie sie vor der Kamera aussah – die langen Gliedmassen, die sich mit der Zeit in eine Model-Figur verwandeln, missglückte Campingurlaube, Kostümfeste, Schneemänner und erste Flugreisen. Die Photographien versuchen etwas Authentisches einzufangen, aber ich bin damit konfrontiert, dass ich auf ihre Echtheit vertraue und dabei sicher weiss, dass sie falsch sind. Dies macht ihren Anblick so schmerzlich.

All Images of an Anonymous Person scheint endlich ein echter Beweis für das Bedürfnis nach Dokumentation zu sein. Und doch erzählen die Künstler diese wahre

Geschichte, ohne sie tatsächlich zu erzählen – sie haben lediglich die Bilder veröffentlicht. Die von einem Amateurphotographen stammenden Aufnahmen sprechen mich in einer Bildsprache an, die ich ebenfalls spreche, die aber anscheinend nicht um der Kunst willen verwendet wird; vielleicht werde ich nie wieder dem Anspruch so nahe kommen, ein Dokument mit meinem eigenen Bild der dargestellten Sache in Einklang zu bringen. Der Titel «anonyme Person» könnte irreführend sein, denn ich erfahre sehr viel über dieses Mädchen; oder vielleicht ist er passend, denn letzten Endes verraten mir diese Bilder nichts. Ich möchte die Geschichte glauben, weil sie die Geschichte eines anderen Menschen ist, aber ich kenne nur einen Teil davon. Ein Werk, das authentisch aussieht und klingt, wird nie als solches offenbart.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

Hinweis der Redaktion: Die Ausstellung «Documentary Creations» fand im Kunstmuseum Luzern statt (26. 2. – 29. 5. 2005), «The Need to Document» im Kunsthaus Baselland (19. 3. – 1. 5. 2005) und in der Halle für Kunst Lüneburg (3. 4. – 29. 5. 2005).

Die Legende zu der Photographie von Daniel Aguilar lautet: «Ein Mann, der wegen mehrfachen Mordes im Auftrag der Aristide-Partei unter Verdacht steht, wird von einem Aufständischen in Petit Goave, 50 km südlich von Port-au-Prince, in Schach gehalten, 3. März 2004».

Die Photographie ist unter folgender Internetadresse ersichtlich: www.stern.de/unterhaltung/fotografie/?id=536433&nv=fs&cp=4

“A STORY I WANT TO BELIEVE”

CHRISTY LANGE

I am in a museum, wearing headphones, listening to a conversation between two people as they ride through the Utah desert looking for the stuff myths are made of—Robert Smithson’s famous *SPIRAL JETTY* (1970). The conversation, which takes place between the artist and her companion, is banal to a point of total boredom. I am on an audio road trip stuck in the back seat of a car. While the pair takes turns misinterpreting the directions they’ve been given, I grow frustrated with their faltering conversation and their lame banter, which I can almost feel blowing in the hot breeze out the window, as an imaginary cloud of dust engulfs our imaginary car.

As they encounter the unremarkable landmarks described in their directions, they become un-

sure if what they are reading corresponds to what they’re seeing; could that be the right rusted car or neglected tangle of bushes? Meanwhile, I have to reconcile my memories of the aerial photographs of the Jetty that I’ve seen in books with their descriptions of the inhospitable desert on land. But I rely on the artist to get me there, even if only through her own words and stumbling navigations. It seems an appropriate metaphor for the submerged and elusory artwork for which she looks.

I heard Tacita Dean’s *TRYING TO FIND THE SPIRAL JETTY* (1997) in “Documentary Creations,” an exhibition that singled out works that construct fictional situations using documentary styles. But with a second glance at the exhibition’s title, the secret of each piece is prematurely divulged, and the artists’ theoretical stance—that

documents can deceive us, and so can artists—seems compromised. I’m not even granted the moment of discovering that what I see in front of me is not what I think it is.

So, as it turns out, I was never in the car in the desert in Utah. I have been there in my imagination, but that too is not to be trusted. My companions were there, but they never found the Jetty; instead, the artist reconstructed the last bit of the journey using convincing acting and employing Foley artists to create sound effects. I have been literally and figuratively taken for a ride. According to the premise of “Documentary Creations,” fabrication and deception are part of the artistic process and, conversely, all artworks are faithful documents of their own making, even if their subject matter is fabricated. But even though Dean’s story was only partially true, and the conversation half-constructed, the record of it

can’t be judged by its veracity. I have to place my faith in some version of the events. I just hope I chose correctly.

I am in another museum, looking at another artwork, in another exhibition about documents. It’s a video, filmed in a factory, which appears to be located underground. The place is filled with heavy machinery—complex, but not exactly hi-tech. The footage is raw but captivating: a massive log is rolled on top of a machine and then shredded into matchstick-sized bits, while another machine sorts the sticks into thousands of vertical rows. The only time I’m aware of the documentarist’s presence is when a worker flagrantly unbuttons his shirt or flexes his muscles as he rakes the rejected matches from the floor. At first, Mircea Cantor’s *DOUBLE-HEADED MATCHES* (2002) seems to reliably report the working conditions in a Romanian factory and the rarefied process of making matches.

That is, until the last step in the process, when the matches are dipped into a red phosphorous mixture. This delicate maneuver is documented with close-ups of manicured fingernails of women, who are working in what looks like an artist’s studio, rather than a factory. Once the matches have been dipped on one side, they are turned around and dipped on the other. This unexpected twist draws my attention toward the final product—the curious double-headed match—which, in its absurdity, reminds me that an artist is behind the camera manipulating what is being made. Objectivity and in-

nocence quickly drain out of this recording, and the video falls somewhere between a document of a precise manual process and a record of the making of an artwork. The artist wasn’t lying, but perhaps telling a different story than I had first assumed.

Cantor’s video, and other pieces included in “The Need to Document” faithfully employ the documentary style that was questioned in “Documentary Creations.” In this show, a renewed sense of the existence of authentic (though perhaps not accurate or objective) versions of events emerges: in photographs by immigrants, in stories related by Venezuelan activists, and in paintings made from snapshots. Oddly though, these works suggest that the need to document is not a profound urge to counteract our flawed memories, but a cultural habit, a reflex, or even a privilege. The ability to record and relate stories in ways that eschew strict codes (such as that of journalism), appears to be a luxury afforded only to artists. But compared to journalists, their radius of influence seems marginally small. Fabricated documents in the real world would have real consequences, but in the art gallery, they have none.

There are, of course, exceptions. Polish artist Artur Zmijewski deliberately raises the stakes of the documentary style. In *REPETITION* (2005), he attempts to replicate the *Stanford Prison Experiment*, in which ordinary people adopted the roles of prisoners and guards for a two-week observation period. Though the original 1971 experi-

ment predated reality television (and went horribly wrong), Zmijewski’s updated version adopts all the tricks of reality TV that make for compelling viewing: a rat-cage situation in which ordinary people are trapped and observed; the potential voyeuristic pleasure of a social experiment that could bring out the worst in human nature; the triumph of the unlikely hero; and the rare but lifesaving mundane moments that are transformed into grace, like when one prisoner agrees to let another shave his head. And, of course, it features the poignant ending, when the hired guards and prisoners choose their dignity over their circumstances, and prematurely surrender their payment, shed their adopted roles, and shake hands as their “real” selves.

Too bad I am so cynical I assumed that the artist constructed the whole thing with the help of a prepared script and convincing actors, even when he appeared on-screen as the producer of the event, in the middle of his own script, trying to convince his mutinous participants to stay on. Nevertheless, while watching, I wanted to believe that the artists’ subjects actually triumphed over his manipulation by undergoing a genuine transformation, despite the artificiality of their arrangement. It was hard to tell if Zmijewski’s intention was to challenge them to do so, or whether they were simply his unwitting collaborators. Still, if Zmijewski scripted the whole thing and shot it with actors on a sound stage in a few hours, it would be no less authentic, and no more contrived.



MIRCEA CANTOR, *DOUBLE HEAD MATCHES*, 2002–2003, video, 20,000 boxes produced manually at a match factory in Romania /
Video, 20.000 Schachteln in Rumänien manuell hergestellter Streichhölzer.
 (PHOTO: THE ARTIST AND YVON LAMBERT PARIS, NEW YORK)

Maybe I'll stumble upon something "real" in the train station across the street from my apartment in Berlin, where, curiously, The World Press photo competition has been temporarily erected in the corridor between the Asia Snack and the Dunkin' Donuts. I can't avoid it since it obstructs my morning commute through the station, so I stop and look and, strangely, I'm compelled to look at every photo and read every caption because I'm relieved to be

able to view them without having to judge or decipher them. The photographs depict sports competitions (an amputee diving into an Olympic swimming pool while his prosthetic legs lay sprawled at the water's edge), natural disasters (a woman praying in the sand beside the bloated, maggot-covered arm of a tsunami victim), wars (a captured Iraqi prisoner with his personal information crudely duct-taped to his head). I want to surrender to the possibility that

these images could be telling a true story—that there is not much more to know. But I am not sure how to judge them, neither as artworks nor as straight documents.

What I call my favorite photograph (for lack of a better word) is one taken by Daniel Aguilar from the front seat of a car in which he must have twisted around to photograph what was behind him. In the claustrophobic space of this automobile, a Haitian soldier is seen leaning against the back

window, facing the camera. His leg is completely outstretched and the bottom of his thick-heeled leather boot props up the face of a man, who looks alive, but for the hole in his head, and the bloody shirt tied around his neck like a necktie. The arrogance of the soldier is apparent as he kicks this man in the face, while sucking on something that looks like a plastic bag filled with juice. Meanwhile, outside the car, the limbs and hands of several onlookers are pressed against the windows. On the one hand the car seems a safe haven from the chaos outside. On the other hand, its passengers include a red-bereted soldier kicking a dead man's face, and the photographer documenting it, who has nearly implicated himself as a conspirator.

Yet the story remains ambiguous—I'll never know whether the soldier has just executed the man, or whether he is simply trying to prop the body up to keep it from slumping over him. Nor will I know the photographer's viewpoint, other than that of his camera's lens. It's a long way from the staged documents I've seen by artists, whose loose interpretations of current events now seem like they've been taken from a rather luxurious distance. Zmijewski's clash between authority and victim, for instance, is not snapped from any true-story perspective, but Aguilar's image is taken from a persisting narrative. How productive would it be to say the photojournalist's depiction is not a "real" portrayal of the immediate event or the surrounding political situation? The game the photogra-

pher plays has real stakes. There must be some truth in that.

I'm back at home flipping through the pages of a book—a thick photographic archive containing nothing but page after page of randomly ordered family snapshots of the same girl. Compiled as an artwork by Carsten Höller and Miriam Bäckström, *ALL IMAGES OF AN ANONYMOUS PERSON* (2005) is a thorough record of first baths, dates, birthdays, vacations and ailments—namely, every single picture that documents the girl's life thus far. Looking through it, I get the feeling that I know her, but I don't. Nevertheless I begin to unwittingly construct a life story for her, transferring my own life stories onto hers: Does her father disappear from the family photographs because he is the one behind the camera, or because he left the family, or died? Is the boyfriend, she seemed so close to, still around?

Though the anonymous girl looks happy in nearly every photograph, the book is still a heart-wrenching collection of artifacts. Even though I recognize familiar poses, situations, and cultural references, I am still left with a gaping void of real knowledge. I only learn about what she looked like in front of the camera—her long limbs growing to have model-like proportions, failed camping trips, fancy dress parties, the building of snowmen, and first plane flights. The photographs attempt to capture something authentic but I am faced with my faith in their truthfulness and my certain knowledge of their falsehood. This is

what makes them so painful to look at.

ALL IMAGES OF AN ANONYMOUS PERSON seems finally to be real evidence of a need to document. And yet the artists tell this true story without telling it—they only published the images. The photographs, taken by an amateur photographer, speak to me in a visual language that I speak too, but not one that appears to be employed in the interest of art; maybe this is the closest I'll come to reconciling a document with my own image of what it represents. The title "Anonymous Person" might be misleading because I learn so much about this girl; it might be apt because these images finally tell me nothing. I want to believe in the story because it is someone else's story but I'm left with only partial knowledge of it. Something that looks and sounds authentic is never revealed to be so.

Editor's note: The exhibition "Documentary Creations" was presented at the Museum of Fine Art, Lucerne (26 Feb. – 29 May 2005) and "The Need to Document" at the Kunsthau Baselland (19 Mar. – 1 May 2005) and at the Halle für Kunst Lüneburg (3 April – 29 May 2005).

The caption for the photograph by Daniel Aguilar reads:

"A Haitian suspected of being a multiple assassin for exiled president Jean Bertrand Aristide's Lavalas party is detained in Petit Goave, Haiti some 50 kms. south of Port-au-Prince, March 3, 2004."

The photograph can be viewed online at: www.stern.de/unterhaltung/fotografie/?id=536433&nv=fs&cp=4