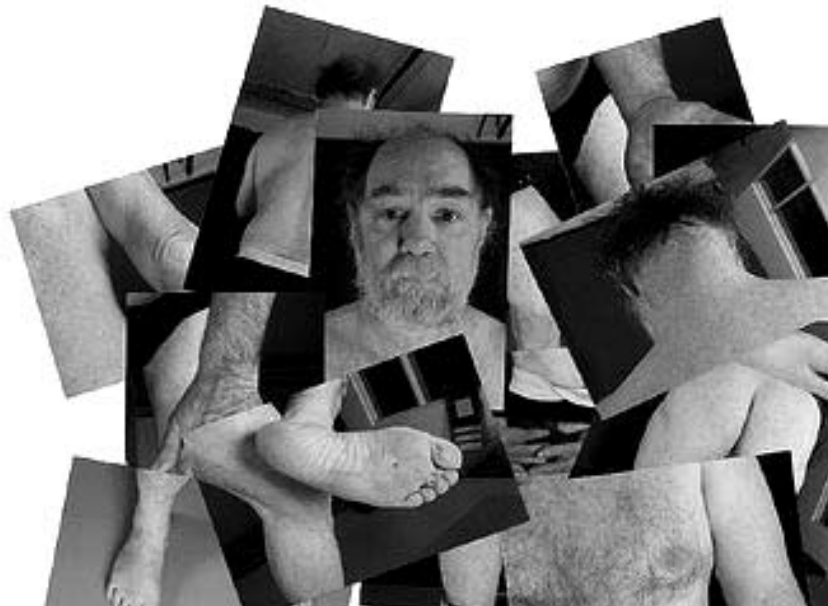


DE KUNSTKRITISCHE RECEPTIE VAN PAUL MCCARTHY

Vergelijkende studie van
Amerikaanse en Europese
kunstkritieken

(1945)

Loes Stoop



DE KUNSTKRITISCHE RECEPTIE VAN PAUL MCCARTHY (1945)

Vergelijkende studie van Amerikaanse en Europese kunstkritieken

Loes Stoop

Kunstgeschiedenis
Master Moderne en Hedendaagse Kunst
Universiteit Utrecht, 2009-2010

Promotor: dr. Patrick Van Rossem
Copromotor: prof. dr. Jan van Adrichem, Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

Voorwoord	5
Inleiding	6
1.0 Kunstkritieken en -critici in de 21ste eeuw	10
2.0 Introductie op het oeuvre van Paul McCarthy	14
2.1 Paul McCarthy, het vroege oeuvre	14
2.2 Van gefilmde performances naar 'Hollywoodwaardige' producties	17
2.3 Disney en Piraterij	18
2.4 The American Dream	19
2.5 Paul McCarthy, de speerpunten	23
3.0 Kritiek op de maatschappij binnen Amerika	42
3.1 Amerikaanse kunstmagazines	42
3.2 Europese kunstmagazines	44
3.3 Samenvattend	46
4.0 Kritiek op de maatschappij buiten Amerika	48
4.1 Amerikaanse kunstmagazines	48
4.2 Europese kunstmagazines	49
4.3 Samenvattend	52
5.0 Het choqueren en doorbreken van taboes	54
5.1 Amerikaanse kunstmagazines	54
5.2 Europese kunstmagazines	57
5.3 Samenvattend	59
6.0 Visie op de consumptiemaatschappij, reclamewereld en entertainmentindustrie	60
6.1 Amerikaanse kunstmagazines	60
6.2 Europese kunstmagazines	62
6.3 Samenvattend	63
7.0 Vergelijking	66
7.1 Vergelijking kunstkritische teksten	66
7.2 Vergelijking catalogusteksten	68
7.3 Amerikaanse catalogustekst	68
7.4 Europese catalogustekst	70
7.5 Samenvattend	72
Besluit	74
Literatuurlijst	76
Lijst illustraties	80
Bijlagen	84
Krantenbericht Telegraaf 'Feest bij Kabouter Buttplug'	85
Biografische gegevens Paul McCarthy, uitgegeven door Hauser & Wirth	86
Bestudeerde artikelen, op alfabetische volgorde, zie ook literatuurlijst	88

Voorwoord

In het voorjaar van 2008, maakte ik tijdens een studiereis kennis met het werk van Paul McCarthy. Ik bezocht de video-installatie *Santa's Chocolate Shop* in het Hamburger Bahnhof in Berlijn. Helemaal alleen stond ik daar, mezelf dwingend om naar de films te kijken. Vol afschuw, overrompeld en zelfs misselijk verliet ik later het museum. De beelden bleven nog dagen op mijn netvlies staan. Juist door deze walging is er in mij een grote waardering ontstaan voor Paul McCarthy.

Sindsdien ben ik gefascineerd geraakt door McCarthy's vermogen om te choqueren en om de grenzen van kunst en smaak bruut te overschrijden. De afronding van de Master Moderne en Hedendaagse Kunst, deze thesis, greep ik dan ook graag aan om te onderzoeken welke reacties McCarthy teweeg brengt bij kunstkeners, de critici.

Op de eerste plaats wil ik mijn scriptiebegeleider Patrick van Rossem bedanken voor zijn tijd en inspiratie. Daarnaast bedank ik Jelle Bouwhuis, curator van SMBA, voor het helpen brainstormen op geschikte invalshoeken voor deze scriptie. Linda van der Vleuten wil ik bedanken voor de grafische afronding. Tot slot bedank ik mijn familie, in het bijzonder mijn moeder Wil Rutten en broer Jan Stoop. Dankzij hun steun en aanhoudende interesse voor de voortgang van mijn scriptie, heb ik de taak tot een goed einde kunnen brengen.

Loes Stoop

Inleiding

Paul McCarthy, geboren in 1945, is een succesvolle hedendaagse kunstenaar met een lange carrière waarbij hij een breed oeuvre heeft opgebouwd. Al veertig jaar lang onderzoekt McCarthy in zijn kunst het leven van de westerse wereld en de bijbehorende algemeen geldende normen en waarden. De kunstenaar heeft een sterk en uitgesproken maatschappijkritische houding en schuwt zich niet om zijn publiek een confronterende spiegel voor te houden of om taboes snoeihard te doorbreken. Door bekende en vertrouwde beelden uit de vermaakindustrie en reclamewereld aan te grijpen en met zijn eigen visie opnieuw te presenteren, laat McCarthy een duistere en vaak ook hypocriete kant zien van de westerse samenleving.

Door de choquerende beelden die McCarthy produceert is zijn kunst niet alleen beroemd geworden, ook wordt vaak de stempel 'berucht' op de kunstwerken geplakt. Zijn kunst is omstreden en meer dan eens zijn er discussies opgelaaid of McCarthy's kunst wel zo geschikt is voor een groter publiek of in de openbare ruimte.¹ Seksueel getinte beelden, vunzigheid met etenswaar en ongecontroleerde fetisjen zijn steeds terugkerende thema's bij de kunstenaar. Ondanks dat zijn oeuvre een controversieel karakter heeft en vaak in opspraak is, wordt Paul McCarthy op brede schaal erkend als een van de grootste levende kunstenaars.²

Paul McCarthy is geboren in Amerika, in Salt Lake City, Utah. McCarthy heeft Amerika nooit verlaten en is tegenwoordig gevestigd in een grote studio in Los Angeles, California. Toch lijkt McCarthy meer voet aan de grond te hebben in Europa dan in Amerika. Wordt McCarthy's werk in de kunstwereld van Amerika anders ontvangen dan in die van Europa? Er zijn een aantal redenen om te veronderstellen dat McCarthy's werk in Amerika anders wordt ontvangen dan in Europa:

- Objectief: McCarthy heeft opvallend meer in Europa geëxposeerd dan in Amerika. De afgelopen tien jaar werden twaalf solotentoonstellingen in Amerika gehouden en maar liefst vierentwintig in Europa³ (zie biografie uitgegeven door Hauser & Wirth).
- Subjectief: McCarthy heeft een kritische houding naar de westerse en specifiek de Amerikaanse cultuur en maatschappij. De kunstwerken van McCarthy kunnen hierdoor, logisch, gevoeliger ontvangen worden in Amerika dan in Europa.

¹ Website Telegraaf <http://www.telegraaf.nl/binnenland/2668598/_Feest_bij_Kabouter_Buttplug_.html> (15 mei 2010) Zie bijlage.

² Door Lars Nittve (Directeur Moderna Museet) Jens Erik Sorensen (Directeur ARoS) en Philippe Van Cauteren (Directeur S.M.A.K).

³ Biografische gegevens uitgegeven door Hauser & Wirth, zie bijlage.

- McCarthy's eigen verklaring dat hij meer belangstelling krijgt van Europa dan van Amerika (citaat):

*"It's not like I made a decision to show in Europe over America. It's just that I ended up with a Swiss gallery. I like being part of a dialogue in L.A. and I've been out of that. I have been talking about doing a show here for the past four or five years, but I've been pretty busy in Europe."*⁴

Om te onderzoeken of McCarthy's kunst in Amerikaanse magazines anders wordt ontvangen dan in Europese stel ik een analyse voor van kunstkritieken. Het analyseren van kritieken en recensies lijkt mij een geschikte manier van onderzoek doen, omdat recensies en kritieken in zekere zin een bepaalde onafhankelijkheid meedragen. Uiteraard kunnen kritieken verschillen in goede of slechte oordelen over de kunstenaar of de expositie, maar het zou in principe niet moeten uitmaken uit welk land de criticus komt of in welk blad deze publicatie is opgenomen.

Het onderzoek zal kwalitatief van aard zijn. Puntsgewijs zullen de Amerikaanse en Europese teksten worden onderzocht op inhoud. Echter, het is niet altijd eenduidig om te bepalen of een kunstmagazine Amerikaans of Europees is. De reden hiervan is onder andere de enorme bloei op de markt van kunstmagazines, de grote oplages die gedrukt worden en het steeds uitbreidende distributiekanaal. Om de valkuil te voorkomen dat er onzekerheid bestaat over de herkomst van het tijdschrift zal ik een methode hanteren om per magazine de nationaliteit vast te stellen.

Om vast te stellen of een kunstmagazine Amerikaans of Europees is wordt telkens de locatie van het hoofdkantoor, de nationaliteit van de hoofdredacteur van het kunstmagazine en de nationaliteit van de criticus bepaald. Is het hoofdkantoor in Amerika gevestigd, is de hoofdredacteur afkomstig uit Amerika, en is de schrijver van het artikel Amerikaans, dan valt het magazine onder de categorie Amerika en vice-versa met Europa. Door dit onderscheid te maken, kan er als volgt een vierdeling worden gemaakt (zie tabel op volgende pagina).

⁴ Geciteerd uit een artikel op website L.A. Times: <<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2009/09/paul-mccarthy-to-inaugurate-lm-arts-in-los-angeles-.html>> (10 januari 2010)

Nationaliteit criticus > Nationaliteit kunstmagazine v	Verenigde Staten	Europa
Verenigde Staten		
Europa		

Er zijn twee gebieden grijs gearceerd, dit zijn:

- Artikelen geschreven door Amerikaanse critici die gepubliceerd zijn in een Amerikaans kunstmagazine.
- Artikelen geschreven door Europese critici die gepubliceerd zijn in een Europees kunstmagazine.

Deze twee categorieën bevatten de recensies die het meest relevant en interessant zijn om met elkaar te vergelijken. Tussen de gearceerde vlakken wordt verondersteld een verschil te zitten. De witte vlakken zijn velden waarvan ik veronderstel dat ze niet relevant genoeg zijn voor dit onderzoek en hierop zal ik me dan ook niet focussen. Naast deze specifieke criteria, zal ik de artikelen afbakenen op een bepaalde periode en wel van 2000 tot 2010. Dit omdat er in deze periode opvallend veel meer solotentoonstellingen van Paul McCarthy in Europa werden gehouden dan in Amerika.

De volgende kunstmagazines voldeden aan de gestelde criteria:

Amerikaanse kunstmagazines:

Artforum | Artnews | Bomb 84 | Frieze Art Magazine

Europese kunstmagazines:

Art Magazin | Art Monthly | Flash Art | Kunstbeeld | Kunstforum
International | Metropolis M | Texte Zur Kunst | Tubelight
De Witte Raaf

Uit bovenstaande kan de volgende onderzoeksvraag geformuleerd worden:

Schrijven Amerikaanse kunstcritici anders over Paul McCarthy dan Europese critici?

De opbouw van de scriptie zal als volgt ingedeeld worden. In hoofdstuk 1 licht ik kort enkele meningen en visies toe met betrekking tot de eigentijdse kunstkritieken. Dit ter contextualisering van het onderzoek. Wat kan de literatuur ons vertellen over de huidige stand van zaken betreft kunstrecensies? En waar moet een kunstcriticus in de 21ste eeuw aan voldoen?

Vervolgens zal ik in hoofdstuk 2 een korte introductie geven op het oeuvre van Paul McCarthy. Wat zijn de belangrijkste speerpunten in zijn oeuvre? In hoofdstuk 3 tot en met 6 volgen de resultaten van het kwalitatieve onderzoek van de artikelen uit de geselecteerde kunstmagazines. Dit zal gedaan worden aan de hand van de belangrijkste speerpunten die in de introductie over Paul McCarthy uitgefilterd zijn. Tot slot wil ik het onderzoek breder trekken door naast kunstkritieken ook een blik te werpen op andersoortige teksten, de catalogustekst. Hoe wordt er in verschillende catalogusteksten geschreven over de kunst van Paul McCarthy? Is er verschil aan te wijzen tussen Amerikaanse en Europese catalogusteksten?

De afbeeldingen zijn gebundeld, een gedeelte bevindt zich na de introductie op het oeuvre van Paul McCarthy en een gedeelte na hoofdstuk 6. Alle onderzochte artikelen zijn op alfabetische volgorde terug te vinden in de bijlage.

1.0 Kunstkritieken en -critici in de 21ste eeuw

Wat is een kunstcriticus? Wat maakt een goede kunstcriticus goed? Wat verstaat men onder kunstkritieken? Deze vragen zijn tegenwoordig lastig te beantwoorden. Een van de redenen hiervan is dat kunstkritieken aan verandering onderhevig zijn. Verandering van de tijd, de maatschappij, in de kunst op zich en de grillen van modetrends zorgen steeds voor hernieuwde definiëringen die nauwkeurig bijgehouden dienen te worden. Door deze veranderingen komt er langzaamaan een ontwikkeling tot stand. Wat kan de literatuur ons vertellen over de huidige stand van zaken betreft kunstrecensies? En waar moet een kunstcriticus in de 21ste eeuw aan voldoen? Hieronder volgen in vogelvlucht de kernproblemen van de huidige kunstkritieken.

Het lijkt erop dat er iets bijzonders gaande is op het gebied van kunstkritieken. James Elkins, kunsthistoricus en -criticus, begint zijn betoog in 'The State of Art Criticism' met de volgende opmerking (citaat): "*Art criticism is in worldwide crisis.*"⁵ En in de volgende regel beweert hij het tegenovergestelde (citaat): "... *at the very same time, art criticism is also healthier than ever.*"⁶ Elkins neemt waar dat de praktijk van het beoordelen van kunst erg bloeiend is. Er zijn talloze glossy kunstmagazines die gedistribueerd worden over de gehele wereld. Daarnaast zijn er de kleinere tijdschriften die zich speciaal richten op kunst, de ontelbare kranten voorzien van een kunst-supplement en kunstgerelateerde 'e-zines' op internet. Galeriers, musea en culturele instellingen houden geen tentoonstelling meer zonder een behoorlijke brochure of folder, voorzien van een essaytekst over de tentoonstelling of de kunstenaar.⁷ Maar wat maakt het dan dat het vakgebied zich tegelijkertijd in een crisis bevindt?

Volgens Elkins ligt dit aan het gegeven dat er in het vakgebied bepaalde essentiële fundamenten ontbreken. Een fundament zoals het echt duidelijk formuleren en onderbouwen van een mening door de criticus van heden ten dage is vaak afwezig.⁸ Het krachtig innemen van een standpunt en daaraan vast blijven houden is juist veel eerder uitzondering dan regel. Ook is er in toenemende mate sprake van verschillende soorten kunstbesprekingen, die zich per categorie van elkaar weten te onderscheiden. Zo zijn er bijvoorbeeld de beschrijvende kunstkritieken, de catalogustekst, het academische essay en het filosofische essay.⁹

Echter, de afwezigheid van een gezamenlijke basis, een vastomlijnd uitgangsprincipe van waaruit het vakgebied is ontstaan zorgt voor een zwakke ruggengraat. Doordat de kunstkritieken niet meer eenduidig zijn terug te voeren naar een aantal basisregels, wordt het erg moeilijk om de kritieken in het juiste perspectief te plaatsen en te beoordelen.

⁵ James Elkins en Michael Newman, *The State of Art Criticism*, New York, 2008, p.71

⁶ Elkins, Newman 2008 (zie noot 5), p.71

⁷ Elkins, Newman 2008 (zie noot 5), p.71

⁸ Elkins, Newman 2008 (zie noot 5), p.71

⁹ Elkins, Newman 2008 (zie noot 5), p.80

Deze verontrustende gegevens brengen ons bij de volgende vragen: welke eisen worden er gesteld aan een kunstcriticus en vooral, waar moet een goede kunstcriticus aan voldoen? Opvallend is dat, daar waar het aan een gezamenlijke basis voor kunstkritieken mankeert, er ook voor de beoefenaars van het vak een vaste achtergrond ontbreekt. De vakgebieden waar de kunstcritici vandaan komen zijn tegenwoordig erg divers en hoeven in tegenstelling tot vroeger zelfs niet eens meer per se academisch of universitair te zijn.¹⁰ Kunstenaars, curatoren, galerie-eigenaren, maar ook kunstverzamelaars kunnen vandaag de dag meedoen als kunstcriticus.

In dezelfde trant bieden de faculteiten waaraan kunstgeschiedenis wordt gegeven bijna geen cursussen voor het schrijven van kunstkritieken. Het schrijven van kunstkritieken wordt amper beschouwd als onderdeel van de discipline: het is niet een historische discipline maar meer iets dat in de buurt komt van creatief schrijven.¹¹ Hierdoor wordt het moeilijk om duidelijke eisen te stellen aan een kunstcriticus en om richtlijnen aan te houden wat betreft een kunstkritische tekst. Vragen als 'moet een kunstcriticus een standpunt innemen?', 'moet een kunstcriticus objectief zijn?' en 'moet een kunstcriticus zijn kritieken plaatsen in een bepaald kunsthistorisch perspectief?' lijken tegenwoordig eerder punten van discussie dan vanzelfsprekende maatstaven.

Domeniek Ruyters, hoofdredacteur van *Metropolis M*, sluit zich in zekere zin aan bij de visie van Elkins. Ruyters is bang dat de kunstcritici op den duur hun macht verliezen doordat vooral curatoren en verzamelaars hun taak overnemen.¹² Gevreesd wordt dat niet langer de kunstcritici het kunstdiscours bepalen, maar dat galeriehouders liever de touwtjes in eigen handen hebben. De onafhankelijke kunstcriticus zou enkel kunnen fungeren als tussenpersoon, die uiteindelijk niet meer is dan een kostenpost van tijd, geld en moeite.¹³

Dit is niet alleen een zorgwekkende ontwikkeling voor het bestaan, ofwel het verval, van het vakgebied. Ook roept dit nog een ander vraagstuk op: wie waarborgt objectief de kwaliteit van kunst? Galerie-eigenaren en verzamelaars handelen uit commercieel oogpunt. Curatoren hebben onder andere promotionele doelen voor ogen, zoals bezoekersaantallen en reputatie van het museum. Als een onafhankelijke factor, zoals de rol die de kunstcriticus voorheen vervulde, dreigt weg te vallen kan dit grote gevolgen hebben voor het algemene kunstdiscours. Ruyters ziet gelukkig nog wel een deur openstaan voor de kunstcriticus (citaat): "*Terwijl het tentoonstellingswezen zichtbaar gebukt gaat onder de verstikkende belangen van de markt en onmiddellijk gestraft wordt voor elk experiment, wordt in de luwte daarvan het ene na het andere experimentele kunstblad opgericht.*"¹⁴

¹⁰ Elkins, Newman 2008 (zie noot 5), p.76

¹¹ Elkins, Newman 2008 (zie noot 5), p.76

¹² Domeniek Ruyters, 'Waar is de kritiek?' (1 mei 2008) artikel geciteerd van: website *Metropolis M* <<http://www.metropolism.com/magazine/2008-no2/waar-is-de-kritiek/>> (19 mei 2010)

¹³ Ruyters 2008 (zie noot 12)

¹⁴ Ruyters 2008 (zie noot 12)

Ruyters ziet de enorme opkomst van kunstmagazines en tijdschriften als redding voor de kunstcriticus, terwijl Elkins dit juist als grote valkuil beschouwd.

Rosalind Krauss, oprichtster van de kunstmagazines *Artforum* en *October* ziet liever een kruisbestuiving van curator en criticus, de zogenoemde curator/criticus. Zij zegt (citaat): "*Als we kunstkritiek omschrijven als pleitbezorger van de beste hedendaagse kunstenaars, dan zijn tentoonstellingen vaak de arena voor zulke pleidooien, waarmee de curator/criticus een belangrijk deel uitmaakt van de personae van de criticus.*"¹⁵ Dit zou betekenen dat de kunstcriticus water bij de wijn zou moeten doen en er een breder takenpakket voor hem in het verschiet ligt. Niet enkel meer vanuit een metastandpunt, maar van binnenuit zou de criticus naar de kunstwereld moeten kijken.

Wat de rol van de kunstcriticus in de toekomst gaat inhouden lijkt onzeker, daar zijn Elkins, Ruyters en Krauss het over eens. Vooral Ruyters en Krauss vermoeden dat er, als de kunstcriticus zijn positie enigszins wil handhaven, er onvermijdelijk een verschuiving op zal treden rondom de inhoudelijke aspecten van het vakmanschap.

¹⁵ Sjoukje van der Meulen, Interview met Rosalind Krauss, 'De staat van de hedendaagse kunstkritiek', (1 mei 2008) artikel geciteerd van: website *Metropolis M*, <<http://www.metropolism.com/magazine/2008-no2/de-staat-van-de-hedendaagse-kuns/>> (19 mei 2010)

2.0 Introductie op het oeuvre van Paul McCarthy

Om een analyse te maken van recensies over Paul McCarthy is het eerst belangrijk om de kunst van McCarthy helder in kaart te brengen. Wat voor kunst maakt McCarthy en hoe heeft deze zich ontwikkeld? Wat zijn de inspiratiebronnen en in welke context is zijn kunst te plaatsen? In deze introductie zal duidelijk worden welke speerpunten in McCarthy's oeuvre belangrijk zijn. Deze speerpunten zullen aangegeven worden om de analyse van de receptie van zijn kunst op te baseren en om vervolgens de Amerikaanse en Europese recensies puntsgewijs te kunnen vergelijken. De speerpunten zullen in de conclusie van onderstaande uiteenzetting helder gepresenteerd worden.

Het aantal solotentoonstellingen van Paul McCarthy is de afgelopen tien jaar in Europa twee keer zoveel geweest als in de Verenigde Staten. Dat is een opvallend verschil en daarom een belangrijke pijler in deze thesis. De recensies die verzameld en geanalyseerd zullen worden in deze thesis zijn daarom ook afgebakend vanaf het jaar 2000 tot en met 2010. Hieruit voortvloeiend zal dit introducerend gedeelte dan ook meer toegespitst zijn op de tweede helft van zijn carrière dan op de vroegere werken van McCarthy. Hierdoor krijgt men een directe focus op de context van het onderzoek. Het begin van zijn carrière zal uiteraard wel kort worden aangehaald, maar krijgt niet de nadrukkelijke aandacht.

2.1 Paul McCarthy, het vroege oeuvre

Een beschrijving maken van het oeuvre van Paul McCarthy is langzamerhand een complexe zaak geworden. McCarthy's oeuvre is een thematisch rijk en gelaagd geheel. Het kan zowel vanuit kunsthistorisch perspectief als vanuit maatschappelijk en politiek perspectief belicht worden. De tijdslijn speelt ook een belangrijke rol in deze gelaagdheid en thematiek. McCarthy is namelijk al meer dan veertig jaar actief als kunstenaar.¹⁶ Sinds zijn beginjaren, ongeveer vanaf 1960, is de tijdsgeest uiteraard niet hetzelfde gebleven. Alle geleidelijke veranderingen brengen vernieuwingen met zich mee, al dan niet met vooruitgang, reactie en tegenreactie. McCarthy's reactie op de ontwikkeling in de kunst en in de maatschappij stelt zich hierop af en is voortdurend aan verandering onderhevig.

¹⁶ De publicatie *Head Shop/Shop Head* is een overzicht van zijn kunst van 1960 tot 2006, uitgegeven in 2006

Paul McCarthy wordt tegenwoordig op brede schaal erkend als een van de grootste, nog in leven zijnde kunstenaars.¹⁷ Toch heeft het enige tijd geduurd voordat de kunstenaar bekend werd in het bredere kunstcircuit. Toen McCarthy begon aan zijn opleiding tot kunstenaar, eerst in Salt Lake City (University of Utah), daarna in San Francisco (San Francisco Art Institute) en ten slotte in Los Angeles (University of Southern California), werd de kunstwereld gedomineerd door een verscheidenheid aan stromingen: abstract expressionisme, conceptuele kunst, minimalisme, pop art en experimentele film.¹⁸ Velen beweren dat het werk van McCarthy is geworteld in al deze stijlen en media. Hoewel ze onderling in bepaalde opzichten verschillen, zijn er zeker ook overeenkomsten, die tot uitdrukking worden gebracht in de manier waarop McCarthy deze stromingen benadert.¹⁹

Na afronding van zijn kunstopleidingen, houdt McCarthy zich voornamelijk bezig met performancekunst. Aanvankelijk is dit een experimentele fase waarin de kunstenaar naar grenzen zoekt in zijn rol als kunstenaar en ook wat betreft de rol van het publiek. In verschillende performances die McCarthy vervult in zijn vroege periode komen vaak al duidelijk een aantal elementen naar voren waaraan hij zich ook later vast blijft houden. Rollenspellen waarin hij maskers, kostuums en verschillende rekwisieten gebruikt, zijn typerend voor McCarthy's latere en volwassen periode.²⁰ Veel van de rekwisieten die hij al jaren gebruikt zijn zelfs duidelijke herkenningvoorwerpen geworden en kunnen niet meer losgekoppeld worden van de identiteit van McCarthy. Voorbeelden hiervan zijn flessen ketchup, dildo's en kabouterbeeldjes (zie afb.1).

Opvallend in zijn rollenspellen zijn de afwisselingen tussen mannelijke en vrouwelijke rollen, het toe-eigenen en het onderzoeken van verboden en onderdrukte terreinen, compleet met de daarbij behorende onconventionele seksualiteit. Ontlasting, en andere vormen van excretie, juist die dingen waarvan de huidige, streng opgevoede westerse maatschappij ze uit alle macht heeft leren onderdrukken, zijn karakteristiek voor McCarthy's performances door de jaren heen.²¹ Deze elementen zijn veelal verantwoordelijk voor het feit dat McCarthy's performances vaak schokkende reacties teweegbrengen bij het toeschouwende publiek.

Performances hebben als eigenschap dat ze voorbijgaand zijn en dus een eindig karakter hebben. Het gevolg is, dat deze kunstvorm moeilijk te exposeren is in kunstinstituten.²² Waarschijnlijk heeft dit bijgedragen aan het feit dat McCarthy in een later stadium pas erkenning van het grotere publiek heeft gekregen. Een belangrijk moment in de carrière van de kunstenaar is de tentoonstelling 'Helter Skelter: L.A. Art in the 1990's' in het Museum

¹⁷ Door Lars Nittve (Directeur Moderna Museet), Jens Erik Sorensen (Directeur ARoS) en Philippe Van Cauteren (Directeur S.M.A.K.), zie *Head Shop/Shop Head*, 2006 p.7

¹⁸ Magnus af Petersens e.a., *Head Shop/Shop Head*, tent.cat. Stockholm (Moderna Museet) 2006, p.10

¹⁹ Petersens af e.a. 2006 (zie noot 18), p.10

²⁰ Petersens af e.a. 2006 (zie noot 18), p.17

²¹ Petersens af e.a. 2006 (zie noot 18), p.17

²² Petersens af e.a. 2006 (zie noot 18), p.22

of Contemporary Art in Los Angeles, gecureerd door Paul Schimmel. In deze tentoonstelling zijn veel topkunstenaars van de jaren '80 en begin '90, uit Los Angeles en omgeving bij elkaar gebracht in een museumsetting, en kreeg hierdoor veel aandacht van de pers.²³

De opgenomen werken in de tentoonstelling 'Helter Skelter' hebben gezamenlijke en overeenkomstige thema's, zoals het spektakel van de consumptiecultuur, waarbij shoppingmalls, hypes en themaparken uitbelicht worden, maar ook het toerisme en de torenhoge architectuur die het landschap van Los Angeles bepalen.²⁴ 'Helter Skelter' presenteert de nachtmerries van de blanke man; achtervolgende beelden van adolescentie en de disfunctionele relatie met de volwassen wereld, beelden van onteigening, aliënatie, asociaal gedrag, kwetsbaarheid en agressie.²⁵ Kunst die een uiterste zwakheid en fragiliteit laat zien, is kenmerkend voor de jaren '90 in Los Angeles en is ook te zien in de extreme beelden van Paul McCarthy.²⁶ Dat performancekunst minder toegankelijk is voor kunstinstellingen is niet de enige reden waarom de doorbraak van McCarthy op zich heeft laten wachten. Ook de aard van het werk van McCarthy, dat als controversieel en radicaal wordt bestempeld, is hier waarschijnlijk mede een oorzaak van.²⁷

Eetrituelen en levensmiddelen zijn een hoofdbestanddeel van het werk van McCarthy sinds midden jaren '70.²⁸ In de vroege performances waarin hij veelal sociale conditionering en seksuele onderdrukking verbeeldde, propte hij rauw vlees en roomsaus in zijn mond (afb.2), vulde zijn broek met tonijn, boter en ketchup, en schrobde de vloer met melk gekleed als huisvrouw (afb.3). Het element voedsel, en dan vooral sauzen, zoals ketchup, mayonaise en chocoladesiroop, is hij de afgelopen jaren nog steeds blijven gebruiken.²⁹ Tijdens zijn performances wordt chaos niet vermeden, ze zijn bewust ruig en vulgair van aard en neigen soms naar gewelddadigheid.

²³ Lisa Phillips, *The American Century: Art&Culture, 1950-2000*, New York 1999 p.349

²⁴ Phillips 1999 (zie noot 23), p.349

²⁵ Phillips 1999 (zie noot 23), p.349

²⁶ Phillips 1999 (zie noot 23), p.352

²⁷ Petersens af e.a. 2006 (zie noot 18), p.22

²⁸ Ralph Rugoff, *Piccadilly Circus*, tent.cat. Zurich (Hauser & Wirth) 2004 p.169

²⁹ Rugoff 2004 (zie noot 28), p.169

2.2 Van gefilmde performances naar 'Hollywoodwaardige' producties

Na 1983 is McCarthy zich gaan toeleggen op het maken van lange film- en videoproducties. Het maken van deze video-installaties vloeit als het ware voort uit zijn ervaringen als performancekunstenaar en bevat meerdere acteurs en uitgebreidere en meer gedetailleerde opnamesets.³⁰ De omgeving waar McCarthy woont en werkt zal evenzeer als motief hebben gediend bij de beslissing om over te gaan op film. In dezelfde stad, Los Angeles, onderscheiden ook uitgestrekte gebieden met reusachtige opnamestudio's van Hollywood zich, de bakermat van de filmindustrie.

McCarthy zegt zelf gefascineerd te zijn door Hollywood en Hollywood Boulevard, en dan vooral door de manier waarop de realiteit omgetoverd wordt in kunstmatigheid en kitscherigheid.³¹ Het lijkt tegenwoordig zo te zijn dat onze ervaringen en gedachten worden geïnfiltreerd en geïnfecteerd door beelden vanuit de doordringende massamedia, waarin televisiepersoonlijkheden en stereotypen uit Hollywood als sociale rolmodellen dienen. McCarthy onderzoekt in zijn werk deze uitgestrekte waaier van clichés en haar verstrengeling met onze individuele of 'persoonlijke' psychologie.³² McCarthy doet dit door beeldelementen van Hollywood aan te grijpen en te analyseren, om hier vervolgens zijn kritiek op te uiten.

Niet alleen inhoudelijk, maar ook de manier waarop McCarthy zijn video's maakt doet denken aan Hollywood. In het werk *Bossy Burger* (1991) komt dit duidelijk naar voren (afb.4). In dit videowerk waarin hij nog solo speelt, maakt McCarthy gebruik van de afgedankte filmset van de Amerikaanse comedyserie *Family Affair* en *The Hogan Family*, en wel van het fastfoodrestaurant waar de leden van de familie Hogan zich vaak bevinden.³³ Door het gebruik van een dergelijk herkenbare set die voorheen veelvuldig op Amerikaanse televisie te zien is geweest, slaat McCarthy met zijn manier van filmen een weg in die onlosmakelijk met Amerikaanse televisieproducties zoals Hollywood, geassocieerd kan worden.

Hoewel het decor van *Bossy Burger* een bekend en vertrouwd voorkomen heeft, is het narratief van de film toch wezenlijk anders dan we normaal gesproken op de beeldbuis zien. *Bossy Burger*, gespeeld door McCarthy, is een gestoorde televisiechef die een kookprogramma presenteert. Al snel ontaardt het programma in een ranzige, met ketchup besmeurde setting waarbij eerder gedacht kan worden aan een gewelddadige oorlogsscène dan aan een gezellig en educatief kookprogramma. Opvallend is dat het personage *Bossy Burger* nooit het decor verlaat, alsof hij zit opgesloten in zijn eigen fastfoodrestaurant. Ook al vormt Hollywood een essentiële achtergrond

³⁰ Petersens af e.a. 2006 (zie noot 18), p.10

³¹ Michael Duncan, 'Daddy's Little Helper', artikel geciteerd van: website *Frieze Magazine*, (1993) <http://www.frieze.com/issue/article/daddys_little_helper/> (2 mei 2010)

³² Rugoff 2004 (zie noot 28), p.128

³³ Eva Meyer-Hermann, *Paul McCarthy Brain Box Dream Box*, tent.cat., Eindhoven (Van Abbemuseum) 2004 p.15

en context voor McCarthy's werk, zijn methode en expressie zijn duidelijk volkomen anders dan de producties vervaardigd in Hollywood.³⁴

Voor de installatie *The Garden* (1991/1992, afb.5) is een set gebruikt van de Amerikaanse televisieserie 'Bonanza' (afb.6). Met *The Garden* en *Bossy Burger* zet McCarthy de eerste stap in de richting van 'Hollywoodachtige' producties. McCarthy heeft deze aanpak, het adopteren en het zich eigen maken van herkenbare Hollywood-elementen, in de jaren die volgen verder doorgevoerd, bijna tot in extremen. De kunstenaar werkt sinds enige tijd met een professioneel apparaat van toneelspelers, grimeurs, technici en deskundigen op het gebied van 'special effects' en blijft in zijn installaties ook filmsets en -rekwisieten gebruiken.³⁵ Naast de grote studio's van Hollywood staat de studio van Paul McCarthy, die de afgelopen jaren zo ontwikkeld en uitgegroeid is dat het productiebedrijf bijna als concurrent gezien kan worden.

2.3 Disney en Piraterij

McCarthy vindt het Amerikaanse opvoedkundige model, volgens het streng afgebakende keurslijf van de 'populaire cultuur', interessant om onder de loep te nemen.³⁶ In eerdere performances transformeert hij de traditionele Amerikaanse familiediners (hamburgers, ketchup, hoddogs) tot gewelddadige seksuele taferelen. Dit is zijn wijze om het gevestigde consumentisme in Amerika en de met kinderlijkheid doordrongen cultuur aan de kaak te stellen.³⁷ Een ander fenomeen naast Hollywood en tevens de rode draad in McCarthy's oeuvre is de wereld van Disney. Zoals Hollywoodsterren kunnen dienen als echte rolmodellen, kunnen Disneyfiguren een bepaald opvoedend of pedagogisch doel dienen. Disneyfilms en Disneyland kunnen wat betreft het scheppen van een andere, betere realiteit vergeleken worden met Hollywood; er wordt een kunstmatig ideaalbeeld geschapen waar iedereen wel in zou willen leven.

Aansluitend bij het Disneythema heeft McCarthy een aantal favoriete personages die hij als ware muzen inzet, onder andere Pinocchio in de video-installatie *Pinocchio Pipenose Household Dilemma* (1994, afb.7) en *Blockhead* (2003, afb.8). Ook in het karakter van Pinocchio schuilt een soort dualiteit, de personage (die McCarthy beschouwt als een 'ready-made') kan gezien worden als een combinatie van een pop en een echte jongen.³⁸ Deze pijnlijke en confronterende transformatie brengt een zekere gelaagdheid met zich mee. Als de jongen liegt, begint zijn neus te groeien; als hij zich eerlijk en oprecht gedraagt, wordt zijn neus weer kleiner. McCarthy ziet dit als een over en weergaande transformatie van de mens, van natuurlijk wezen naar een geconditioneerd en gecultiveerd wezen.

³⁴ Petersens af e.a. 2006 (zie noot 18), p.20

³⁵ Esther Buss, 'Remaking Hollywood', *Texte zur Kunst* 15 (2005) 59, p.195

³⁶ Rugoff 2004 (zie noot 28), p.32

³⁷ Rugoff 2004 (zie noot 28), p.32

³⁸ Frances Morris, Sarah Glennie, *Blockhead and Daddies Bighead*, tent.cat. Londen (Tate Modern) 2003 p.179

Hand in hand met Pinocchio gaat Heidi voor wie McCarthy een vooraanstaande rol heeft weggelegd. Heidi en Pinocchio zijn iconen; zij zijn Europese voorbeelden en staan voor puurheid en eerlijkheid. Heidi is niet alleen voor Disney, maar ook in het oeuvre van McCarthy een klassieker. Afgezonderd van de geciviliseerde wereld woont zij tevreden samen met Grootvader, hoog in de Alpen. Echter, in de installatie *Heidi: Midlife Crisis Trauma Center and Negative Media-Engram Abreaction Release Zone* (1992, afb.9) neemt het verhaal een andere wending. Grootvader en Peter hebben onreine gedachten waarbij zij geen moeite doen om die te bedwingen. Bovendien wordt Heidi voorzien van een tatoeage.³⁹

De figuren in de films en installaties die McCarthy maakt zien er, ondanks de vaak provocerende en lugubere connotatie, strak, gepolijst en lieflijk uit (afb.10 en 11). Dit signalement is overduidelijk ontleend aan de aandoenlijke en sympathieke stijl van Disney. Met het adopteren van deze cartooneske stijl krijgt de kunst van McCarthy een steeds meer postmodernistische uitstraling.⁴⁰ Veel figuren die McCarthy ontwikkelt zien er 'prefab' uit, alsof ze rechtstreeks uit een doe-het-zelf zaak voor volwassenen komen. Deze eigenschap van de postmoderne tijd legt nog eens extra de nadruk op de strategische marketing van het consumentisme; deze 'producten' zijn gemaakt voor de consument. De postmoderne aanpak is wezenlijk anders dan de oudere expressionistische performances van McCarthy. Dit kan voorzichtig als een verschuiving gezien worden.

2.4 The American Dream

McCarthy onderzoekt rollen en thema's die verband houden met mythevorming over de 'popular culture': de entertainmentindustrie, het consumentisme en massamedia. Al deze elementen hebben te maken met het verwezenlijken van The American Dream: zelf verworven rijkdom, faam en geluk. De geschiedenis van Amerika met het 'wilde westen' en piraten vormen een omvangrijke thematiek binnen McCarthy's oeuvre. Hij grijpt dit aan om kritiek op het kolonialisme en kapitalisme te geven; cowboys, pioniers en piraten die onbekende gebieden ontdekken en veroveren, waarbij zij vervolgens overgaan op plunderingen, verkrachtingen en martelingen.⁴¹ Het onontgonnen Amerikaanse land betekent land met onbegrensde mogelijkheden. McCarthy ziet cowboys, pioniers en piraten dan ook als vleesgeworden metaforen voor strijders van The American Dream.

De cowboy, in dit geval, staat symbool voor de machtige, potente man die in verbinding staat met de natuur, de man die ervoor zorgt dat de wereld zijn regels volgt. George W. Bush laat zien dat dit cliché tegenwoordig nog steeds van toepassing is en McCarthy parodieert de clichés, maar geeft een eigen draai aan de betekenis.⁴² Ontelbare films presenteren de geschiedenis van het westen in een mythe; een mythe die een vervalsing is van

³⁹ Petersens af e.a. 2006 (zie noot 18), p.21

⁴⁰ Rugoff 2004 (zie noot 28), p.78

⁴¹ Petersens af e.a. 2006 (zie noot 18), p.21

⁴² Stephanie Rosenthal e.a., *LaLa Land Parody Paradise*, tent.cat. München, (Haus der Kunst/Hatje Cantz), 2005 p.136

het Amerikaanse westen van vandaag de dag. McCarthy probeert deze vervalsing terug te draaien en licht te werpen op hoe brutaal en barbaars de veroveringen vroeger er echt aan toe gingen.⁴³ In McCarthy's films zijn de cowboys geen echte helden, ze zijn verstrooid of hangen de clown uit. Door observaties krijgt de toeschouwer eerder medelijden dan dat ze als heldhaftig bestempeld worden.

De producties die McCarthy heeft gemaakt rondom cowboys en het wilde westen zijn zeer omvangrijk. Een paar voorbeelden hiervan zijn *Saloon Theater* (1995-96), *Saloon Film* (1995), *Yaa-Hoo Town* en *Bunkhouse* (1996), *F-Fort* (2003-05) en *Wagons* (2003-05) (afb. 12-15). In 2005 is er een reizende solotentoonstelling gehouden in Whitechapel in Londen en in Haus der Kunst in München, waarin het wilde westenthema van McCarthy centraal staat. De titel, 'Lala Land Parody Paradise', verwijst hiermee al direct naar een kinderachtige wereld, een ontmanteld paradijs, dat helaas volgepropt zit met slechte namaak en parodieën. Om nog eens extra het theatrale van het onderwerp te benadrukken, werd de opening van de tentoonstelling luid aangekondigd door middel van een carnavaleske optocht. Een groot dweilorkest, cowboys die een typisch patriottistisch rijtuig voorttrekken en uiteraard McCarthy zelf participeerden in de hysterische cavalerie.

De tentoonstelling 'Lala Land Parody Paradise' werd, toen het in Haus der Kunst in München plaatsvond, voor de gelegenheid aangekleed met een Duits thema. In plaats van te verwijzen naar elementen uit Amerika, gebruikte McCarthy hier Duitse iconografie. Het gebouw waar nu Haus der Kunst is gevestigd, heette vroeger Haus der Deutsche Kunst, en is een voormalige opslagplaats voor kunst van het Derde Rijk. Ook staat het bekend als de beruchte locatie waar Hitler vaak toespraken hield.⁴⁴ McCarthy wilde de beladen Duitse geschiedenis graag accentueren tijdens zijn tentoonstelling. Hiervoor heeft hij torenhoge opblaasbare geraniums op het dak van Haus der Kunst laten plaatsen (afb.16). Met de geraniums verwijst hij naar het traditionele Duitsland, waar de typische Baufach architectuur werd opgevrolijkt met de kleurrijke plant. Niet alleen blikt McCarthy met de bloemen naar het verleden, ook het nazi-achtige karakter van het gebouw waarin Haus der Kunst schuilt, neemt hij op de hak. De opblaasbare bloemen zijn zo reusachtig dat ze het gebouw overheersen. Haus der Kunst oogde plots niet meer zo imposant, maar gleed tijdens de tentoonstelling af naar het niveau van plantenbak.

In het thema van muitende piraten is McCarthy in het bijzonder geïnteresseerd in de toevluchtsoorden van de zeevaarders: mannen onder elkaar, die hun eigen subcultuur hebben. Alleen de strikte regelgeving maakt het

⁴³ Rosenthal 2005 (zie noot 42), p.137

⁴⁴ Rachel Harrison, 'California über Alles', *Artforum* (2005) 44, p.69

mogelijk om de lange ontdekkingsreizen te doorstaan, hoewel er uiteraard nog wel ruimte over is voor orgieën die spontaan kunnen uitbreken.⁴⁵ Afgezonderd van de buitenwereld, zoals ook Heidi is, gelden er andere wetten, normen en waarden. Met het veroveren van land door middel van geweld en bestialiteit die samengaan met deze ondernemingen ziet McCarthy tegenwoordig parallellen met de oorlog in Irak, een essentiële drijfkracht achter zijn piratenwerken.⁴⁶ Als het ware de schaduwkant van The American Dream.

Al in de vroege performances omhelst McCarthy het thema zeeroverij, bijvoorbeeld *Sailor's Meat* (1975) en *Death Ship* (1981) (afb.17 en 18) waar hij een driftige kapitein speelt. De piratenwerken zijn de eerste werken die McCarthy samen met zijn zoon Damon McCarthy heeft vervaardigd. Zij hebben hier een aantal jaar aan gewerkt waarin een complexe samenwerking tot stand is gekomen tussen vader en zoon, met Paul als acteur en regisseur en Damon als cameraman en redacteur.⁴⁷ Het idee is lichtelijk gebaseerd op een van de meest geliefde Disneylandattracties, de 'Pirates of the Caribbean'. Ook dit project is erg omvangrijk; kunstwerken met de piraten-thematiek zijn bijvoorbeeld *Caribbean Pirates* (2003-05) waartoe *Frigate*, *Cakebox*, *Houseboat* en *Underwater World* behoren, en de videowerken *Pirate Party* (2005) en *Houseboat Party* (2005) (afb.19-21).

Paul McCarthy heeft jarenlang gezocht naar hoe hij door middel van kunst het publiek kan confronteren en schokken. Het is niet eenvoudig om altijd maar op een boeiende manier te blijven choqueren, zonder voor- spelbaar te worden of in steeds dezelfde maniertjes te vervallen waardoor er vervlakking optreedt. Ook McCarthy moet dit zo ervaren hebben. Sinds het nieuwe decennium is hij een nieuwe weg ingeslagen met het opzoeken van uitersten. Hij heeft dit gedaan door, zoals bij de tentoonstelling in Haus der Kunst al geïllustreerd, zijn sculpturen op te blazen tot buitenzinnige proporties in de vorm van zogenaamde 'inflatables'. Opblaasbare vinyl objecten worden constant voorzien van een stroom van lucht door blazers. De kunstenaar heeft de sculpturen zo groot gemaakt dat ze de museumzaal ontgroeien. Wat dat betreft voldoen deze inflatables aan bepaalde Amerikaanse wensen zoals 'The bigger, the better'. Hoe groter, hoe beter, is een stereotype idee die aansluit bij het gedachtegoed van The American Dream. Alleen buiten, waar 'de sky de limit is', komen de inflatables tot hun recht. Een daarbij onvermijdelijk feit is, dat McCarthy zich niet meer beperkt tot het publiek van kunstliefhebbers. Zijn kunst staat nu in de openbare ruimte. Niet alleen een nieuwe manier van vormgeven, ook een nieuwe doelgroep is aangeboord.

⁴⁵ Rosenthal 2005 (zie noot 42), p.132

⁴⁶ Rosenthal 2005 (zie noot 42), p.132

⁴⁷ Rosenthal 2005 (zie noot 42), p.193

In de zomer van 2003 wordt het Europese publiek voor het eerst geconfronteerd met de inflatables van McCarthy. Bij de entree van Tate Modern in Londen staat *Blockhead* (2003, afb.8) opgesteld, een figuur dat losjes is gebaseerd op Pinocchio.⁴⁸ een inmiddels zeer vertrouwde sterspeler in de tentoonstellingen van McCarthy. *Blockhead* torent boven het dak van Tate Modern uit, zodat het de skyline van de omgeving beïnvloedt. Veel vertrouwde figuren en elementen uit McCarthy's oeuvre zijn omgetoverd tot een inflatable, zo ook de ketchupfles *Daddies Ketchup* (2001, afb.22) als eerbetoon aan de performances en films waar de ketchup zo rijkelijk vloeit. Maar ook het seksspeeltje *Black Plug, Butt Plug* (2007, afb.23), de Kerstman in *Santa with Butt Plug* (2007, afb.24) en een monumentaal aandenken aan McCarthy's piraten in *Captain Morgan's Rum, Reversed, Upside Down* (2005, afb.25).

Het uiterlijk van deze inflatables is anders en verfrissend, toch blijft het concept vertrouwd dicht bij McCarthy. Dit soort inflatables werden namelijk al gebruikt in de reclamewereld, bijvoorbeeld door McDonald's en Budweiser als zijnde een speelse reclamezuil.⁴⁹ En hiermee laat McCarthy de reclamewereld en consumptiemaatschappij een koekje van eigen deeg zien. Voor McCarthy zijn de inflatables niet meer dan een laagje huid die binnenin gevuld is met niets anders dan lucht, ze zijn dus leeg en hol. Ze kunnen enorm groot en imposant worden, maar dit is enkel tijdelijk.⁵⁰ De inflatables kunnen onschuldig en grappig overkomen, maar evengoed verontrustend en controversieel. McCarthy maakt met de inflatables de koppeling tussen lichtvoetig en speels aan de ene kant en afstotelijk aan de andere kant, zoals hij dat in zijn werk over het algemeen doet.⁵¹ De inflatables hebben al diverse tentoonstellingen in museumtuinen gevuld. Onder andere in 2007 het Middelheimmuseum in Antwerpen met de tentoonstelling 'Air Born | Air Borne | Air Pressure' en in 2009 de Utrechtse Botanische Tuinen met de tentoonstelling genaamd 'Air Pressure'.

Naast 'Lala Land Parody Paradise', 'Air Born | Air Borne | Air Pressure' en 'Air Pressure' heeft McCarthy de afgelopen tien jaar meerdere grote solotentoonstellingen gehouden. Een voorbeeld hiervan is de reizende tentoonstelling 'Head Shop/Shop Head', die onder andere te zien was bij Stedelijk Museum Actuele Kunst (S.M.A.K.) in Gent in 2007. Deze tentoonstelling plaatste een aantal recentere werken in de bredere context van McCarthy's oeuvre, waardoor het een ruimer en dieper perspectief schept op deze complexe en uitdagende kunstenaar. In samenwerking met het Moderna Museet te Stockholm en ARoS te Aarhus presenteerde het S.M.A.K. de eerste retrospectieve tentoonstelling die de volle 40 jaar van McCarthy's kunstproductie overspant.⁵²

⁴⁸ Frances, Glennie 2003 (zie noot 38), p.180

⁴⁹ Frances, Glennie 2003 (zie noot 38), p.180

⁵⁰ Frances, Glennie 2003 (zie noot 38), p.180

⁵¹ Jan van Adrichem, *Air Pressure*, Utrecht 2010 p.14

⁵² Website Stedelijk Museum Actuele Kunst, Gent <<http://www.smak.be/tentoonstelling.php?id=376>> (17 mei 2010)

Ook een zeer belangrijke solotentoonstelling is 'Piccadilly Circus', speciaal georganiseerd voor de opening in 2003 van galerie Hauser & Wirth in Londen, de galerie waar McCarthy bij aangesloten is. Hauser & Wirth is in een voormalig bankgebouw gevestigd, dat enorm in omvang is en zeer statig oogt. Voor McCarthy was dit de reden waarom het een ideaal gebouw is om in te werken. De begane grond heeft een indrukwekkende hal, de kelder is als een labyrint en heeft een gewelf met doorgang zodat het lijkt op een sombere schuilplaats. Op de bovenste verdieping bevindt zich een donker kantoor dat op de plattegrond op onverklaarbare wijze werd aangeduid als de 'American Room'.⁵³

Deze ruimte is bij uitstek geschikt voor de karakters die spelen in de gefilmde performance *Piccadilly Circus* (afb.26), waarnaar de tentoonstelling vernoemd is. De personages refereren naar belangrijke leiders van onze tijd, maar ze kunnen niet verward worden met bestaande persoonlijkheden. Veel meer staan ze symbool voor de systemen van ideologieën, waarden en morele voorschriften.⁵⁴ Voor de opening van de galerie zijn kosten noch moeite gespaard om het spectaculair aan te pakken en beter dan de bombastische aanpak van McCarthy zou het haast niet kunnen.

Alle bovengenoemde tentoonstellingen vonden plaats in Europa. In Amerika zijn uiteraard ook belangrijke solotentoonstellingen gehouden. Eind 2000 vond er in het Museum of Contemporary Art in (MOCA) in Los Angeles een grote overzichtstentoonstelling plaats, toepasselijk getiteld 'Paul McCarthy'. Voor het eerst exposeerde de kunstenaar met een grootschalige tentoonstelling waar een overzicht werd gepresenteerd van zijn oeuvre met meer dan honderd werken, waaronder tekeningen, video's, sculpturen en installaties.⁵⁵ Paul Schimmel heeft de tentoonstelling samengesteld, dezelfde curator als 'Helter Skelter: L.A. Art in the 1990', ook in het Museum of Contemporary Art in Los Angeles, de tentoonstelling waarbij McCarthy werd voorgesteld aan een breder publiek.

2.5 Paul McCarthy, de speerpunten

Paul McCarthy's werk bevat een scherpe sociaalkritische houding die zich focust op sociale en culturele dilemma's, in het bijzonder de keerzijde van The American Dream en de consumentenmaatschappij waarin wij

⁵³ Website Hauser & Wirth <<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/70/paul-mccarthy-piccadilly-circus/view/>> (17 mei 2010)

⁵⁴ Website Hauser & Wirth (zie noot 53)

⁵⁵ Website MOCA, L.A. <<http://www.moca.org/library/archive/exhibition/detail/2959>> (17 mei 2010)

nu leven.⁵⁶ In de hedendaagse westerse maatschappij, en in het bijzonder in de Verenigde Staten, wordt er aangenomen dat de entertainmentindustrie een soort opvoedende en educatieve taak heeft, een taak om kinderen normen en waarden bij te brengen.⁵⁷ Hoewel het niet altijd duidelijk is of McCarthy dit zozeer afwijst, lijkt het eerder een doel voor McCarthy om zijn publiek hier op te wijzen en zich ervan bewust te maken. Door te choqueren, een methode die McCarthy moedwillig gebruikt, vraagt hij aandacht voor zijn standpunten. De complexe relatie tussen kunst en kitsch, realiteit en fantasie, symboliek en materialisme weegt McCarthy in zijn oeuvre nauwkeurig tegen elkaar af.

Uit bovenstaande uiteenzetting kunnen verschillende speerpunten in McCarthy's oeuvre gefilterd worden.

- De maatschappijkritische houding tegenover een aantal normen en waarden binnen de Amerikaanse cultuur en samenleving.
- De kritiek op de westerse consumptiemaatschappij en het kapitalisme, dus ook buiten Amerika.
- Het doelbewust willen choqueren om aandacht te vestigen op zijn kunst en het willen doorbreken van taboes. De toeschouwers willen confronteren met maatschappelijk gevestigde normen, waarden en opvattingen en het publiek op een carnavaleske en vaak zwaar seksueel getinte manier een spiegel voorhouden.
- Het aangrijpen van elementen van de consumptiemaatschappij, reclamewereld en entertainment-industrie om dit vervolgens toe te passen in zijn eigen beelden.

⁵⁶ Petersens af e.a. 2006 (zie noot 18), p.9

⁵⁷ Frances, Glennie 2003 (zie noot 38), p.15



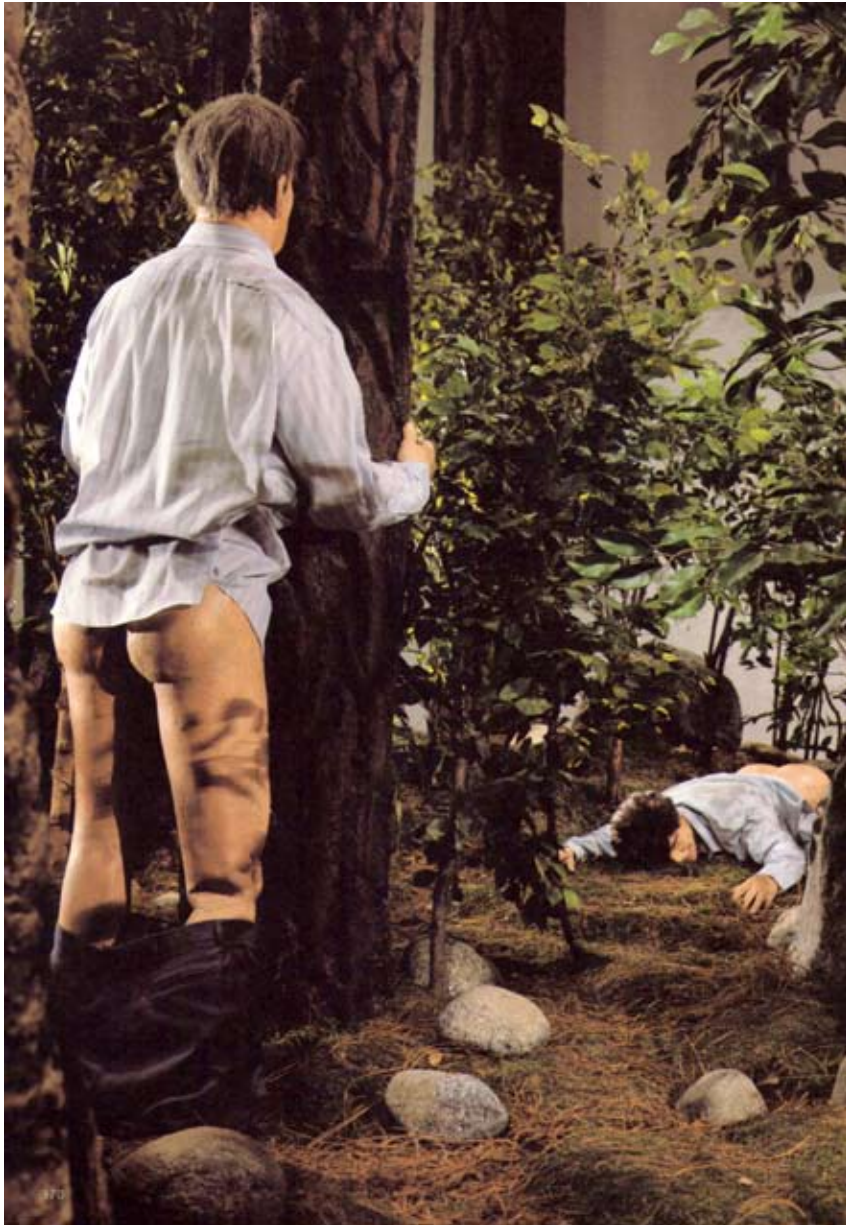
afb.1 Paul McCarthy, *The Trunks*, 1972-84, verschillende rekwisieten, b.n.t.



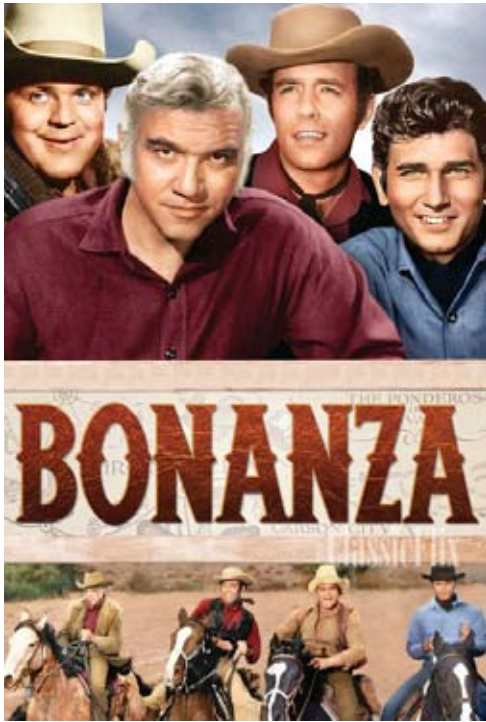
afb. 2 (boven) Paul McCarthy, *Hot Dog*, 1974, performance, video door Mike Cramm, b.n.t.
afb. 4 (onder) Paul McCarthy, *Bossy Burger*, 1991, performance, video, installatie, Hauser & Wirth



afb. 3 Paul McCarthy, *Meat Cake #4*, 1974, performance, video door Mike Cramm, b.n.t.



afb. 5 Paul McCarthy, *The Garden*, 1991-92, installatie van o.a. hout, staal en latex, a.n.t., b.n.t.



afb. 6 (links) Affiche Bonanza, Amerikaanse sitcom uit de jaren '60

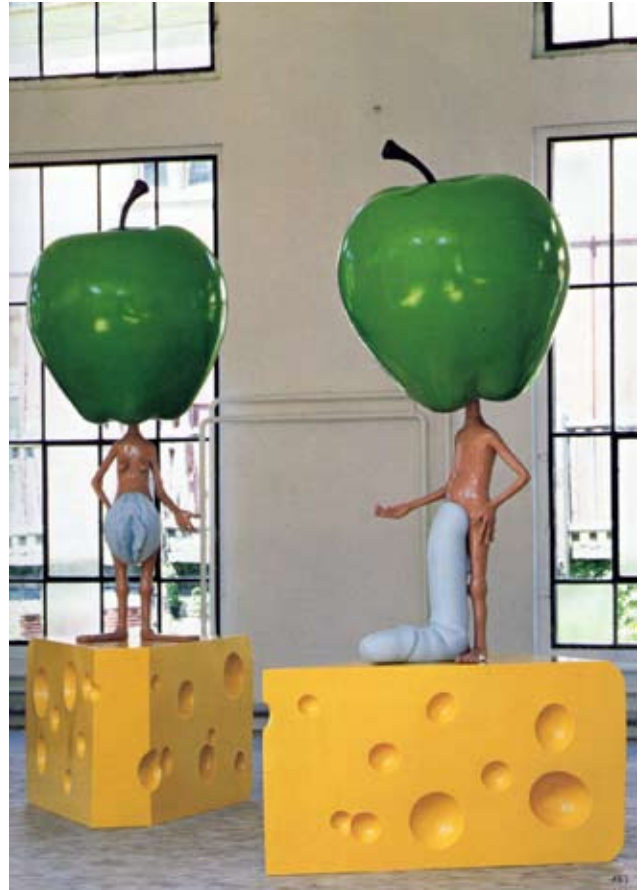
afb. 7 (rechts) Paul McCarthy, *Pinocchio Pipenose Householdillemma*, 1994, performance video, b.n.t.



afb. 8 Paul McCarthy, *Blockhead Drawing*, 2003, potlood op papier, 21.5 x 28.0 cm, Flick Collection, Berlijn

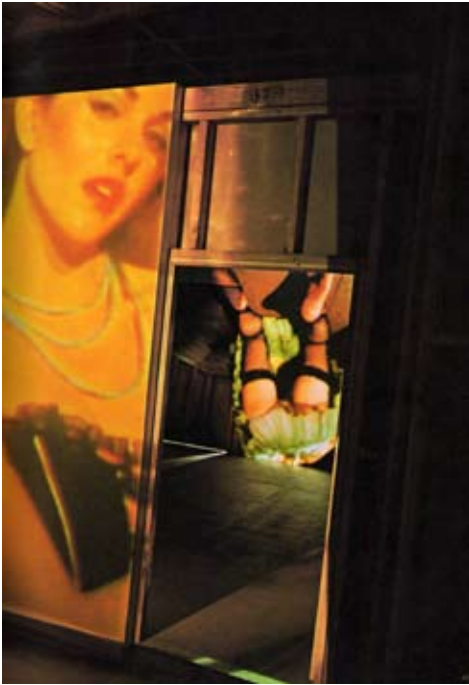


afb. 9 Paul McCarthy en Mike Kelley, *Heidi*, 1992, performance video, b.n.t.



afb. 10 (links) Paul McCarthy, *Tomato Heads*, 1994, plastic, rubber, metaal, verschillende afmetingen, b.n.t.

afb. 11 (rechts) Paul McCarthy, *Apple Heads on Swiss Cheese*, 1997, metaal, hout, siliconen, verschillende afmetingen, b.n.t.



afb. 12 (linksboven) Paul McCarthy, *Saloon Theater*, 1995-96, Video installatie, 592 x 2034 cm. Flick Collection, Berlijn
 afb. 13 (linksonder) Paul McCarthy, *Saloon Film* (onderdeel van *Saloon Theater*), 1995-99, fragment uit film, b.n.t.
 afb. 14 (rechtsboven) Paul McCarthy, *Bunkhouse*, 1996, installatie, a.n.t., b.n.t., Phillips de Pury & Company, New York
 afb. 15 (rechtsonder) Paul McCarthy, *F-Fort*, 2005, performance, video, b.n.t., installatie, Haus der Kunst, München



afb. 16 Haus der Kunst tijdens tentoonstelling 'Lala Land Parody Paradise', München, 2005



afb. 17 (boven) Paul McCarthy, *Sailors Meat*, 1975, performance video, b.n.t.
afb. 18 (onder) Paul McCarthy, *Death Ship*, 1981, performance video, b.n.t.

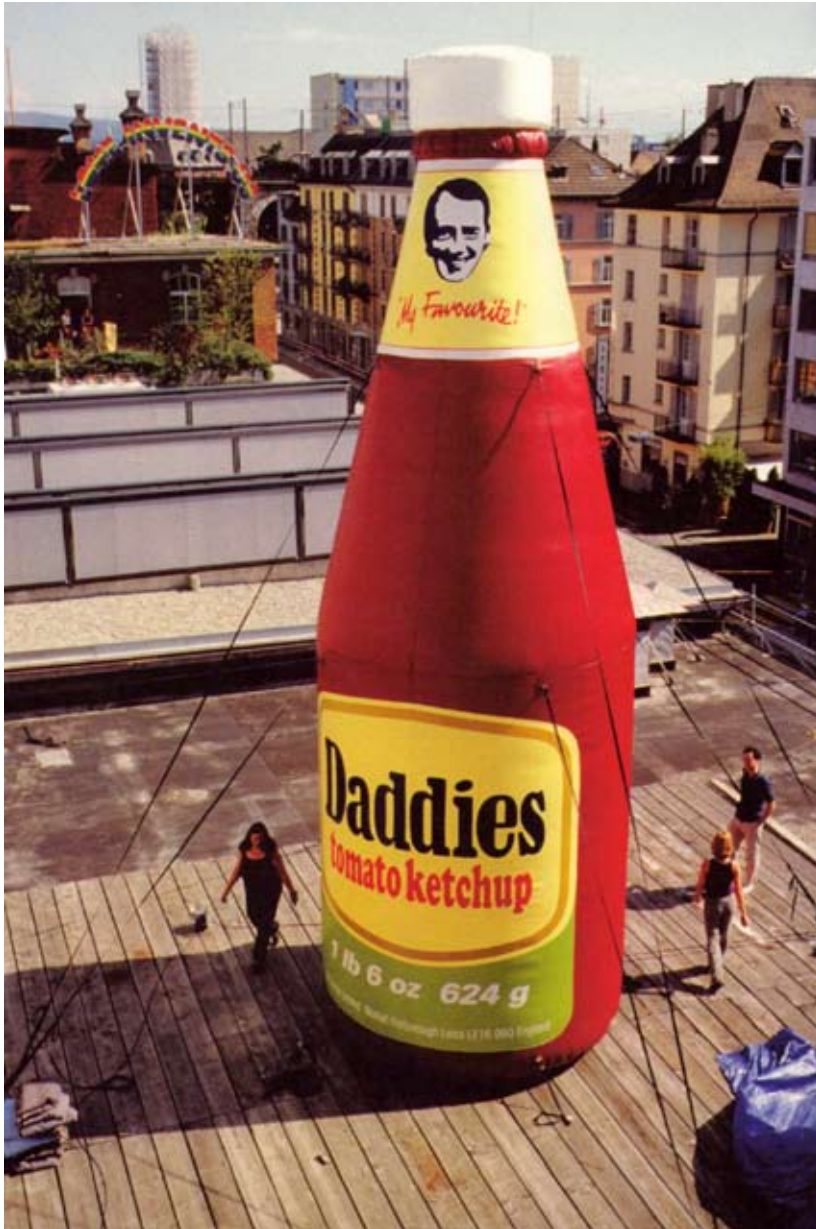


afb. 19 Paul McCarthy en Damon McCarthy, *The Frigate fragment* uit *Caribbean Pirates*, 2003-05, installatie, a.n.t., Hauser & Wirth, Zürich



afb. 20 (links) Paul McCarthy en Damon McCarthy, *Captain Morgan* fragment uit *Caribbean Pirates*, 2003-05, installatie, a.n.t., Hauser & Wirth, Zürich

afb. 21 (rechts) Paul McCarthy en Damon McCarthy, *Houseboat Party*, 2005, performance video, Hauser & Wirth, Zürich



afb. 22 Paul McCarthy, *Daddies Ketchup Inflatable*, 2001, vinyl, 950 x 320 x 320 cm, b.n.t.



afb. 23 Paul McCarthy, *Black Plug Butt Plug*, 2007, vinyl, 18.20 m., b.n.t.



afb. 25 Paul McCarthy, *Captain Morgan's Rum Reversed Upside Down*, 2005, vinyl, 8.53 x 2.13 m., b.n.t.



afb. 24 (links) Paul McCarthy, *Santa with Butt Plug*, 2007, vinyl, 24x12.20 m., b.n.t.
afb. 26 (rechts) Paul McCarthy, *Piccadilly Circus*, 2003, performance video, Hauser & Wirth, Londen

3.0 Kritiek op de maatschappij binnen Amerika

Speerpunt 1: De maatschappijkritische houding van McCarthy tegenover een aantal algemene normen en waarden binnen de Amerikaanse cultuur en samenleving.

De paragraaf in dit hoofdstuk richt zich op de vraag in hoeverre er in zowel Amerikaanse als in Europese kunstmagazines gesproken wordt over Paul McCarthy's maatschappijkritische houding ten opzichte van een aantal algemene normen en waarden binnen de Amerikaanse cultuur. En vooral hoe daar inhoudelijk precies over geschreven is.

3.1 Amerikaanse kunstmagazines

Dit speerpunt zal in de analyse een belangrijke plaats innemen, omdat het nauw aansluit bij cruciale raakvlakken van de hypothese. Wat direct opvalt bij het analyseren van de Amerikaanse artikelen is dat er niet veel wordt geschreven over McCarthy's houding ten aanzien van normen en waarden binnen de Amerikaanse cultuur. Van de veertien beschouwende teksten en recensies wordt dit onderwerp maar in vijf teksten aangehaald. Omdat hier zeer beperkt over geschreven wordt, biedt deze analyse ruimte om gedetailleerd in te zoomen op die teksten en passages, waar het onderwerp wel wordt behandeld. Wat wordt er precies besproken over de maatschappijkritische houding van McCarthy? En in hoeverre wordt er in de artikelen ook werkelijk McCarthy's ideeën en houding blootgelegd?

In de eerste recensie die we hier behandelen, wordt er zeer beperkt gerept over McCarthy's opvattingen ten opzichte van de Amerikaanse cultuur en maatschappij. De schrijfster en critica Barbara Pollack recenseert in *Artnews* (2001) over McCarthy's overzichtstentoonstelling in New Museum of Contemporary Art in New York gehouden in 2001. In deze tentoonstelling waren onder andere werken te zien als *Cultural Gothic* (1992) en *Family Tyranny* (1987) (afb.27 en 28), beide zijn werken waarin McCarthy zijn maatschappijkritische houding sterk uitdraagt. Pollack beschrijft in haar openingsregel (citaat): "*For three decades, Paul McCarthy has been delving into the most nauseating stuff of American pop culture, finding inspiration at the bottom of barf bags and Port-o-Potties.*"⁵⁸ Een introductie die weliswaar aanhaalt dat McCarthy elementen van de Amerikaanse cultuur aangrijpt, maar hierover verder aan de oppervlakte blijft.

⁵⁸ Barbara Pollack, 'Paul McCarthy', *Artnews* 5 (2001) 100, p.189

In *PAJ* (A Journal of Performances and Art) beschrijft Jennie Klein, critica en hoogleraar op Ohio University, in een uitgebreid stuk de tentoonstelling in Museum of Contemporary Art in Los Angeles gehouden in 2000. Klein scheidt in het artikel (2001) ook een overzicht van het oeuvre van Paul McCarthy. Veel werken die in New Museum of Contemporary Art hebben gestaan, worden ook in Los Angeles geëxposeerd. Klein kiest het werk *The Garden* (1992) (afb.5) uit om er uitvoerig op in te gaan. Het werk *The Garden* is een installatie waarin een vader en zoon in het bos op de grond liggen, uiteraard een vreemde gewaarwording. Klein legt uit (citaat): “*Even if they were not engaging in such a disturbing act, they would be outsiders to the relentlessly consumerist society of southern California, a society that McCarthy’s work both satirizes and explores.*”⁵⁹ Hoewel Klein McCarthy’s maatschappijkritische houding ten opzichte van Amerikaanse normen en waarden doet beperken tot de staat California, raakt zij toch scherp de diepere laag van het kunstwerk. Enerzijds beschrijft zij McCarthy’s satirische bril waarmee hij naar de Amerikaanse maatschappij kijkt. Anderzijds geeft zij ook aan dat McCarthy gefascineerd en geïnspireerd wordt door deze samenleving.

In een korte tekst in *Artforum* (2003), dat meer het karakter heeft van een persbericht dan een recensie of kritisch stuk, beschrijft critica Jennifer Allen de openingstentoonstelling van de nieuwe projectruimte van de galerie Hauser & Wirth in Londen gehouden in 2003. Zij geeft aan (citaat): “*While tackling icons and artifacts of American culture, McCarthy seems to embody the primary processes of the unconscious.*”⁶⁰ Allen stipt een belangrijk idee aan van de kunstenaar, namelijk het blootleggen van menselijke behoeftes en driften die in de westerse maatschappij zo krampachtig worden onderdrukt. De schrijfster geeft aan dat McCarthy dat doet door elementen van de Amerikaanse cultuur aan te grijpen om hiermee vervolgens de confrontatie mee te zoeken. De zinsopbouw doet echter vermoeden, dat het aangrijpen van elementen uit de Amerikaanse cultuur meer een bijzaak is in McCarthy’s oeuvre, dan één van de hoofdpunten.

Deze analyse is gespit op de vraag in hoeverre er in Amerikaanse magazines wordt geschreven over de maatschappijkritische houding van Paul McCarthy. In het betoog van assistent curator in het Guggenheim Museum Alison Gingeras, gepubliceerd in *Artforum* (2005), wordt niet zozeer beschreven hoe McCarthy zijn kritiek uit. Gingeras laat min of meer in het midden hoe maatschappijkritisch McCarthy is tegenover Amerika en hierin verschilt deze tekst niet veel van de overige Amerikaanse teksten. Opmerkelijk genoeg doet Gingeras wel zelf een opvallende uitspraak, in maatschappijkritische zin, over de Amerikaanse kunstwereld. In de laatste regel

⁵⁹ Jennie Klein, ‘Paul McCarthy: Rites of Masculinity’, *PAJ* (2001) 68, p.10

⁶⁰ Jennifer Allen, ‘Paul McCarthy’, (2003) artikel geciteerd van: website *Artforum* <<http://artforum.com/archive/id=5827>> (16 februari 2010)

van haar artikel plaatst ze nog een uitsmijter (citaat): *"Why, as is repeatedly the case, does one of America's greatest artists have to travel to Europe to find a fittingly expansive platform?"*⁶¹ De schrijfster vraagt zich af waarom McCarthy in Europa wel, en in Amerika niet zoveel voet aan de grond krijgt.

De vijfde en meest recente tekst waar de maatschappijkritische houding van Paul McCarthy wordt aangehaald, is de recensie van kunstenares en schrijfster Rachel Harrison, die ook gepubliceerd is in *Artforum* (2005). De titel van de recensie luidt: 'California über alles', een spannende opening met zelfs een Duitse aankondiging, hoewel de rest van de tekst Engels is. De recensie gaat over de politiek heftig beladen tentoonstelling 'Lala Land Parody Paradise' die in de Duitse stad München plaatsvond in 2005, en die McCarthy dan ook met een Duits jasje heeft aangekleed (zie hoofdstuk 2). Harrison beschrijft een nieuw werk en meldt (citaat): *"The new work in Munich, comprising McCarthy's Western and 'Caribbean Pirates' projects (2001-2005), takes on with a vengeance all things American. With 'LaLa Land' -Disney and Hollywood- as the socio-political backdrop to this 'parody paradise'."*⁶² Met deze enkele regel, waarin ook maar enigszins blijkt dat McCarthy kritiek uit op de Amerikaanse cultuur, blijft Harrison angstvallig aan de oppervlakte.

3.2 Europese kunstmagazines

Omdat bij het analyseren van dit onderwerp de kwantiteit bij de Amerikaanse magazines een belangrijk gegeven blijkt te zijn, is het handig om dit direct als vertrekpunt te gebruiken bij het analyseren van de Europese magazines. Van de dertien kritische en beschouwende artikelen gepubliceerd in Europese magazines, wordt McCarthy's maatschappijkritische houding tegenover normen en waarden van de Amerikaanse cultuur in negen teksten aangehaald. Opvallend vaker dan in de Amerikaanse magazines. Maar hoe wordt het onderwerp inhoudelijk besproken? Wordt er in Europese magazines, net zoals in Amerikaanse magazines, ook aan de oppervlakte gedwaald? Of weten de critici en recensenten de vinger wel op de gevoelige plek te leggen? De belangrijkste artikelen zullen uitgebreid worden aangehaald.

Hoogleraar en schrijver Michael Stoeber besteedt in zijn artikel (2002) over McCarthy's tentoonstelling in het Hamburger Kunstverein genaamd 'Paul McCarthy: Videos und Fotografien' gehouden in 2001, een groot

⁶¹ Alison Gingeras, 'Mad Cowboy', (2005) artikel geciteerd van: website *Artforum* <<http://artforum.com/diary/id=9177>> (16 februari 2010)

⁶² Harrison 2005 (zie noot 44), p.70

gedeelte van de tekst aan McCarthy's maatschappelijke kritieken. Naast het feit dat Stoeber in *Kunstforum International* het speerpunt uitvoerig beschrijft, draait hij er door middel van zijn woordkeuze ook niet omheen. Een voorbeeld van zijn toegespitste manier van omschrijven (citaat, vertaald uit het Duits); "...McCarthy schokt niet alleen de geheiligde voedselidealen van de Amerikaanse natie, maar hij scheurt haar ook het onnatuurlijke koele masker van puriteinse zelfbeheersing van het gezicht."⁶³ In deze woorden, die exemplarisch zijn voor de toon van de hele tekst, maakt Stoeber de felheid waarmee McCarthy zijn kritiek op de Amerikaanse maatschappij uit, haast voelbaar.

De politiek beladen tentoonstelling 'Lala Land Parody Paradise' uit 2005, die Rachel Harrison becommentarieert in *Artforum*, wordt ook door schrijfster Esther Buss in het Duitse kunstblad *Texte zur Kunst* (2005) besproken. Ook Buss haalt het werk *Pirates Video* (2001-2005, afb.29) aan en schrijft (citaat, vertaald uit het Duits): "*Het motief van de overval, de invasie resp. 'landinname' als beeld van de kolonialistische expansiepogingen van de westelijke wereld resp. de Verenigde Staten, is in de tentoonstelling een onophoudelijk gespeelde evergreen en vindt in de 'Penetratiescène' een tamelijk letterlijke uitwerking.*"⁶⁴ In principe beschrijft Buss hier de manier waarop McCarthy het overheersende kolonialisme van Amerika bespot. Echter, haar schrijfstijl is zo hoogdravend dat haar expliciet bedoelde uitdrukkingen meer het karakter krijgen van een geheime codetaal. McCarthy's kritiek op Amerika wordt dan wel uitvoerig besproken, in tegenstelling tot Harrisons artikel, maar erg duidelijk voor de lezer wordt het helaas niet.

In 2005 is er, ter ere van McCarthy's veertigjarige carrière als kunstenaar, een grote overzichtstentoonstelling van Paul McCarthy georganiseerd in het Moderna Museet, in Stockholm (zie hoofdstuk 2). De uit Stockholm afkomstige Robert Stasinski, schrijver en curator, schrijft in het magazine *Flash Art* (2006) een artikel waarin hij zowel over McCarthy recenseert als over de opzet en inhoud van de tentoonstelling 'Head Shop/Shop Head'. Over McCarthy's oeuvre zegt hij, naar aanleiding van het werk *The Caribbean Pirates* (afb.19-21) (citaat): "*The tortured pirates look like Abu Ghraib prisoners, suggesting one of McCarthy's most significant objects of revulsion - mass-produced American culture as well as politics.*"⁶⁵ Stasinski oppert scherp en direct een vergelijking waaruit blijkt dat het kunstwerk uit 2001 nog steeds als erg actueel gezien kan worden. Stasinski geeft blijk de maatschappijkritische houding van McCarthy erg belangrijk te vinden, hij geeft in zijn artikel zelfs aan, dat de tentoonstelling niet genoeg aandacht geeft aan dit speerpunt. Zowel in de presentatie van de kunstwerken als

⁶³ Michael Stoeber, 'Paul McCarthy', *Kunstforum International* (2002) 158, p.239

⁶⁴ Buss 2005 (zie noot 35), p.195

⁶⁵ Robert Stasinski, 'Paul McCarthy', *Flash Art* 250 (2006), p.111

in de catalogus wordt volgens de schrijver hier niet genoeg over vermeld.

Ook in de tekst van de Duitse correspondentie vanuit Amerika Claudia Bodin, gepubliceerd in het Duitse kunsttijdschrift *Art Magazin* (2009), wordt de maatschappijkritische houding ten opzichte van Amerika uitvoerig en scherp besproken. De titel van het stuk zet al de toon voor de rest van de recensie, namelijk 'Die Bösen Märchenonkel' (De boze sprookjesoom). Bodin zegt letterlijk in haar tekst (citaat, vertaald uit het Duits): "*In zijn videowerken breekt hij... graag met het cliché van het zuivere Amerika. McCarthy houdt ervan, om aan de waarden in zijn land te schaven, de verdorven gemeenschap aan te vallen en in de donkere hoeken van onze psyche rond te hangen.*"⁶⁶ Bodin zet ook in het overige van haar artikel McCarthy's bedoelingen helder uiteen door middel van smakelijke maar vooral begrijpelijke zinnen.

In de zomer van 2009 is er een wat kleiner bericht dan de reeds besproken artikelen, gepubliceerd in het blad *Metropolis M* over de tentoonstelling 'Air Pressure' in Utrecht (zie hoofdstuk 2). Dit bericht is, zonder al te veel uit te wijden in details, vooral kort en bondig opgesteld. Domeniek Ruyters, schrijver van de tekst en tevens hoofdredacteur van het magazine sluit af met de regel (citaat): "*Bovendien bieden ze (de inflatables) gelegenheid zijn werk in samenhang te tonen zodat eens te meer duidelijk wordt hoe McCarthy vooral de eigen Amerikaanse cultuur op de korrel neemt.*"⁶⁷ Net zoals in het persbericht van Jennifer Allen wordt hier McCarthy's maatschappijkritische houding min of meer zijdelings genoemd en er wordt niet teveel op ingesprongen. Maar in tegenstelling tot de tekst van Allen benadrukt Ruyters wel het cruciale belang van dit speerpunt in McCarthy's kunst, en doet het niet af als bijzaak zoals dat bij Allen het geval lijkt te zijn.

3.3 Samenvattend

Het aantal artikelen in Amerikaanse magazines over McCarthy's maatschappijkritische houding ten opzichte van Amerikaanse normen en waarden, is erg summier. Benadrukt mag worden dat de analyse van dit belangrijke speerpunt uit McCarthy's oeuvre een geheel en al complete opsomming is. Opmerkelijk is dat, als het al wordt beschreven, dan wordt het telkens alleen maar zijdelings aangehaald. Zoals aangegeven bij de recensie van Jennifer Allen kan in het algemeen gelden voor Amerikaanse teksten: in Amerikaanse magazines komt McCarthy's maatschappijkritische houding over als bijzaak in zijn oeuvre.

⁶⁶ Claudia Bodin, 'Die Bösen Märchenonkel', artikel geciteerd van: website *Art Magazin* (2009) <http://www.art-magazin.de/kunst/24226/paul_mccarthy_mike_kelley_new_york> (26 maart 2010)

⁶⁷ Domeniek Ruyters, 'Bigger than Life, Paul McCarthy XL in Utrecht', (2009) artikel geciteerd van: website *Metropolis M* <<http://www.metropolism.com/reviews/bigger-than-life/>> (15 maart 2010)

Vergeleken met het aantal Amerikaanse artikelen wordt er in de Europese magazines veel vaker over McCarthy's maatschappijkritische houding gesproken.

In tegenstelling tot het volledige overzicht van de Amerikaanse magazines omvat de analyse over de Europese teksten slechts een willekeurige greep uit een groot aanbod. Ook blijkt bij het inzoomen op de inhoud van de noteringen, dat de Europese magazines uitvoeriger en dieper ingaan op McCarthy's manier van kritiek geven op de Amerikaanse maatschappij dan Amerikaanse magazines.

4.0 Kritiek op de maatschappij buiten Amerika

Speerpunt 2: De algemene kritiek op de westerse consumptiemaatschappij en het kapitalisme, hoofdzakelijk buiten Amerika.

Dit hoofdstuk richt zich op de vraag in hoeverre er in zowel Amerikaanse als Europese kunstmagazines wordt gesproken over de kritiek van Paul McCarthy op de westerse consumptiemaatschappij en het kapitalisme, hoofdzakelijk buiten Amerika. En vooral hoe daar inhoudelijk precies over geschreven is.

4.1 Amerikaanse kunstmagazines

In de veertien Amerikaanse artikelen over McCarthy wordt slechts in drie artikelen geschreven over McCarthy's kritiek op de consumptiemaatschappij en het kapitalisme, vooral buiten Amerika. Om dit element in McCarthy's oeuvre terug te vinden in de teksten, moet dus erg nauwkeurig gezocht worden, als een speld in een hooiberg. Omdat het onderwerp zo mondjesmaat wordt besproken in de Amerikaanse teksten, kan het, net zoals het vorige speerpunt, in deze analyse volledig behandeld worden. Wat wordt er precies besproken over de algemene maatschappijkritische houding van McCarthy tegenover het westen, dus ook buiten Amerika? En in hoeverre wordt in de artikelen ook werkelijk het gedachtegoed van McCarthy hierover blootgelegd?

Jennie Klein bespreekt in haar artikel in *PAJ* (2001) een aantal werken zoals *Pinocchio Pipenose Household-dilemma* (1994, afb.7), *Santa Chocolate Shop* (1997, afb.30), *The Garden* (1992, afb.5) en *Cultural Gothic* (1992, afb.27). Al deze werken van McCarthy dragen kritiek uit en gemeenschappelijk in deze werken is de kritiek op de consumptiemaatschappij, op het maatschappelijk voorgeschreven en gewenst gedrag en de hypocrisie die ontstaat wanneer men zich niet conformeert aan dit gedrag. Klein constateert (citaat): "*As with The Garden and Cultural Gothic, the underbelly of childhood innocence as portrayed in popular culture is exposed.*"⁶⁸ Hiermee beschrijft Klein tactvol McCarthy's veel minder genuanceerde manier van het bekritisieren van de westerse maatschappij. Voorzichtig benoemt zij de westerse maatschappij met de abstracte term 'popular culture'. Klein haalt McCarthy's speerpunt aan. Het is niet dat zij er zozeer omheen draait, maar ze dekt haar opmerking graag discreet in door de notie 'popular culture' te gebruiken.

⁶⁸ Klein 2001 (zie noot 59), p.17

De korte tekst van Jennifer Allen uit *Artforum* (2003), een aankondiging van de opening van de galerie Hauser & Wirth in Londen, de galerie waar McCarthy bij aangesloten is, beschrijft het werk *Piccadilly Circus* (2003, zie hoofdstuk 2 en afb.26). In deze gefilmde performance spelen oud-president George W. Bush, Osama bin Laden en 'Queen Mother' (de Britse koningin Elizabeth II) de hoofdrol⁶⁹. Doordat deze drie wereldleiders de hoofdrol spelen, kan het de aanschouwer haast niet ontgaan dat dit een werk is waar onder andere het kapitalistische westen een rol toebedeeld krijgt. Ook Allen geeft in haar artikel blijk van dit gegeven en ze schrijft erover (citaat): "...*The stately bank setting* (het interieur van de nieuwe Hauser & Wirth galerie) *offers a sufficient critique: The accoutrements of authority are reduced to a chaos reminiscent of a day-care center.*"⁷⁰ Hoewel Allen het speerpunt van McCarthy wel moet aanhalen in haar artikel, gezien de keuze van het kunstwerk dat ze bespreekt, blijft het bij deze ene opmerking die niet veel blootgeeft van McCarthy's ongezoeten kritiek.

Rachel Harrison beschrijft in de tekst 'California über alles' in *Artforum* (2005) werken van McCarthy die gebaseerd zijn op plunderende en gewelddadige piraten, zoals *Frigate* (2001-2005), *Cakebox* (2001-2005) en *Captain Morgan* (2005) (afb.19-21). Harrison probeert het verband te verklaren tussen het gedrag van de piraten in McCarthy's kunstwerken en de houding van het kapitalistische westen. Zij legt uit (citaat): "*Pirates are of course associated with rapacious pillaging motivated by excess and greed, a parallel to our age of global capitalism, 'coalitions of the willing', and the blurred boundaries of power between nations and corporations.*"⁷¹ De parallel die Harrison trekt is duidelijk en legt de vinger precies op de juiste plek. Het wordt bovendien helder en open geformuleerd, waardoor het direct begrijpelijk is voor de lezer.

4.2 Europese kunstmagazines

In de Europese kunstmagazines wordt het speerpunt van McCarthy's oeuvre, de kritiek op de consumptie-maatschappij en het kapitalisme van de bredere westerse wereld beduidend vaker aangehaald dan in de Amerikaanse kunstmagazines. Op zich is dit niet echt verwonderlijk, aangezien het aantal Amerikaanse artikelen dat wel over dit speerpunt spreekt zeer gering is. In zes van in totaal dertien Europese artikelen wordt het onderwerp besproken. Vergeleken met het eerste speerpunt, de kritiek van McCarthy op de heersende normen en waarden in de Amerikaanse maatschappij, lijkt dit tweede speerpunt in aantal wat achter te blijven. Hoe wordt

⁶⁹ Rugoff 2004 (zie noot 28), p.168

⁷⁰ Allen 2003 (zie noot 60)

⁷¹ Harrison 2005 (zie noot 44), p.70

er in Europese kunstmagazines geschreven over McCarthy's kritiek die hij uit op de consumptiemaatschappij en het kapitalisme, ook buiten Amerika?

In het artikel dat Michael Stoeber schrijft, behandelt hij niet alleen, zoals in het vorige hoofdstuk beschreven, McCarthy's solotentoonstelling in het Hamburger Kunstverein, in 2001. Hij beschrijft in *Kunstforum International* (2002) ook McCarthy's algehele oeuvre, zodat de solotentoonstelling in een bredere context geplaatst kan worden. In het algemene gedeelte vertelt Stoeber (citaat, vertaald uit het Duits): "*In de performances van Paul McCarthy worden de mythes van de WASPS, de White Angelsaksische protestanten en allerlei puriteinse gemeenschappen onbarmhartig afgebroken.*"⁷² Later voegt hij hier nog aan toe: "*Genadeloos scheurt de kunstenaar de leugenachtige beelden van een 'gezonde' wereld in stukken.*"⁷³ Stoeber gebruikt heftige woorden en spitst McCarthy's speerpunt zeer nauw toe tot een bepaalde groepering. Zou Stoeber hiermee cynisch doelen op de westerse kapitalistische wereld? Of McCarthy zelf zijn kunst nu echt zo toespitst op specifiek deze groep is niet duidelijk. Wel blijkt uit deze citaten dat Stoeber niet bang is om McCarthy's oeuvre op een haast bonte manier aan te vullen.

Robert Stasinski, een Zweedse curator en criticus, bekijkt de tentoonstelling 'Head Shop/Shop Head' gehouden in 2006 in Stockholm, zoals dat al in hoofdstuk 3 is aangegeven, met diverse brillen en beschrijft de verschillende aspecten die hij waarneemt. Zo verklaart hij onder andere de titel van de tentoonstelling en beredeneert (citaat): "*From the title of the exhibition 'Head Shop/Shop Head', one can extract the very meat of his latest projects: the consumption and digestion of post-war culture.*"⁷⁴ Een mooie analyse in één zin, die min of meer het in dit hoofdstuk besproken speerpunt in het oeuvre van McCarthy in een notendop weet samen te vatten. Hoewel Stasinski met de term 'post-war culture' op een vrij abstracte manier doelt op de westerse wereld, vergelijkbaar met de term 'popular culture' die Klein gebruikt, lijkt het er niet op dat Stasinski zich, zoals Klein, voorzichtig wil opstellen. Toch laat hij zich niet uit over het kritische aspect in McCarthy's kunst.

Hetzelfde geldt voor wat schrijver Halldór Björn Runólfsson opmerkt in een kort artikel in *Flash Art* (2004). Hierin recenseert Runólfsson de tentoonstelling 'Sheep Plug' in de galerie Kling & Bang in Reykjavik. Een tentoonstelling gehouden in 2005 waarvoor McCarthy met de toen nog levende kunstenaar Jason Rhoades (1965-2006) samenwerkte. Runólfsson legt uit dat er maar liefst 200 'sheep plugs' zijn gemaakt door de kunstenaars

⁷² Stoeber 2002 (zie noot 63), p.294

⁷³ Stoeber 2002 (zie noot 63), p.294

⁷⁴ Stasinski 2006 (zie noot 65), p.111

en dat de galerie waar ze opgesteld staan door deze tentoonstelling meer lijkt op een warenhuis. Hij schrijft hierna (citaat): *"This is a murky celebration of overproduction, to which innocent societies with strong traditional leanings easily fall prey."*⁷⁵ Een opmerking die duidelijk met een belerende vinger wijst naar westerse landen, hoewel dit er niet direct bij vermeld wordt.

McCarthy's kritiek op het westerse kapitalisme en overdadig consumentisme wordt door recensente Christine Vuegen erg direct benadrukt. Zij becommentarieert in het Nederlandse kunstmagazine *Kunstbeeld* (2007) de tentoonstelling 'Air Born | Air Borne | Air Pressure' in het Middelheimmuseum gehouden in 2007 (zie hoofdstuk 2). Zij zegt (citaat): *"Met een mix van anarchie en humor zet hij de hakbijl in westerse waarden."*⁷⁶ Op een smakelijke manier verwoordt zij onomstotelijk McCarthy's speerpunt. Ook maakt ze een toespeling van minder directe aard (citaat): *"De beelden pompen zuurstof in de samenleving die nog altijd verstikt in taboe."*⁷⁷ Duidelijk is dat Vuegen begrijpt welke boodschap McCarthy wil uitdragen met zijn inflatables. Namelijk het publiek confronteren door het reusachtig opgeblazen, maar wel alledaagse elementen voor te schotelen, die daardoor een absurde bijmaak krijgen.

Tot slot de publicatie van Nieck de Bruijn, galeriehouder van de Amsterdamse galerie Upstream. Hij werd in 2009 gevraagd door de redactie van *Metropolis M* om een stuk te schrijven over zijn favoriete kunstwerk. Hij koos voor McCarthy's *Bossy Burger* (1991, afb.4) en spreekt zijn waardering uit voor de kritische lading die de gefilmde performance met zich meedraagt. De Bruijn merkt op (citaat): *"McCarthy laat hiermee op weergaloze wijze het beest in de mens zien en veegt achteloos het dunne laagje beschaving weg."*⁷⁸ Hij zet zijn mening nog meer kracht bij en schrijft (citaat): *"Ik vind het fascinerend dat een op het eerste oog misschien onbenullige en kinderachtige knoeipartij bij nader inzien zo intelligent vragen blijkt op te roepen over onze westerse samenleving en tegelijk weet te ontroeren."*⁷⁹ In de onderbouwing van zijn mening laat De Bruijn tevens het speerpunt van McCarthy aan de lezer helder doorschemeren.

⁷⁵ Halldór Björn Runólfsson, 'Paul McCarthy and Jason Rhoades - Kling & Bang', *Flash Art* 38 (2004), p.134

⁷⁶ Christine Vuegen, 'Paul McCarthy', *Kunstbeeld* 6 (2007), p.10

⁷⁷ Vuegen 2007 (zie noot 76), p.10

⁷⁸ Ruyters 2009 (zie noot 67)

⁷⁹ Ruyters 2009 (zie noot 67)

4.3 Samenvattend

In zeer weinig Amerikaanse artikelen wordt blijk gegeven van de kritiek van McCarthy op het westerse kapitalisme en consumentisme. Ook in vrij weinig Europese artikelen is die kritiek terug te vinden. Enerzijds is dit opvallend, gezien het belang dat McCarthy hecht aan de boodschappen in zijn kunst. Anderzijds valt het wellicht enigszins te beredeneren. Dit speerpunt sluit nauw aan bij het vorig geanalyseerde punt, namelijk de kritiek van McCarthy op de heersende Amerikaanse normen en waarden. Ook dat speerpunt wordt in Amerikaanse publicaties niet veel besproken, dus is het aannemelijk dat ook dit tweede aspect niet uitgebreid behandeld wordt in de magazines.

Het aantal artikelen waarin het speerpunt wordt besproken komt grofweg overeen met het in het vorige hoofdstuk behandelde speerpunt. Dit geldt voor zowel de Amerikaanse als de Europese artikelen. Als we echter nader gaan bekijken welke Amerikaanse schrijvers over speerpunt een geschreven hebben, valt onmiddellijk op dat deze schrijvers ook vaak speerpunt twee betrekken in de publicatie. Dit geldt andersom ook. Als een Amerikaanse schrijver niet over speerpunt een schrijft, blijkt dat ook speerpunt twee achterwege gelaten wordt. In de Europese teksten valt deze conclusie niet te trekken. De critici behandelen ofwel één van de speerpunten, of allebei.

5.0 Het choqueren en doorbreken van taboes

Speerpunt 3: Het doelbewust willen choqueren om aandacht te vestigen op zijn kunst en het willen doorbreken van taboes. De toeschouwers willen confronteren met maatschappelijk gevestigde normen, waarden en opvattingen en het publiek op een carnavaleske en vaak zwaar seksueel getinte manier een spiegel voorhouden.

Dit hoofdstuk richt zich op de vraag hoe er zowel in Amerikaanse als in Europese kunstmagazines geschreven wordt over de manier waarop Paul McCarthy het publiek wil choqueren. Hoe gaan de schrijvers hier inhoudelijk mee om?

5.1 Amerikaanse kunstmagazines

Het schrijven over het taboedoorbrekende element in McCarthy's werk kan op allerlei manieren, want ook McCarthy heeft in veel verschillende vormen getracht te choqueren door op absurde wijze aandacht te vestigen op zijn kunst. Waarschijnlijk is de schrijfstijl van de auteur zeer bepalend voor de manier waarop men over McCarthy's carnavaleske 'beeldentaal' schrijft. Gezien de hoeveelheid Amerikaanse publicaties waarin McCarthy's derde speerpunt uit de doeken wordt gedaan, blijkt dit een aanlokkelijk gedeelte te zijn waar men smakelijk over wil schrijven. In acht van de veertien Amerikaanse teksten keert dit speerpunt terug, voor het merendeel van de artikelen zelfs zeer uitvoerig. Hoe wordt er gesproken over McCarthy's taboedoorbrekende manier om iets aan de kaak te stellen? Hoe wordt er inhoudelijk geschreven over de manier waarop McCarthy het publiek een spiegel voorhoudt?

De recensie in *Artnews* (2001) van kunstcritica en verslaggeefster Suzanne Muchnic, gaat over de solotentoonstelling in Museum of Contemporary Art, Los Angeles, gehouden in 2001 (zie hoofdstuk 2). Muchnic schrijft in concrete bewoordingen hoe graag McCarthy het schokkende effect aangrijpt. Zij schrijft (citaat): "*It's easy to get lost in the obsessive mess of Paul McCarthy's performances.*"⁸⁰ Verderop in de tekst staat (citaat): "*Then there's his penis fixation, which recurs in performances and sculptures such as 'Spaghetti Man'.*"⁸¹ Ook geeft zij uitleg over wat McCarthy precies wil uitdragen met zijn obsessie, om het publiek te confronteren met seksuele elementen. Zij legt uit (citaat): "*But this is no adolescent orgy; it's a retrospective of an influential body of work by a 55-year-old veteran who skewers social taboos.*"⁸² Muchnic geeft op objectieve wijze dit element in McCarthy's oeuvre weer.

⁸⁰ Suzanne Muchnic, 'Paul McCarthy', *Artnews* 2 (2001) 100, p.160

⁸¹ Muchnic 2001 (zie noot 80), p.160

⁸² Muchnic 2001 (zie noot 80), p.160

De kunstcritica Kim Levin behandelt McCarthy's aanpak van het doorbreken van taboes in haar tekst op ongeveer dezelfde wijze als Muchnic. Levin's recensie in *Artnews* (2008) beschrijft zowel de tentoonstelling in Whitney Museum in New York 'Central Symmetrical Rotation Movement - Three Installations, Two Films' gehouden eind 2008, als McCarthy's oeuvre in het algemeen. Zonder al te veel bijzaak behandelt zij een aantal werken uit de tentoonstelling en ook schetst zij de invloed die kunstenaars hebben gehad op McCarthy. Levin behandelt het schokeffect dat McCarthy's kunst kan hebben op een bijna net zo'n beschrijvende toon. Zij zegt (citaat): "*No messy ketchup, no Bossy Burger, no Santas with butt plugs, no ham-fisted gloves. You won't find the maniacal scenarios or primal acting out that Paul McCarthy has long been known for in this exhibition.*"⁸³ Levin verwerkt dit element overzichtelijk.

Barbara Pollack grijpt in haar artikel in *Artnews* (2001) de kans om haar ervaring en mening over McCarthy's werken smeugig te beschrijven. Zij stelt (citaat): "*Even in an era of 'Hannibal' and 'South Park', these works are transgressive in the extreme.*"⁸⁴ Ook zegt ze (citaat): "*These works are at once disgusting and poignant, displaying an aesthetic so idiosyncratic that it almost overrides their raw content.*"⁸⁵ Dat Pollack geraakt is door het schokkende en taboedoorbrekende effect van McCarthy's werken laat zij duidelijk weten. Doordat zij zichzelf min of meer de rol aanmeet van 'geschokte bezoeker' en vanuit dit perspectief kijkt, wordt het artikel erg interessant om te lezen.

Bruce Hainley, een criticus, die vooral focust op kunst en kunstenaars afkomstig uit Los Angeles, heeft meerdere artikelen geschreven over Paul McCarthy. Hainley schrijft vaak over de spiegel die McCarthy op schokkende wijze de maatschappij weet voor te houden. De criticus doet dit meestal door een kunstwerk te beschrijven en hierover tot in detail de weerzinwekkende elementen te benoemen. Zo beschrijft hij in *Artforum* (2000) het kunstwerk *Santa's Remains* (1996): "*To see 'Santa's Remains', a slide of the abused Santa suit and mask from the Tokyo performance, depleted and rank as a week-old condom, is to find the sublime embedded in the abject like a pregnant tick.*"⁸⁶ Alsof de schokkende beelden van de kunstenaar nog niet aanstootgevend genoeg zijn, doet Hainley graag nog een flinke duit in het zakje door dit kunstwerk met een rijke fantasie te beschrijven.

Een jaar later (in 2001) verschijnt er weer een artikel over Paul McCarthy geschreven door Bruce Hainly, dit keer gepubliceerd in *Frieze Art Magazine*. Ook in dit artikel beschrijft Hainly uitvoerig en op creatieve wijze de

⁸³ Kim Levin, 'Paul McCarthy', *Artnews* 8 (2008) 107, p.143

⁸⁴ Pollack 2001 (zie noot 58), p.189

⁸⁵ Pollack 2001 (zie noot 58), p.189

⁸⁶ Bruce Hainley, 'Paul McCarthy', (2000) artikel geciteerd van: website *Artforum* <<http://artforum.com/archive/id=312>> (15 februari 2010)

burleske performances, besmeurde kunstwerken en misselijkmakende films van Paul McCarthy. Echter, bij het beschrijven van het werk *Heidi* (1992, afb.9) in samenwerking met Mike Kelley (1954), lijkt het alsof Hainly op gelijke hoogte wil komen staan met Paul McCarthy door plotseling ook te gaan choqueren. Hij stelt de vraag: *"How does the artist equal the strange fucked-up nature of the always proliferating stuff already in the world?"*⁸⁷ Hainly gaat op onverklaarbare wijze over van creatieve metaforen naar vrij grove woorden en binnen dit artikel komt dit vreemd over.

Jennie Klein beziet het schokkende karakter van McCarthy's kunstwerken weer op een geheel andere manier dan bij bovengenoemde schrijvers kan worden waargenomen. Zij beschrijft in *PAJ* (2001) McCarthy's kunst niet zo keurig als Muchnic en Levin, noch gebruikt zij grove woorden. Zij zegt krachtig (citaat): *"Like much of McCarthy's work, it is simultaneously repellent and seductive, repulsive and compelling."*⁸⁸ Ook grijpt zij heel sterk de beleving en reactie van de beschouwer aan om te illustreren wat de uitwerking van McCarthy's kunst kan zijn. Zij zegt (citaat): *"The performance ended when the audience, unable to stomach the performance any longer, left the room. So repulsive was this performance that the viewers... had to literally fight not to vomit."*⁸⁹ Doordat Klein het publiek een grote rol geeft in haar artikel, wordt de tekst levendig en geeft ze de lezer een helder beeld van het weerzinwekkende onderdeel van McCarthy's kunst.

Recensente Emma Firman hanteert dezelfde verteltechniek als Klein; ook zij kijkt door de ogen van het publiek. In *Artnews* (2008) schrijft ze over de tentoonstelling 'Head Shop/Shop Head' (zie hoofdstuk 2), een reizende tentoonstelling gehouden in 2007 in Aarhus Museum of Art, Denemarken, en begint de eerste regel met (citaat): *"As visitors walked around 'Head Shop/Shop Head', this retrospective spanning 40 years of Paul McCarthy videos..."*⁹⁰ Ze houdt vast aan deze toon en vervolgt met het beschrijven van een kunstwerk (citaat): *"When stepping into the space containing the multipart sculpture and video installation 'Pirate Project', viewers might have felt they had entered a cross between a freak show and a snuff movie."*⁹¹ Firman vertelt niet haar eigen ervaring, zoals Pollack dat wel sterk doet, maar zij neemt afstand en reflecteert min of meer op de kunst van McCarthy en de reactie van het publiek.

⁸⁷ Bruce Hainley, 'Paul McCarthy', (2001) artikel geciteerd van: website *Frieze Art Magazine* <http://www.frieze.com/issue/review/paul_mccarthy/> (15 februari 2010)

⁸⁸ Klein 2001 (zie noot 59), p.11

⁸⁹ Klein 2001 (zie noot 59), p.15

⁹⁰ Emma Firman, 'Paul McCarthy', *Artnews* 5 (2008) 107, p.163

⁹¹ Firman 2008 (zie noot 90), p.163

5.2 Europese kunstmagazines

Net zoals in de Amerikaanse vakliteratuur is het schokeffect van McCarthy's kunst een geliefd onderdeel in allerlei Europese kunstmagazines. Het wordt dan ook met regelmaat aangegrepen door schrijvers om passages rijkelijk te illustreren of kleurrijk te maken. In maar liefst elf van de dertien teksten wordt gemeld dat McCarthy doelbewust op onthutsende wijze het publiek wil confronteren met de gevestigde normen, waarden en gewoontes. Ook is er, evenals bij de Amerikaanse artikelen, veel diversiteit in de teksten wat betreft de behandeling van dit aspect in McCarthy's oeuvre. Maar op welke manier wordt dit onderwerp dan aangegrepen en vooral, hoe wordt er inhoudelijk over dit onderwerp gesproken in Europese vakbladen? Hieronder zullen de meest relevante en interessante passages worden besproken.

De Zweedse curator Robert Stasinski behandelt het schokkende aspect in McCarthy's kunst meerdere malen in zijn artikel, gepubliceerd in *Flash Art* (2006). Hij beschrijft een aantal keer hoe de beelden uit de reizende tentoonstelling 'Head Shop/Shop Head' (zie hoofdstuk 2), in 2006 al gehouden in Stockholm, kunnen overkomen. Bijvoorbeeld (citaat): "*Paul McCarthy biggest retrospective presentation to date is, in short, uncanny.*"⁹² En ook (citaat): "*The display is both reassuring, in its obvious criticality, and extremely distasteful.*"⁹³ Uiteindelijk komt Stasinski tot de ongezouten conclusie (citaat): "*Paul McCarthy delves in cultural masks, identities and taboos, but with a literal cock-and-ass perspective.*"⁹⁴ Stasinski laat het element graag naar voren komen en gebruikt het zodanig dat zijn tekst aantrekkelijk wordt om te lezen.

Kunstcriticus en -historicus Sven Lütticken begint zijn artikel, geschreven voor het Vlaams kunsttijdschrift *De Witte Raaf* (2004) met de uitwerking die het schokeffect van McCarthy's oeuvre door de jaren heen heeft bewerkt. Lütticken opent (citaat): "*Het is alsof het satanisme staatsgodsdienst is geworden: Paul McCarthy is sinds enkele jaren een van de groten van de kunstwereld...*"⁹⁵ Dat Lütticken deze positie niet gepast vindt voor McCarthy laat hij ook merken. In zijn mening haalt de kunsthistoricus enkele karakteristieken van McCarthy's oeuvre aan. Hij laat weten (citaat): "*Dit is een curieuze positie voor een kunstenaar die alles omarmt wat abject en met taboe beladen is...*"⁹⁶ Doordat Lütticken zijn artikel laat beginnen met dit onderwerp, zorgt hij voor een pakkende opening waarbij de lezer een prikkel krijgt om verder te lezen. Ook Lütticken schijnt het abjecte en het met taboe beladende aspect in McCarthy's kunst te omarmen, hoewel hij doet voorkomen alsof hij het min of meer afwijst.

⁹² Stasinski 2006 (zie noot 65), p.111

⁹³ Stasinski 2006 (zie noot 65), p.111

⁹⁴ Stasinski 2006 (zie noot 65), p.111

⁹⁵ Sven Lütticken, 'Paul McCarthy', (2004) artikel geciteerd van: website *De Witte Raaf* <http://dewitteraaf.stylelabs.com/web/flash/content.asp?struct_id=8&pagetype=search&language_id=2&site=DWR_site&pagecount=1> (26 april 2010)

⁹⁶ Lütticken 2004 (zie noot 95)

Hoewel schrijfster Esther Buss hier wel erg veel haar best voor doet, kan zij met gebruikmaking van een spannende opening om de lezer te prikkelen helaas niet meekomen. In het Duitse kunstmagazine *Texte zur Kunst* (2005) schrijft zij een recensie over de tentoonstelling 'Lala Land Parody Paradise' in Haus der Kunst (zie hoofdstuk 2), gehouden in 2005. Zij opent haar inleiding als volgt (citaat, vertaald uit het Duits): "*De uit de hand lopende installatie, het confronterende arrangement van rekwisieten en de sinistere welsprekendheid van onderbuikgevoelens van de Westkunst kunstenaar Paul McCarthy spelen op een eigen manier een 'Giant League'....*"⁹⁷ Het is alsof Buss in één regel zoveel mogelijk McCarthy's kenmerken wil vatten. Ook tracht zij dit nog eens in een proza-achtige stijl te doen. Waar andere schrijvers daarentegen dit element erg dynamisch kunnen verwoorden, slaat Buss jammerlijk door in hoogdravende zinnen. De uitwerking roept eerder verwarring op dan de prikkel om verder te lezen.

Net als Lütticken en (een poging van) Buss, zet ook recensente Claudia Bodin de absurde en aanstootgevende aspecten uit McCarthy's oeuvre in, om haar tekst in *Art Magazin* (2009) krachtig te beginnen. Zij opent heel direct en confronterend met het volgende (citaat, vertaald uit het Duits): "*Monsterachtige penissen, een masturberend Sneeuwwitje, perverse kikkers: Paul McCarthy en Mike Kelley dalen in hun nieuwe tentoonstelling af naar de gebroeders Grimm...*"⁹⁸ Bodin waardeert de aanpak van de kunstenaars (ook van Kelley in dit geval) en ze sluit af met een regel waarin ze hier blijk van geeft. Ze stelt (citaat, vertaald uit het Duits): "*Zolang de tentoonstelling duurt, zal ze in maatschappelijk bewustzijn woelen. Daarin zijn Kelley en McCarthy meester.*"⁹⁹

Christine Vuegen beschrijft in haar artikel, gepubliceerd in het Nederlandse kunstmagazine *Kunstbeeld* (2007), zoveel mogelijk verschillende aspecten uit McCarthy's oeuvre. Vooral de carnivaleske en burleske kant van McCarthy's ideeën licht zij groots uit. Hierdoor komt zij uiteindelijk tot een conclusie over McCarthy's identiteit, zij zegt (citaat): "*Niet verwonderlijk dat de reputatie van vnzige viezerik hem voorbijsteekt. Zelf voelt hij meer voor de rol van de kunstenaar als clown.*"¹⁰⁰ Ook de opblaasbare sculpturen die te zien waren in het Middelheimmuseum bij de tentoonstelling 'Air Born | Air Borne | Air Pressure' in 2007 bedeeft Vuegen een rol toe. Zij zegt hierover (citaat): "*De beelden pompen zuurstof in de samenleving die nog altijd verstikt in taboe.*"¹⁰¹ McCarthy's taboedoorbrekende manier om iets aan de kaak te stellen vertaalt Vuegen in een rollenpatroon van de kunstenaar en zijn kunstwerken.

⁹⁷ Buss 2005 (zie noot 35), p.195

⁹⁸ Bodin 2009 (zie noot 66)

⁹⁹ Bodin 2009 (zie noot 66)

¹⁰⁰ Vuegen 2007 (zie noot 76), p.10

¹⁰¹ Vuegen 2007 (zie noot 76), p.10

De tekst van galeriehouder Nieck de Bruijn in *Metropolis M* (2008) is net als het artikel van Barbara Pollack, veel persoonlijker van aard. Ook hij meet zich min of meer de rol aan van 'geschokte bezoeker'. De Bruijn zegt over McCarthy's werk *Bossy Burger* (1991, afb.4) (citaat): "*Verbijsterd, overrompeld en walgend, maar met verhoogde hartslag en totaal gefascineerd heb ik lange tijd naar het videoscherm zitten staren.*"¹⁰² De Bruijn legt vervolgens zelf een verband tussen McCarthy's schokkende werken en de mate waarin dit een afspiegeling is van de maatschappij. Hij stelt (citaat): "*De hele setting, inclusief zijn verkleedpartijen, bezorgen een gevoel van ontzetting en walging, vergelijkbaar met de weerzin die je overvalt als je op het journaal hoort van een groot internationaal kinderpornonetwerk... of de zoveelste jonge massamoordenaar op een High School.*"¹⁰³

5.3 Samenvattend

In verschillende teksten wordt er veelvuldig over McCarthy's derde speerpunt gesproken. Er is een groot verschil in de manier waarop schrijvers dit onderwerp aanpakken. Zo benaderen sommigen dit speerpunt van een afstand. Muchnic en Levin hangen hier zelf geen waardeoordeel aan op, of geven er geen eigen mening over. Andere schrijvers kunnen haast niet anders dan er een heldere opinie over te formuleren, zoals Bodin en Lüticken.

Onder meer Firman en Hainley halen het speerpunt in McCarthy's werk aan door middel van het beschrijven van een bepaald kunstwerk. Soms ook wordt er uitgegaan van het perspectief van de beschouwer, zoals Klein dat doet. En een enkele keer beschrijft een recensent het schokkende karakter van McCarthy vanuit een persoonlijke opvatting, zoals De Bruijn.

¹⁰² Nieck de Bruijn, '1:1 Bossy Burger, Paul McCarthy', *Metropolis M* (2008) 2, p.17

¹⁰³ Bruijn de 2008 (zie noot 102), p.17

6.0 Visie op de consumptiemaatschappij, reclamewereld en entertainmentindustrie

Speerpunt 4: Het aangrijpen van elementen van onder andere de consumptiemaatschappij, reclamewereld en entertainmentindustrie om dit vervolgens toe te passen in zijn eigen beelden.

Dit hoofdstuk richt zich op de vraag in hoeverre er in zowel Amerikaanse als Europese kunstmagazines wordt gesproken over Paul McCarthy's gebruik van typische en herkenbare beelden vanuit de consumptiemaatschappij, reclamewereld en entertainmentindustrie om dit vervolgens te vormen tot een eigen beeldentaal en narratief. En vooral hoe daar inhoudelijk precies over geschreven is.

6.1 Amerikaanse kunstmagazines

In tien van de veertien Amerikaanse artikelen wordt 'iets' besproken over het aangrijpen van typerende elementen van de westerse wereld door McCarthy. Dit 'iets' is erg breed genomen, want in de meeste teksten wordt enkel en alleen het feit aangehaald dat McCarthy vaak op deze manier te werk gaat, en welke elementen hij zoal aangrijpt, maar hier blijft het dan ook bij. Er is bijna nergens een toelichting bijgevoegd over hoe en waarom hij dit doet. In uitsluitend drie van deze tien teksten staat wel een volledige uitleg wat McCarthy wil vertellen met zijn parodieën. Wat wordt er in de teksten, die wel grondig ingaan op McCarthy's aanpak, precies besproken? En in hoeverre komt deze bespreking overeen met McCarthy's uitgangspunten en bedoelingen?

Jennie Klein belicht in haar artikel in *PAJ* (2001) niet veel, maar wel zeer helder en fijn geformuleerd, McCarthy's metaforische methode. Zij legt dit uit aan de hand van het werk *The Garden* (1992, afb.5). Ze meldt (citaat): "*The Garden, as with much of McCarthy's work, engages with the themes of interfamilial sexuality, abject and abjected masculinity, familial relations as portrayed by Disneyland and television, and the voyeurism engendered by our media culture.*"¹⁰⁴ In één regel weet Klein verschillende aspecten van het gedachtegoed van McCarthy te treffen en te verwoorden. De aspecten die zij waarneemt in het werk *The Garden* grijpt zij aan om ook in meer algemeen opzicht de kunstenaar te kenschetsen.

De tekst uit een artikel van Rachel Harrison in *Artforum* (2005) gaat zeer uitgebreid in op hoe McCarthy elementen van de westerse reclamewereld en entertainmentindustrie als beeldentaal gebruikt om maatschap-

¹⁰⁴ Klein 2001 (zie noot 59), p.11

pelijke zaken aan te kaarten. Het citaat uit haar artikel dat al is aangehaald bij speerpunt twee (zie hoofdstuk 4), is ook hier van toepassing. Harrison stelt (citaat): "*Pirates are of course associated with rapacious pillaging motivated by excess and greed, a parallel to our age of global capitalism, 'coalitions of the willing', and the blurred boundaries of power between nations and corporations.*"¹⁰⁵ Het citaat beschrijft niet alleen de kritiek van McCarthy op de westerse consumptiemaatschappij en het kapitalisme. Ook merkt Harrison op waarom McCarthy vaak piraten gebruikt in zijn kunst, namelijk om de roofzuchtige en hebberige kant van het kapitalisme te belichten.

Echter, Harrison stelt tevens een kritische vraag bij deze aanpak van McCarthy (citaat): "*Does the parodic nature of McCarthy's production blunt our ability to recognize these parallels...?*"¹⁰⁶ De schrijfster vraagt zich af of, nadat McCarthy zijn eigen narratief heeft aangebracht, de beschouwers nog wel kunnen herkennen wat de kunstenaar aan de kaak wil stellen. Gaat de kunstenaar niet te ver in het aankleden van zijn eigen verhaal? Gebeurt er niet teveel in McCarthy's films en performances om nog de boodschap helder te kunnen destilleren? Toch is Harrison positief over de aanpak van McCarthy en dit laat zij blijken aan het einde van het artikel. Ze sluit af met (citaat): "*And that an artist can still make use of parody without it being a burned rhetorical gesture.*"¹⁰⁷

Ook Alison Gingeras probeert in *Artforum* (2005) duidelijk uit te leggen hoe en waarom McCarthy teruggrijpt op bekende aangelegenheden om dit te vervormen tot zijn eigen beeldmateriaal. Let wel, het voorbeeld dat Gingeras aankaart, is toevallig net van een andere aard dan McCarthy doorgaans gebruikt. In de tentoonstelling 'Lala Land Parody Paradise' (zie hoofdstuk 2), gehouden in 2005 in München steekt McCarthy voor de verandering zijn oeuvre in een Duits jasje en dit is een uitzondering. Met de kunstwerken op deze tentoonstelling grijpt de kunstenaar geen aspecten van de vermaakindustrie of reclamewereld aan, maar voert terug op de schaduwkant van de geschiedenis van Duitsland. Gingeras legt uit (citaat): "*This signaled one of the main leitmotifs of the show: McCarthy took on the specters of Germany's past while simultaneously importing (and lampooning) the most grotesque aspects of Americana.*"¹⁰⁸ Los van de verandering van de uiterlijke kenmerken en de vorm, blijft McCarthy inhoudelijk wel dicht bij zijn vertrouwde aanpak. Namelijk het publiek confronteren met westerse, en toch ook weer Amerikaanse maatschappelijke kwesties.

¹⁰⁵ Harrison 2005 (zie noot 44), p.70

¹⁰⁶ Harrison 2005 (zie noot 44), p.69

¹⁰⁷ Harrison 2005 (zie noot 44), p.70

¹⁰⁸ Gingeras 2005 (zie noot 61)

6.2 Europese kunstmagazines

Hoe vaak en in welke Europese artikelen wordt er aangehaald hoe McCarthy elementen van onder andere de consumptiemaatschappij, reclamewereld en entertainmentindustrie aangrijpt om dit vervolgens toe te passen in zijn eigen beelden? Een inventarisatie hiervan maken blijkt niet heel eenvoudig. In geen enkele tekst zijn letterlijk McCarthy's bedoelingen verwoord als in de drie bovengenoemde Amerikaanse artikelen. In tien van de dertien teksten stipt men wel aan, net zoals in het gros van de Amerikaanse artikelen, dat McCarthy vaak typische aspecten van de westerse maatschappij aangrijpt. Maar in vier artikelen hiervan wordt er verder niet dieper of uitvoeriger op ingegaan. In de overige zes artikelen wordt hier wel meer op ingesprongen, weliswaar op impliciete wijze. Wat bespreken de teksten, die wel ingaan op McCarthy's aanpak? En in hoeverre komt deze bespreking overeen met wat McCarthy's uitgangspunten en bedoelingen zijn?

Recensent Frank-Alexander Hettig behandelt in zijn artikel, gepubliceerd in *Kunstforum International* (2000), het begin van McCarthy's oeuvre. Hij schrijft over McCarthy's films en performances in zijn vroege periode, de jaren '70 en '80. Hettig ziet hierin een parallel met bepaalde kwesties vanuit de maatschappij. Hij stelt (citaat, vertaalt uit het Duits): "*Zijn verwijzingen naar kindertelevisie en sprookjes formuleerden zijn focus met betrekking tot seks en geweld binnen de kinderjaren en in gezinssituaties. Maar ook op zelfverving en vragen over geslachtelijke identiteit en welke rol men speelt, stonden hierbij op de voorgrond.*"¹⁰⁹ Hettig zet hier een gevoelig, maar vooral complex punt uit McCarthy's oeuvre uiteen, gebruik makend van de juiste en gepaste termen.

Het artikel, geschreven door Michael Stoeber ook gepubliceerd in *Kunstforum International* (2002), gaat in op het element voedsel, een vaak gezien onderdeel in McCarthy's kunstwerken. Stoeber schrijft (citaat, vertaald uit het Duits): "*Doordat de kunstenaar het aanbod van McDonalds als quasi oer-Amerikaanse gerechten in zijn acties aangrijpt en incorporeert, gebruikt hij ze zo dat ze in een volledig andere context gezien worden. Mayonaise wordt sperma, ketchup wordt bloed en chocolade wordt poep. McCarthy schokt niet alleen de geheiligde voedselidealen van de natie, maar hij scheurt haar ook het onnatuurlijke koele masker van puriteinse zelfbeheersing van het gezicht.*"¹¹⁰ In dit citaat, waar tevens een overlapping te traceren valt met het citaat in hoofdstuk 2, zet Stoeber helder uiteen wat McCarthy's bedoelingen zijn van zijn ideeën achter het metafoor voedsel. De schrijver blijft niet aan de oppervlakte maar raakt hiermee een diepere laag in McCarthy's oeuvre.

¹⁰⁹ Frank-Alexander Hettig, 'Paul McCarthy', *Kunstforum International* (2000) 153, p.423

¹¹⁰ Stoeber 2002 (zie noot 63), p.293

¹¹¹ Lütticken 2004 (zie noot 95)

Sven Lütticken plaatst in zijn artikel van het Vlaamse kunsttijdschrift *De Witte Raaf* (2004) een verband tussen de werkwijze van McCarthy en die van mediaconglomeraat Disney. Lütticken laat de lezers merken dat hij niet veel lof heeft voor dit aspect uit McCarthy's oeuvre. Hij schrijft (citaat): "*Al te vaak is het werk van McCarthy schematische anti-Disney, even oninteressant als de zoveelste prequel of sequel van 'The Lion King' bij de kassa van de supermarkt; het gaat evenzeer om een huisstijl die er industrieel wordt ingeramd, alleen drijft het merk op abjectheid in plaats van 'cuteness'.*"¹¹¹ Ondanks de negatieve toon die de schrijver aanslaat, geeft hij wel enigszins informatie over een uitgangspunt van de kunstenaar. De schrijver maakt zich er wel snel van af, erg diep gaat hij niet in op McCarthy's bedoelingen. Dat Lütticken deze methode van de kunstenaar afwijst zal waarschijnlijk een grote rol spelen in het feit dat hij hier niet al te veel aandacht aan besteedt.

Kunsthistorica en -critica Anna Dezeuze is in tegenstelling tot Lütticken positiever over de aanpak van McCarthy waarin hij speelt met parodieën en metaforen. Zij belicht in haar artikel in *Art Monthly* (2005) dan ook diverse manieren waarop McCarthy dit aspect toepast. Dezeuze schrijft (citaat): "*Rejecting all forms of Disney-sanitisation, McCarthy gleefully reminds us that pirates are in fact the sickest, lewdest, most anarchic and ridiculous of all heroic figures.*"¹¹² De krachtige woorden waarmee de schrijfster dit aspect in McCarthy's oeuvre illustreert, geven blijk van erkenning van de inzichten van de kunstenaar.

6.3 Samenvattend

Opvallend is dat er niet veel Amerikaanse artikelen en bijna net zo min Europese artikelen zijn waarin wordt belicht dat McCarthy elementen van de consumptiemaatschappij, de reclamewereld en de entertainmentindustrie aangrijpt om dit vervolgens toe te passen in zijn eigen beelden. De schrijvers die in hun artikel wel aandacht besteden aan dit speerpunt, gaan er uitvoerig en ook wel diepzinnig op in. Vaak halen schrijvers dit onderwerp aan door één kunstwerk of één aspect uit McCarthy's oeuvre centraal te nemen om van daaruit heel specifiek uiteen te zetten wat McCarthy tracht te verbeelden. Dit is te zien bij Klein, Harrison, Stoeber en Dezeuze. Kennelijk is dit speerpunt een punt van verschillende kritieken. Harrison en Dezeuze waarderen dit onderdeel uit McCarthy's oeuvre, maar Lütticken geeft eerder een afwijzend oordeel.

¹¹² Anna Dezeuze, 'Paul McCarthy', *Art Monthly* (2005) 292, p.36



afb. 27 Paul McCarthy, *Cultural Gothic*, 1992, installatie, hout, staal, 244 x 244 x 244 cm., b.n.t.



afb. 28 (linksboven) Paul McCarthy, *Family Tyranny*, 1987, performance video, b.n.t.
afb. 29 (rechtsboven) Paul McCarthy en Damon McCarthy, *Pirates Video*, 2005, performance video.
Hauser & Wirth, Zürich
afb. 30 (onder) Paul McCarthy, *Santa's Chocolate Shop*, 1997, performance video, b.n.t.

7.0 Vergelijking

In dit hoofdstuk zal de daadwerkelijke vergelijking van de Amerikaanse en Europese kunstkritieken plaatsvinden. Daarnaast zal er in paragraaf twee een vergelijking worden gemaakt tussen 'andersoortige' Amerikaanse en Europese teksten, en wel teksten uit tentoonstellingscatalogi.

7.1 Vergelijking kunstkritische teksten

De bestudering van Amerikaanse en Europese kunstmagazines met betrekking tot kritieken over Paul McCarthy opent mogelijkheden om ze met elkaar te vergelijken. De analyse is gemaakt op basis van vier speerpunten die in het oeuvre van McCarthy de boventoon voeren. Overzichtelijk is het, conform de hoofdstukken, om deze speerpunten als leidraad aan te houden voor een systematische en puntsgewijze vergelijking. Welke overeenkomsten zijn er tussen de kunstkritieken? En welke verschillen kunnen waargenomen worden in de recensies over Paul McCarthy?

Het eerste geanalyseerde speerpunt behandelt de maatschappijkritische houding van McCarthy ten opzichte van algemene normen en waarden binnen de Amerikaanse cultuur en samenleving. Wat direct opvalt bij het analyseren van de artikelen, is dat er zeer weinig overeenkomsten zijn op dit gebied. Alleen al het aantal artikelen over dit speerpunt loopt sterk uiteen. In Europese kunstmagazines wordt het onderwerp bijna twee keer zoveel besproken als in Amerikaanse magazines. Een verbazingwekkend feit dat indirect al laat vermoeden dat er op inhoudelijk gebied ook wel grote verschillen zullen zijn.

En ja, ook inhoudelijk vallen er na grondige analyse grootse verschillen aan te wijzen. De belangrijkste punten waarin deze verschillen zitten zijn de toon en de inhoud van teksten. Amerikaanse kunstcritici die over het onderwerp schrijven hebben de neiging om McCarthy's kritische houding te bagatelliseren. In de Europese artikelen echter, wordt volop creatief en gevarieerd over het onderwerp gesproken. In het algemeen krijgt dit thema in de onderzochte Amerikaanse artikelen weinig aandacht, terwijl dit toch een van de hoofdzaken binnen McCarthy's gehele oeuvre is.

Het tweede speerpunt betreft de algemene kritiek van McCarthy op de westerse consumptiemaatschappij en het kapitalisme, hoofdzakelijk buiten Amerika. Een onderwerp dat nauw aansluit bij het voorgaande speerpunt. Hoewel ook hier een vermoeden kan ontstaan van grote verschillen blijkt dit na analyse toch niet zo te zijn. Wederom in zeer weinig Amerikaanse artikelen wordt deze kwestie aangehaald. Echter, ook in de Europese artikelen valt op dat het onderwerp niet vaak wordt behandeld. Overeenkomstig tussen zowel de Amerikaanse als de Europese artikelen is dat schrijvers uit beide continenten die dit speerpunt wel aangrijpen, hier gedegen en kritisch mee omgaan.

Het derde speerpunt omvat het doelbewust willen choqueren van McCarthy om aandacht te vestigen op zijn kunst en het willen doorbreken van taboes. Na analyse valt op te merken dat veel critici dit onderwerp vol overgave aangrijpen. Het is kennelijk een aspect in McCarthy's oeuvre dat zich ervoor leent om er creatief en uitbundig over te schrijven.

De meest opvallende verschillen tussen de Amerikaanse en Europese artikelen lijken, met betrekking tot dit speerpunt, geheel niet meer traceerbaar voor wat betreft de afkomst van de criticus. Alleen nog maar in de schrijfstijl van de criticus onderscheiden de teksten zich van elkaar. Dit derde speerpunt leent zich niet alleen voor creatief en uitbundig schrijven, het nodigt vooral ook uit tot het bijdragen van een persoonlijke mening van de schrijver. Op dit gebied is er geen verschil meer tussen Amerikaanse en Europese critici. Belangrijker is dat de critici zich op dit vlak onderling individueel van elkaar weten te onderscheiden.

Speerpunt vier, het aangrijpen van McCarthy van elementen uit de consumptiemaatschappij, reclamewereld en entertainmentindustrie en dit toepassen in zijn eigen beelden, is het laatste speerpunt in deze scriptie. Direct in het oog springend hierbij is het aantal artikelen waarin dit onderwerp besproken wordt. Zowel Amerikaanse als Europese schrijvers lijken het onderwerp niet veel aandacht te willen geven. Het tweede aspect dat opvalt bij het analyseren, komt voor een groot gedeelte overeen met wat is geconstateerd bij speerpunt drie. Er valt geen duidelijke tweedeling meer te maken in de onderzochte categorieën, maar belangrijker worden de creativiteit, stijl en inhoudelijke benadering van de criticus zelf. De diepgaande mate van aanpak waarop schrijvers te werk gaan en de wijze van beschrijven lopen in ieder artikel sterk uiteen. Het zou zo goed als misplaatst zijn om bij dit speerpunt een resoluut onderscheid te maken tussen Amerikaanse en Europese teksten.

7.2 Vergelijking catalogusteksten

Na de vergelijking te hebben gemaakt tussen kunstkritische teksten, zal nu een vergelijking volgen tussen teksten uit tentoonstellingscatalogi. Het analyseren van catalogusteksten zal een diepere laag toevoegen aan het onderzoek. Catalogusteksten hebben een wezenlijk ander karakter dan kunstkritische teksten en deze onderlinge verschillen maken het interessant om het gehele onderzoek duidelijk in perspectief te plaatsten.

Het doel van een catalogustekst is om een kunstenaar of de tentoongestelde kunstwerken te analyseren om ze vervolgens te positioneren. Het duiden van de kunst staat voorop. Vaak is er voor de schrijver (museumdirecteur, verzamelaar, kunstcriticus) veel ruimte en tijd beschikbaar om de tekst te schrijven. Hierdoor zijn catalogusteksten uitvoeriger en grondiger dan kunstkritische teksten.

Kunstkritische teksten zijn er om te informeren, om te analyseren, maar vooral om te evalueren. Schrijvers van kunstkritische teksten halen vaak de belangrijkste punten van de kunstenaar, tentoonstelling of kunstwerken aan. Minder gewichtige aspecten worden achterwegen gelaten omdat kunstkritische teksten over het algemeen korter zijn dan catalogusteksten en ook sneller geschreven moeten worden.

Overeenkomstig tussen de Amerikaanse tentoonstellingscatalogus en de Europese die geselecteerd zijn voor analyse is, dat ze allebei tussen 2000 en 2010 zijn uitgegeven.

7.3 Amerikaanse catalogustekst

De Amerikaanse catalogustekst is een publicatie die is uitgegeven bij de tentoonstelling 'Paul McCarthy', gehouden in New Museum of Contemporary Art, New York in 2000. Het is een overzichtstentoonstelling met foto's, video's en installaties vanaf 1973 tot aan 2000. De tekst is geschreven door Lisa Phillips, de toenmalige directrice van het museum en draagt de titel 'Paul McCarthy's Theater of the Body'.

Speerpunt een, de maatschappijkritische houding van McCarthy tegenover een aantal algemene normen en waarden binnen de Amerikaanse cultuur, haalt Phillips meerdere malen aan. Zo ziet zij Los Angeles, de stad waar McCarthy zijn werkstudio heeft, als grote inspiratiebron voor de kunstenaar. Ze ziet een aantal parallellen tussen L.A. en de rest van Amerika in McCarthy's werk (citaat): *"It is these contrasts of contemporary life (intensified in a city like L.A.), between the real and the imaginary, the revealed and the hidden, that has fuelled McCarthy's work. He makes plain the dysfunctionality of the American dream using L.A., the entertainment capital, 'as a paradigm.'"*¹¹³ Onomstotelijk maakt Phillips de lezer een belangrijk aspect in McCarthy's oeuvre duidelijk.

Phillips weet vaker de vinger precies op de zere plek te leggen. Nadat zij de werken *Hot Dog*, *Meat Cake* en *Death Ship* (afb.2, 3 en 18) heeft besproken komt zij tot de volgende conclusie die zij in het algemeen laat gelden voor de werken (citaat): *"The work and its content have proven deeply disturbing and threatening, as they challenge American core values and reveal underlying sinister forces."*¹¹⁴ Helder geformuleerd sluit deze regel naadloos aan op het beoogde speerpunt.

Over speerpunt twee, McCarthy's kritiek op de westerse consumptiemaatschappij en het kapitalisme, ook buiten Amerika, wordt in de tekst opvallend genoeg niet gerept. Na de verhelderende opmerkingen van Phillips over het vorige speerpunt, is het achterwege laten van dit speerpunt zeer merkwaardig te noemen. Aangezien de twee speerpunten nauw op elkaar aansluiten, is het ook nog eens opvallend dat er zelfs geen overlapping traceerbaar is in de tekst.

Bij het derde speerpunt, het doelbewust willen choqueren van McCarthy om aandacht te vestigen op zijn kunst, gaat Phillips weer breedvoerig te werk. Zij probeert de aard van McCarthy's kunstwerken te beschrijven (citaat): *"McCarthy's work is 'in your face,' raw and visceral. It is unrelenting and obsessive in its anxiety and often difficult, even painful, to look at."*¹¹⁵ In al haar inspanningen om de juiste woorden te vinden voor het schokkende karakter van McCarthy's werk, meldt Phillips niet dat de kunstenaar deze tactiek als instrument aangrijpt om zijn ideeën kracht bij te zetten. Veel later in de tekst komt zij hier nog wel even kort op terug en schrijft ze over de manier waarop McCarthy het publiek een spiegel voorhoudt, (citaat): *"Social taboos are challenged through the presentation of a weirdly comic spectacle."*¹¹⁶

¹¹³ Lisa Phillips e.a., *Paul McCarthy*, tent.cat. New York, (New Museum of Contemporary Art) 2000, p.3

¹¹⁴ Phillips e.a. 2000 (zie noot 113), p.3

¹¹⁵ Phillips e.a. 2000 (zie noot 113), p.2

¹¹⁶ Phillips e.a. 2000 (zie noot 113), p.3

Het vierde speerpunt, het aangrijpen van elementen uit de consumptiemaatschappij, reclamewereld en entertainmentindustrie om dit vervolgens toe te passen in McCarthy's eigen beelden, haalt Phillips verscheidene keren en zeer uitvoerig aan. Zij rafelt het speerpunt zelfs uiteen en gaat op een aantal elementen afzonderlijk in. Opvallend is dat zij dit telkens doet door een verband te leggen met McCarthy's maatschappijkritische houding ten opzichte van Amerikaanse normen en waarden. Zo zegt zij (citaat): *"What interests him in particular are consumer icons from the entertainment industry - Hollywood, television, theme parks - and how these sanitized images intersect with the dark underside of American life where child abuse, insanity, rape, pornography and violence lurk."*¹¹⁷ Gedetailleerd somt Phillips op uit welke elementen van de entertainmentindustrie McCarthy zijn inspiratie haalt. Verderop in de tekst haalt ze het punt nog een keer aan en zegt (citaat): *"Playing out allegories and narrative commentaries on American dreams and values through such archetypal characters as Santa Claus, Cowboys and Indians of the Wild West, Pinocchio, Heidi, Mr. Potato Head, Popeye and Olive Oyl, cherished childhood icons are reinvisioned and adulterated with a unsettling ambivalence about the innocence of childhood."*¹¹⁸

Phillips gaat stapsgewijs verder en behandelt McCarthy's kritiek op de consumptiemaatschappij. Zij zegt (citaat): *"This use of liquids was taken to further extremes shortly thereafter when the artist began to focus on foodstuffs as emblematic of American Family life as hamburgers, hotdogs, mustard, mayonnaise, catsup and chocolate."*¹¹⁹ Net als in het vorige citaat is Phillips uitgebreid in haar opsomming, wat een rijke illustratie bewerkstelligt. Wederom koppelt ze dit speerpunt aan McCarthy's houding ten opzichte van typisch Amerikaanse conventies, in dit geval de dagelijkse voedselgewoontes in Amerikaanse gezinnen.

7.4 Europese catalogustekst

De Europese catalogustekst komt uit de publicatie die is uitgegeven bij de reizende tentoonstelling 'Brain Box Dream Box', gehouden in Centro de Arte Contemporáneo in Málaga en in Van Abbemuseum, Eindhoven, in 2004 en 2005. De solotentoonstelling bevatte twee omvangrijke video-installaties uit 1996 en 2003, vier grootschalige sculptuurenssembles en ongeveer tweehonderd tekeningen van 1967 tot 2003. Deze niet eerder getoonde tekeningen vormden de ruggengraat van de tentoonstelling. Het essay in de catalogus is geschreven door de

¹¹⁷ Phillips e.a. 2000 (zie noot 113), p.2

¹¹⁸ Phillips e.a. 2000 (zie noot 113), p.3

¹¹⁹ Phillips e.a. 2000 (zie noot 113), p.5

curator van de tentoonstelling¹²⁰, Eva Meyer-Hermann, en draagt de titel 'The Intangible Contained'.

Het eerste speerpunt, de maatschappijkritische houding van McCarthy tegenover een aantal algemene normen en waarden binnen de Amerikaanse cultuur, benoemt Meyer-Hermann maar een keer, vrij vooraan in de tekst. Dit doet ze terwijl ze het begin van McCarthy's carrière beschrijft en ze verwijst naar overzichtstentoonstellingen die hebben bijgedragen aan een goede start. Meyer-Hermann stelt (citaat): "*These overview exhibitions did much to rehabilitate an artist renowned for breaking taboos of Middle America, with its outwardly squeaky clean image.*"¹²¹ De curator maakt enkel een vage notitie van deze belangrijke pijler in McCarthy's oeuvre.

Over speerpunt twee, McCarthy's kritiek op de westerse consumptiemaatschappij en het kapitalisme, ook buiten Amerika, wordt in de Europese tekst, net zoals in de Amerikaanse, opvallend genoeg niet geschreven.

Het derde speerpunt, het doelbewust willen choqueren van McCarthy om aandacht te vestigen op zijn kunst, wordt net als het eerste speerpunt amper besproken. Eenmaal laat Meyer-Hermann de lezer weten dat McCarthy's kunst bij tijden een schokelement kan bevatten. Ze zegt (citaat): "*Under the guise of widely familiar forms, and at times with a shockingly crass vocabulary of artistic representation, McCarthy delves deep into the individual and collective subconscious, and into the drives that are intrinsic to human beings.*"¹²²

Over het vierde speerpunt, het aangrijpen van elementen uit de consumptiemaatschappij, reclamewereld en entertainmentindustrie om dit vervolgens toe te passen in McCarthy's eigen beelden, is Meyer-Hermann veel uitvoeriger. Wel blijft ze nog even bij de overzichtstentoonstellingen die in het verleden rondom McCarthy zijn gehouden en zegt (citaat): "*A main focus in these presentations was the popular imagery drawn from Disney and Hollywood which first emerged with the objects McCarthy was making in the 1990s.*"¹²³ En hier voegt ze aan toe: "*Paul McCarthy was seen as a critical artist addressing the culture of spectacle and the social conditions determined by the media and advertising.*"¹²⁴ De benadering van McCarthy's kunst door Meyer-Hermann is heel indirect, ze beschrijft het oeuvre door een weergave te presenteren van voorgaande overzichtstentoonstellingen.

¹²⁰ Website Van Abbemuseum, Eindhoven <<http://www.vanabbemuseum.nl/collectie-en-tentoonstellingen/details/tentoonstelling/>> (25 mei 2010)

¹²¹ Meyer-Hermann 2004 (zie noot 33), p.10

¹²² Meyer-Hermann 2004 (zie noot 33), p.10

¹²³ Meyer-Hermann 2004 (zie noot 33), p.10

¹²⁴ Meyer-Hermann 2004 (zie noot 33), p.10

7.5 Samenvattend

Het springt direct in het oog dat er in de Amerikaanse catalogustekst zeer veel en uitvoerig over McCarthy's maatschappijkritische houding wordt geschreven. Het lijkt alsof Phillips geen kans voorbij laat gaan om dit aspect te noemen en daarbij rijk te illustreren. Wat in deze tekst genoemd wordt, is precies het tegenovergestelde van wat blijkt uit de analyse van kunstkritische teksten.

Hieruit volgt een frappant resultaat: de constatering bij de kunstkritische teksten lijkt maar voor een gedeelte op te gaan voor de catalogusteksten. Immers, daar waar in Amerikaanse kunstkritieken weinig aandacht wordt besteed aan McCarthy's maatschappijkritische houding ten opzichte van Amerika, wordt er in de Amerikaanse catalogustekst zeer uitgebreid op ingegaan. Voor Europa geldt echter precies het omgekeerde: in Europese kunstmagazines wordt over het algemeen veel geschreven over McCarthy's maatschappijkritische houding ten opzichte van Amerika, maar opvallend weinig in de catalogustekst.

Het zou toeval kunnen zijn. Er zijn per slot van rekening maar twee catalogusteksten geanalyseerd en deze zijn vrij willekeurig geselecteerd. De groepen geanalyseerde kunstkritische teksten daarentegen, telden veel meer artikelen. Daar is geen sprake van willekeur. Er zou ook een oorzaak bij de uiteenlopende aard van de teksten kunnen liggen. Er zijn bij beide soorten teksten andere punten waar op gefocust wordt. De tijd om een artikel te schrijven of de lengte van het artikel zouden een rol kunnen spelen.

Wat wel overeenkomt in de groep geanalyseerde kunstkritieken en de catalogusteksten, is dat de schrijvers zich individueel van elkaar weten te onderscheiden. Ook de schrijvers van de catalogusteksten hebben verschillende achtergronden. Vooral bij de tekst van Meyer-Hermann schemert haar beroep door. Zij beschrijft McCarthy's oeuvre veelal door eerdere overzichtstentoonstellingen te analyseren en positioneren. Ze bekijkt McCarthy's kunstwerken werkelijk vanuit de invalshoek van een curator.

Besluit

In de inleiding stelde ik de onderzoeksvraag: Schrijven Amerikaanse kunstcritici anders over Paul McCarthy dan Europese critici?

Deze vraag heb ik onderzocht door in de voorafgaande hoofdstukken steeds door middel van een aantal speerpunten enerzijds de Amerikaanse kunstkritieken te analyseren over het werk van Paul McCarthy en anderzijds de Europese kritieken. Er zijn essentiële verschillen, maar ook sterke overeenkomsten tussen deze twee categorieën. De aard van de onderzochte speerpunten blijkt grotendeels de overeenkomsten of juist de verschillen te bepalen.

Het grootste verschil is zichtbaar in het eerste speerpunt, de maatschappijkritische houding van McCarthy tegenover een aantal algemene normen en waarden binnen de Amerikaanse cultuur en samenleving. Over dit speerpunt wordt er op de eerste plaats niet alleen aanzienlijk minder geschreven door Amerikaanse critici dan door de Europese. Ook wordt er nog eens wezenlijk anders geschreven in Amerikaanse teksten. Bij dit speerpunt is het zelfs mogelijk om de algemene conclusie te trekken, dat Europese critici veel vaker en diepgaander schrijven over McCarthy's kritische houding ten opzichte van een aantal algemene normen en waarden binnen de Amerikaanse cultuur en samenleving dan Amerikaanse kunstcritici.

Bij speerpunt twee, de kritiek op de maatschappij buiten Amerika, speerpunt drie, het choqueren en doorbreken van taboes en speerpunt vier, de visie op de consumptiemaatschappij, reclamewereld en entertainmentindustrie ligt het anders. Hierbij is het moeilijker om een algemene uitspraak te doen over de twee verschillende categorieën. Het valt op dat bij deze speerpunten eerder andere cruciale elementen een rol spelen, met name de individuele eigenschappen zoals schrijfstijl, creativiteit en achtergrond van de criticus. Er zijn dus verschillen waar te nemen tussen de artikelen afzonderlijk en niet zozeer meer tussen de twee categorieën. Om deze verschillen over één kam te scheren met de afkomst van criticus en kunsttijdschrift zou tot een verkeerde conclusie leiden.

Na een constatering te hebben gemaakt over de kunstkritische teksten is het resultaat van de onderzochte catalogusteksten zeer merkwaardig. Hier blijkt juist het tegenovergestelde: daar waar in Amerikaanse kunstkritieken weinig aandacht wordt besteed aan McCarthy's maatschappijkritische houding ten opzichte van Amerika, wordt er in de Amerikaanse catalogustekst zeer uitgebreid op ingegaan. En het omgekeerde geldt voor Europa: in Europese kunstmagazines wordt over het algemeen veel geschreven over McCarthy's maatschappijkritische houding ten opzichte van Amerika, maar opvallend weinig in de catalogustekst.

Volgens de huidige stand van zaken van kunstkritieken en -critici blijkt het überhaupt gecompliceerd om de praktijk te veralgemenen. Zoals Krauss en Ruyters al aangaven, verschuift de rol van de kunstcriticus. Ook de critici opgenomen in dit onderzoek blijken uiteenlopende achtergronden te hebben. Onder andere vanuit de educatie, zoals Jennie Klein en Michael Stoeber, vanuit het museumwezen zoals Alison Gingeras en Robert Stasinski, of vanuit het kunstenaarschap, zoals Rachel Harrison. Doordat de kunstkritieken niet meer eenduidig zijn terug te voeren naar een aantal basisregels, wordt het lastig om de kritieken in het juiste perspectief te plaatsen en te beoordelen.

Deze scriptie biedt een aanzet tot extensief onderzoek. Naar aanleiding van de resultaten en conclusie zou er verder onderzoek gedaan kunnen worden naar achterliggende oorzaken. De onderzochte artikelen in deze scriptie zijn geselecteerd aan de hand van strak omlijnde criteria. Zo zijn alle artikelen gepubliceerd binnen een bepaalde periode, namelijk tussen 2000 en 2010. Ten eerste is het interessant om te toetsen of de resultaten nog gelden wanneer de tijdsspanne wordt uitgerekt. Ook zou de selectie aan kunsttijdschriften kunnen worden uitgebreid. Zo zouden er meer magazines bij betrokken kunnen worden of kunstkritieken vanuit andere bronnen, zoals kranten, internet en boeken. Als tweede punt voor verder onderzoek zou er dieper op het speerpunt waar de meest cruciale verschillen zichtbaar zijn, ingegaan kunnen worden. Hoe komt het dat juist de

Amerikaanse critici weinig schrijven over de maatschappijkritische houding van Paul McCarthy ten opzichte van de normen en waarden binnen Amerika? Zou er een bepaalde filterfunctie, bewust of onbewust, in het spel zijn? Zou het te maken hebben met een taboe dat nog altijd lijkt te heersen? Of zou het simpelweg een vorm van blindheid zijn, een punt uit McCarthy's oeuvre dat zo voor de hand ligt, dat de critici het niet meer benoemen.

Tot slot is het van belang dat er onderzoek gedaan wordt naar de recensenten en critici afzonderlijk die over McCarthy schrijven. Zij blijven per slot van rekening individuen met elk hun eigen achtergrond en visie. Iedere criticus focust zich op andere invalshoeken en hanteert andere maatstaven. Wat is de achtergrond van de kunstcriticus? Op welk gebied heeft de kunstcriticus zich gespecialiseerd? Alle bovengenoemde vragen kunnen interessant zijn om dieper in te gaan op de kunstkritische receptie van Paul McCarthy.

Literatuurlijst

Adrichem van, Jan., *Air Pressure*, Utrecht 2010

Allen, Jennifer, 'Paul McCarthy', (2003) artikel geciteerd van: website *Artforum* <<http://artforum.com/archive/id=5827>> (16 februari 2010)

Allen, Jennifer, 'Paul McCarthy Controversy', (2003) artikel geciteerd van: website *Artforum* <<http://artforum.com/news/week=200317#news4696>> (17 februari 2010)

Bodin, Claudia, 'Die Bösen Märchenonkel', artikel geciteerd van: website *Art Magazin* (2009) <http://www.art-magazin.de/kunst/24226/paul_mccarthy_mike_kelley_new_york> (26 maart 2010)

Bruijn de, Nieck, '1:1 Bossy Burger, Paul McCarthy', *Metropolis M* (2008) 2, p.16-17

Buss, Esther, 'Remaking Hollywood', *Texte zur Kunst* 15 (2005) 59, p.195-199

Dezeuze, Anna, 'Paul McCarthy', *Art Monthly* (2005) 292, p.36

Duncan, Michael, 'Daddy's Little Helper', artikel geciteerd van: website *Frieze Magazine*, (1993) <http://www.frieze.com/issue/article/daddys_little_helper/> (2 mei 2010)

Elkins, James en Michael Newman, *The State of Art Criticism*, New York, 2008

Firman, Emma, 'Paul McCarthy', *Artnews* 5 (2008) 107, p.163

Gingeras, Alison, 'Mad Cowboy', (2005) artikel geciteerd van: website *Artforum* <<http://artforum.com/diary/id=9177>> (16 februari 2010)

Hainley, Bruce, 'Paul McCarthy', (2000) artikel geciteerd van: website *Artforum* <<http://artforum.com/archive/id=312>> (15 februari 2010)

Hainley, Bruce, 'Paul McCarthy', (2001) artikel geciteerd van: website *Frieze Art Magazine*, <http://www.frieze.com/issue/review/paul_mccarthy/> (15 februari 2010)

Harrison, Rachel, 'California über Alles', *Artforum* (2005) 44, p.69-70

Website Hauser & Wirth <<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/70/paul-mccarthy-piccadilly-circus/view/>> (17 mei 2010)

Hettig, Frank-Alexander, 'Paul McCarthy', *Kunstforum International* (2000) 153, p.423-425

Klein, Jennie, 'Paul McCarthy: Rites of Masculinity', *PAJ* (2001) 68, p.10-17

Kushner, Rachel, '1000 words: Paul McCarthy', *Artforum* 42 (2004) 2, p.123

Kushner, Rachel, 'Paul McCarthy', (2005) artikel geciteerd van: website *Artforum* <<http://artforum.com/archive/id=20004>> (15 februari 2010)

Lütticken, Sven, 'Paul McCarthy', (2004) artikel geciteerd van: website *De Witte Raaf* <http://dewitteraaf.style-labs.com/web/flash/content.asp?struct_id=8&pagetype=search&language_id=2&site=DWR_site&pagecount=1> (26 april 2010)

Levin, Kim, 'Paul McCarthy', *Artnews* 8 (2008) 107, p.143

Meulen van der, Sjoukje, Interview met Rosalind Krauss, 'De staat van de hedendaagse kunstcritiek', (1 mei 2008) artikel geciteerd van: website *Metropolis M*, <<http://www.metropolism.com/magazine/2008-no2/de-staat-van-de-hedendaagse-kuns/>> (19 mei 2010)

Meyer-Hermann, Eva, *Paul McCarthy Brain Box Dream Box*, tent.cat., Eindhoven (Van Abbemuseum) 2004

Meyer-Hermann, Eva, *Paul McCarthy "Dimensions of the Mind"*, tent.cat., Keulen (Hauser&Wirth) 1999

Website MOCA, L.A. <<http://www.moca.org/library/archive/exhibition/detail/2959>> (17 mei 2010)

Morris, Frances, en Sarah Glennie, *Blockhead and Daddies Bighead*, tent.cat. Londen (Tate Modern) 2003

Muchnic, Suzanne, 'Paul McCarthy', *Artnews* 2 (2001) 100, p.160

Petersens af, Magnus e.a., *Head Shop/Shop Head*, tent.cat. Stockholm (Moderna Museet) 2006

Phillips, Lisa, *The American Century: Art&Culture, 1950-2000*, New York 1999

Phillips, Lisa, *Paul McCarthy*, tent.cat. New York, (New Museum of Contemporary Art) 2000

Pollack, Barbara, 'Paul McCarthy', *Artnews* 5 (2001) 100, p.189

Roëll, Jaap, 'Groots en alom, Paul McCarthy in de Botanische Tuinen', (2009) artikel geciteerd van: website *Tubelight* <http://www.tubelight.nl/Articles/view/818/Groots_en_alom> (14 maart 2010)

Rosenthal, Stephanie e.a., *LaLa Land Parody Paradise*, tent.cat. München, (Haus der Kunst/Hatje Cantz), 2005

Rugoff, Ralph, *Piccadilly Circus*, tent.cat. Zurich (Hauser & Wirth) 2004

Runólfsson, Halldór Björn, 'Paul McCarthy and Jason Rhoades - Kling & Bang', *Flash Art* 38 (2004), p.134

Ruyters, Domeniek, 'Waar is de kritiek?', (1 mei 2008) artikel geciteerd van: website *Metropolis M* <<http://www.metropolism.com/magazine/2008-no2/waar-is-de-kritiek/>> (19 mei 2010)

Ruyters, Domeniek, 'Bigger than Life, Paul McCarthy XL in Utrecht', (2009) artikel geciteerd van: website *Metropolis M* <<http://www.metropolism.com/reviews/bigger-than-life/>> (15 maart 2010)

Schütz, Heinz, 'Paul McCarthy', *Kunstforum International* (2005) 177, p.416-418

Website Stedelijk Museum Actuele Kunst, Gent <<http://www.smak.be/tentoonstelling.php?id=376>> (17 mei 2010)

Stoeber, Michael, 'Paul McCarthy', *Kunstforum International* (2002) 158, p.293-295

Stasinski, Robert, 'Paul McCarthy', *Flash Art* 250 (2006), p.111

Website Van Abbemuseum, Eindhoven <<http://www.vanabbemuseum.nl/collectie-en-tentoonstellingen/details/tentoonstelling/>> (25 mei 2010)

Vuegen, Christine, 'Paul McCarthy', *Kunstbeeld* 6 (2007), p.10

Weissman, Benjamin, 'Paul McCarthy', (2003) artikel geciteerd van: website *Bomb* 84 <<http://bombsite.com/issues/84/articles/2564>> (26 april 2010)

Wijna, Noline, 'Paul McCarthy.Video', (2002) artikel geciteerd van: website *De Witte Raaf* <http://dewit-teraaf.stylelabs.com/web/flash/content.asp?struct_id=8&pagetype=search&language_id=2&site=DWR_site&pagecount=1> (26 april 2010)

Lijst illustraties

afb.1: Paul McCarthy, *The Trunks*, 1972-84, verschillende rekwisieten, b.n.t. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.394

afb.2 Paul McCarthy, *Hot Dog*, 1974, performance, video door Mike Cramm, b.n.t. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.157

afb.3: Paul McCarthy, *Meat Cake #4*, 1974, performance, video door Mike Cramm, b.n.t. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.136

afb.4: Paul McCarthy, *Bossy Burger*, 1991, performance, video, installatie, Hauser & Wirth. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.355

afb.5: Paul McCarthy, *The Garden*, 1991-92, installatie van o.a. hout, staal en latex, a.n.t., b.n.t., Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.370

afb.6: Affiche Bonanza, Amerikaanse sitcom uit de jaren '60. Foto: <http://tvdvdstar.com/images/Bonanza.jpg>

afb.7: Paul McCarthy, *Pinocchio Pipenose Household Dillemma*, 1994, performance video, b.n.t. Foto: Rugoff, R., Stiles, K., Pietrantonio, G., *Paul McCarthy*, 1996, p.88

afb.8: Paul McCarthy, *Blockhead Drawing*, 2003, potlood op papier, 21.5x28 cm, Flick Collection, Berlijn. Foto: Morris, F. en Glennie S., *Blockhead and Daddies Bighead*, 2003, p.117

afb.9: Paul McCarthy en Mike Kelley, *Heidi*, 1992, performance video, Van Abbemuseum, Eindhoven. Foto: Rugoff, R., Stiles, K., Pietrantonio, G., *Paul McCarthy*, 1996, p.127

afb.10: Paul McCarthy, *Tomato Heads*, 1994, plastic, rubber, metaal, verschillende afmetingen, b.n.t. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.406

afb.11: Paul McCarthy, *Apple Heads on Swiss Cheese*, 1997, metaal, hout, siliconen, verschillende afmetingen, b.n.t. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.461

afb.12: Paul McCarthy, *Saloon Theater*, 1995-96, Video installatie, 592x2034 cm. Flick Collection, Berlijn. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.481

afb.13: Paul McCarthy, *Saloon Film* (onderdeel van *Saloon Theater*), 1995-99, fragment uit film, b.n.t. Foto: Meyer-Hermann E., *Paul McCarthy "Dimensions of the Mind"*, tent.cat., Keulen 1999

afb.14: Paul McCarthy, *Bunkhouse*, 1996, installatie, a.n.t., b.n.t., Phillips de Pury & Company, New York. Foto: arttattler.com/archivemccarthy.html

afb.15: Paul McCarthy, *F-Fort*, 2005, performance, video, b.n.t., installatie, Haus der Kunst, München. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.635

afb.16: Haus der Kunst tijdens tentoonstelling 'Lala Land Parody Paradise', München, 2005. Foto: www.focus.de/.../kunst/einblicke_did_16717.html

afb.17: Paul McCarthy, *Sailors Meat*, 1975, performance video, b.n.t. Foto: Rugoff, R., Stiles, K., Pietrantonio, G., *Paul McCarthy*, 1996, p.47

afb.18: Paul McCarthy, *Death Ship*, 1981, performance video, b.n.t. Foto: Rugoff, R., Stiles, K., Pietrantonio, G., *Paul McCarthy*, 1996, p.53

afb.19: Paul McCarthy en Damon McCarthy, *The Frigate* fragment uit *Caribbean Pirates*, 2003-05, installatie, a.n.t., Hauser & Wirth, Zürich. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.624

afb.20: Paul McCarthy en Damon McCarthy, *Captain Morgan* fragment uit *Caribbean Pirates*, 2003-05, installatie, a.n.t., Hauser & Wirth, Zürich. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.624

afb.21: Paul McCarthy en Damon McCarthy, *Houseboat Party*, 2005, performance video, Hauser & Wirth, Zürich. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.591

afb.22: Paul McCarthy, *Daddies Ketchup Inflatable*, 2001, vinyl, 950x320x320 cm, b.n.t. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.492

afb.23: Paul McCarthy, *Black Plug Butt Plug*, 2007, vinyl, 18.20 m., b.n.t. Foto: Adrichem J., *Air Pressure*, Utrecht 2010, p.62

afb.24: Paul McCarthy, *Santa with Butt Plug*, 2007, vinyl, 24x12.20 m., b.n.t. Foto: Adrichem J., *Air Pressure*, Utrecht 2010, p.41

afb.25: Paul McCarthy, *Captain Morgan's Rum Reversed Upside Down*, 2005, vinyl, 8.53x2.13 m., b.n.t. Foto: Adrichem J., *Air Pressure*, Utrecht 2010, p.90

afb.26: Paul McCarthy, *Piccadilly Circus*, 2003, performance video, Hauser & Wirth, Londen. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.513

afb. 27: Paul McCarthy, *Cultural Gothic*, 1992, installatie, hout, staal, 244x244x244 cm., b.n.t. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.382

afb.28: Paul McCarthy, *Family Tyranny*, 1987, performance video, Van Abbemuseum, Eindhoven. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.342

afb.29: Paul McCarthy en Damon McCarthy, *Pirates Video*, 2005, performance video. Hauser & Wirth, Zürich. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.609

afb.30: Paul McCarthy, *Santa's Chocolate Shop*, 1997, performance video, b.n.t. Foto: Petersens af, M., *Head Shop/Shop Head*, 2006, p.451

b.n.t.: bewaarplaats niet teruggevonden

a.n.t.: afmetingen niet teruggevonden

SNELNIEUWS

Maandag 17 mei

vr 28 nov 2008, 08:19 | lees voor

Feest bij Kabouter Buttplug

Binnen- en

RSS

Buiten 14:15 'Zwarte acteur gedood uit racisme'

14:11 Máxima krijgt happy pyjama cadeau

14:03 Pragmatisme struikelwoord

13:55 Metro Rotterdam-Den Haag

13:41 Zoetermeerder rijdt in op kinderen

13:39 'NAVO moet internet en olie beter...

13:36 Proef met pil tegen hart- en...

13:35 Passagiersvliegtuig stort

13:25 Medvedev naar Oekraïne

13:19 Onvrede over werkwijze civiele...

12:55 EU bezorgd na nucleaire deal Iran

12:53 Eis 8 jaar neersteken buschauffeur

12:51 Patiënte vliegt verpleegkundige aan

12:38 Brandweer ook in meisjesscholen

12:31 Herdenkingsdienst drama Enschede

12:26 Surinam Airways wijkt uit

12:24 Ouders gewonde baby opgepakt

12:23 Dakloze moet auto inleveren

12:14 Dronkenlap valt inrijdende auto...

12:05 'Vliegverkeer hervat om 14.00'

ROTTERDAM - Na jaren van omzwervingen komt Kabouter Buttplug vrijdag eindelijk thuis. Het veelbesproken, metershoge beeld van een kerstman met een buttplugvormig object in zijn hand wordt vrijdagavond met hijskranen op het Eendrachtsplein geplaatst. De gemeente en de Internationale Beelden Collectie maken er 's middags al een groot volksfeest van met champagne, oliebollen, soep en muziek.

In 2001 bestelde Rotterdam het bijna 3 ton kostende kunstwerk Santa Claus bij de Amerikaanse kunstenaar Paul McCarthy, die met het beeld een kritische noot tegen de consumptiemaatschappij wilde uiten. Het zou in eerste instantie vlakbij De Doelen komen, maar er ontstond ophef over het beeld.

Mensen zouden aanstoot nemen aan het object dat de kabouter vast heeft. In zijn hand houdt hij volgens hen een seksspeeltje. Maar anderen zien in het 'apparaat' een kerstboom of een raketstijp.

De aanschaf kon echter niet meer worden teruggedraaid. Omdat de meerderheid van de gemeenteraad Kabouter Buttplug niet op straat wilde hebben, stond hij sinds september 2005 in de binnentuin van Boijmans Van Beuningen. Het museum had echter op die plek een ander kunstwerk ingepland. Daarom stond de kabouter sinds augustus net buiten de museummuren.

Het college van burgemeester en wethouders heeft voor het Eendrachtsplein gekozen omdat de kabouter daar goed zichtbaar is. Verder sluit de plek aan op de internationale beeldenroute van de Westersingel en bevinden zich diverse musea en culturele instellingen in de omgeving.



Kabouter Buttplug

Ads door Google

8 kilo eraf in 12 dagen
 Nieuw: De originele Citroensap-kuur vet-doder nr. 1, nu als capsules!
 Citroensap-Slankkuur.eu

Agressie op de werkvloer
 Investeer in preventie tegen agressie Lees gelijk alle info!
 www.weethoehet.nl

Ooglidcorrectie nu € 800
 Centrum voor ooglidcorrecties
 Specialist in oogliften
 www.ooglift.nl

Mail Print

Aanraden Raad dit als eerste van je vrienden aan.

Video Binnenland
 Stelling van de Dag
 Examen

Twingly blog zoeken

1 blogs die verwijzen naar dit artikel

The story of Kabouter Buttplug

PAUL MCCARTHY

Born in Salt Lake City UT, 1945

University of Southern California, Los Angeles CA, 1973

San Francisco Art Institute, San Francisco CA, 1969

University of Utah, Salt Lake City UT, 1966-68

Lives and works in Los Angeles CA

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

2010

Fondazione Trussardi, 'Pig Island', Milan, Italy

2009

Hauser & Wirth New York, 'White Snow', New York NY

De Uithof, City of Utrecht, 'Paul McCarthy – Air Pressure', Netherlands

Hauser & Wirth, 'Paul McCarthy', Zurich, Switzerland

KUMU Eesti Kunstimuseum, 'Paul McCarthy & Benjamin Weissman – Quilting Sessions', Tallinn, Estonia (Exhibition)

Salt Lake Art Center, 'Contemporary trends in video art – Paul McCarthy', Salt Lake City UT

Zacheta National Gallery of Art, 'Paul McCarthy & Benjamin Weissman – Quilting Sessions', Warsaw, Poland (Exhibition)

2008

Whitney Museum of American Art, 'Central Symmetrical Rotation Movement – Three Installations, Two Film', NY

Galleria Civica di Arte Contemporanea, 'Paul McCarthy & Benjamin Weissman – Quilting Sessions', Trento (Travelling Exhibition)

2007

Maccarone Gallery, 'Paul McCarthy's Chocolate Factory', New York NY

S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, 'Paul McCarthy – Head Shop / Shop Head', Ghent, Belgium (Exhibition)

Essl Museum Kunst der Gegenwart, 'Paul McCarthy: Tokyo Santa 1996/2004', Klosterneuburg, Austria

Middelheim Sculpture Museum, 'Paul McCarthy – Air Born / Air Borne / Air Pressure', Antwerp, Belgium

Hauser & Wirth, 'Paul McCarthy – Damon McCarthy. Portfolios', Zurich, Switzerland

ARoS – Aarhus Museum of Art, 'Paul McCarthy – Head Shop / Shop Head', Denmark (Travelling Exhibition)

2006

Nyehaus, 'Paul McCarthy. Between Beauty and the Beast. Sculptures, Drawings and Photographs', New York
Moderna Museet, 'Paul McCarthy – Head Shop / Shop Head', Stockholm, Sweden (Travelling Exhibition)

2005

Whitechapel, Paul McCarthy: 'LaLa land parody paradise', London, England (Travelling Exhibition)

Haus der Kunst, Paul McCarthy: 'LaLa land parodie paradises', Munich, Germany (Travelling Exhibition)

2004

Van Abbemuseum, 'Paul McCarthy: Brain Box – Dream Box', Eindhoven, Netherlands (Travelling Exhibition)

CAC – Centro de Arte Contemporáneo, 'Paul McCarthy: Brain Box – Dream Box', Malaga, Spain (Travelling Exhibition)

2003

Hauser & Wirth, 'Paul McCarthy. Piccadilly Circus', London, England

Tate Modern, 'Paul McCarthy at Tate Modern', London, England

The National Museum of Contemporary Art, 'Paul McCarthy: Films and Video Works', Oslo, Norway

2002

Sammlung Falckenberg, 'Proposition' (collaboration with Jason Rhoades), Hamburg, Germany

Hauser & Wirth, 'Paul McCarthy & Jason Rhoades: Shit Plugs', Zurich, Switzerland

Luhning Augustine Gallery, 'Paul McCarthy: Clean Thoughts', New York NY

De Hallen, 'Paul McCarthy: videowerken 1971-1999', Haarlem, Netherlands

Butler Gallery, 'Paul McCarthy: Videos', Kilkenny, Ireland

2001

Kunstverein Hamburg, 'Paul McCarthy: Videos und Fotografien', Germany

Tate Liverpool, England

Hauser & Wirth, 'Paul McCarthy, Pirate Drawings', Zurich, Switzerland

Villa Arson, Nice, France

New Museum of Contemporary Art, New York NY

Deitch Projects, 'Paul McCarthy – The Garden', New York NY

Public Art Fund (IBM Building, 590 Madison Av at 56th Street), 'Paul McCarthy – The Box', New York NY

Luhning Augustine Gallery, New York NY

2000

MOCA – The Museum of Contemporary Art, Los Angeles CA

Patrick Painter, Inc., 'Heidi File', Santa Monica CA

Eleni Koroneou Gallery, Athens, Greece

1999

Sammlung Hauser und Wirth in der Lokremise St.Gallen, 'Dimensions of the Mind', Switzerland

Studio Guenzani, 'Dead H and Early Performance Photographs', Milan, Italy

Blum and Poe, 'Tokyo Santa – Santa's Trees', Santa Monica CA

1998

Galerie Krinzing, 'Painter, Video and Drawings', Vienna, Austria

Luhning Augustine Gallery, 'Photographs-Performance Photographs and Video, 1969-1983', New York NY
Exhibition)

Patrick Painter, Inc., 'Photographs-Performance Photographs and Video, 1969-1983', Santa Monica CA (T-
Exhibition)

1997

Galerie Hauser & Wirth, 'Santa Chocolate Shop', Zurich, Switzerland

1996

Tomio Koyama Gallery, Tokyo, Japan

Air de Paris, 'Saloon', France

Luhning Augustine Gallery, 'Yaa-Hoo', New York NY

Galerie Drantmann, 'Video Works', Brussels, Belgium

Galleri Nicolai Wallner, 'Video and Drawings', Copenhagen, Denmark

1995

Blum & Poe, '5 Photographic Works, 1970-1974', Santa Monica CA

Projects Room, Museum of Modern Art, 'Painter', New York NY

Art and Public, Geneva, Switzerland

Künstlerhaus Bethanien, 'Tomato Head', Berlin, Germany

Air de Paris, 'Pinocchio Pipenose Housholddilemma Tour', France (Travelling Exhibition)

Galeria Antoni Estrany, 'Pinocchio Pipenose Housholddilemma Tour', Barcelona, Spain (Travelling Exhibiti

Luhning and Augustine, 'Pinocchio Pipenose Housholddilemma Tour', New York NY (Travelling Exhibition)

Galleri Nicolai Wallner, 'Pinocchio Pipenose Housholddilemma Tour', Copenhagen, Denmark (Travelling E

Esther Schipper Galerie, 'Pinocchio Pipenose Housholddilemma Tour', Cologne, Germany (Travelling Exhi

Studio Guenzani, 'Pinocchio Pipenose Housholddilemma Tour', Milan, Italy (Travelling Exhibition)

McKinney Art Center, 'Pinocchio Pipenose Housholddilemma Tour', Dallas TX (Travelling Exhibition)

Auckland City Art Gallery, 'Pinocchio Pipenose Housholddilemma Tour', New Zealand (Travelling Exhibitor

Oe Landesmuseum, 'Pinocchio Pipenose Housholddilemma Tour', Linz, Austria (Travelling Exhibition)

1994

Air de Paris, France

Le Fonds Regional d'Art Contemporain Poitou-Charentes, Angoulême, France

Air de Paris, Nice, France

visit 500 WORDS

ARTFORUM

loesstoop log out ADVERTISE BACK ISSUES CONTACT US SUBSCRIBE

search

ARTGUIDE DIARY PICKS NEWS IN PRINT FILM 500 WORDS VIDEO PREVIEWS TALKBACK A & E BOOKFORUM 中文版



All material in the Artforum Archive is protected by copyright. Permission to reprint any article from the Artforum archive must be obtained from Artforum Magazine.

Paul McCarthy

11.16.03

AUTHOR: JENNIFER ALLEN

10.16.03-12.20.03 Hauser & Wirth London, London

It's hard to imagine Paul McCarthy at a housewarming party, but a better artist could not have initiated the program at Hauser & Wirth's new London space on Piccadilly. Not only did McCarthy create and film performances in these, the former offices of Midland Bank, but he built a replica of the bank's basement in his California studio, where he filmed another series of interventions. The resulting work, *Piccadilly*, 2003, takes up—and takes over—the building's three floors. On the ground floor, videos projected onto the wood-paneled walls feature the artist and his collaborators frolicking around empty teller's booths wearing oversize Osama bin Laden and George W. Bush masks. While it may be satisfying to see an iconic face gain a few new orifices, the stately bank setting offers a sufficient critique of power: The accoutrements of authority are reduced to a chaos reminiscent of a day-care center.

Projected in the building's clammy subterranean bowels are videos of McCarthy & Co. experimenting on the replica basement with Hershey's Syrup and power tools. Here, architecture and its compulsion to repeat itself through models meets the work of doubling and displacement that usually occurs in dreams. While tackling icons and artifacts of American culture, McCarthy seems to embody the primary processes of the unconscious. All orifices are interchangeable, whether on the body, an object, or a wall; taboos are continually broken; causality disappears as seemingly useless activities go nowhere; and there is no such thing as death, even if someone's leg gets hacked off in a bloody attack. The sequences, however disturbing, are mesmerizing; they neither lack nor destroy meaning but use the human body to destabilize architecture with an endlessly productive slippage where mouths start to look like elevators and wall-to-wall carpeting can double as toilet paper.



NEWS

U.S. INTERNATIONAL

Past Digests

- week of 05.10.10
- week of 05.03.10
- week of 04.28.10
- week of 04.19.10
- week of 04.12.10
- week of 04.05.10
- week of 03.29.10
- week of 03.22.10



DIARY PICKS FILM

Newest Entries

- David Velasco at Christie's and Solihby's contemporary art evening sales
- Linda Yablonsky around New York Gallery Week
- Kaelen Wilson-Goldie on the 5th Home Works Forum in Beirut
- Claudia La Rocco at P.S. 122's gala
- Travis Jeppesen at Gallery Weekend Berlin
- David Velasco around Art Cologne and Art Brussels

McCarthy Controversy; Groys on bin Laden; More

IN ROTTERDAM, MCCARTHY'S SANTA CLAUS MAY LOSE ITS PRIME LOCATION

Paul McCarthy's sculpture *Santa Claus* has brought little mirth to Rotterdam's municipal government, according to a report in the *Frankfurter Rundschau*. If city politicians get their way, the figure—which is twenty feet tall and holds a ball in its left hand and a butt plug in its right—may be moved from its prominent place near the city's central train station.

As the paper's Anneke Bokern reports, the work was purchased several years ago for 280,000 euros (309,000 dollars) by a commission of art experts, including the collector Joop van Caldenborgh and artist Joep van Lieshout. Decisions about purchasing public artworks for the city have been entrusted to artists instead of local politicians for some time. But the rise of the populist right-wing party *Leefbaar Rotterdam*—founded by the late Pim Fortuyn—has changed the city's once-liberal attitudes.

The city's conservative-populist coalition government is debating whether to reinstall *Santa Claus* in a less conspicuous location, such as the gardens of the Boijmans Museum. Surprisingly, city-council members from Pim Fortuyn's party argue that the sculpture should stay put, citing the high cost of relocating it.

Fortuyn's followers may well have adopted their pro-public-sculpture stance for other reasons. The city will soon welcome two large realist sculptures of the slain political leader. Both works have been financed by private foundations.

"BIN LADEN IS BASICALLY A VIDEO ARTIST": GROYS ON ART AND TERRORISM

In an interview with the *Frankfurter Rundschau*, theorist Boris Groys claims that terrorists are more interested in "occupying" the media than any other space. "We speak mostly about the occupation of geographical space, [like] the occupation of Iraq," says the fifty-six-year-old professor, who teaches at the Karlsruhe Academy of Design. "Media space is also a strategic space, and the attackers [of September 11] occupied it—for months, only these images were to be seen. The question is: How do I bring myself into the media space, and how do I occupy it, how do I acquire and exercise media power? It's a question that concerns all of us. It all begins with the videos from bin Laden."

Echoing comments by the composer Karlheinz Stockhausen and the artist Damien Hirst—who were both criticized for likening the attacks of September 11 to a work of art—Groys situates the actions of bin Laden in the realm of art. "Bin Laden is basically a video artist who produces videos and distributes them through Al-Jazeera and other media concerns," says Groys in the interview. "From the beginning, it was about a new video and media art at the level of the exercise of power, and a strategic game."

But Groys adds that bin Laden cannot be understood as an artist in the traditional sense of the term. When asked if describing the media realm as art makes the discussion of art obsolete, Groys answers in the negative.

"We speak about art insofar as specific actions, things in a tradition, are placed in an archive, and one lays claim to the archive to prove one's existence within it. This claim is not situated there; therefore I would not say that bin Laden—or the attackers of September 11—are artists in the sense of the Western concept of art. Rather, they were people who operated not in the archive but in the factual functioning media world as a field of the spectacular. To what extent they appeared to be interesting artists beyond the attacks—namely, to what extent what they staged will be placed in a tradition—that's another question."

MICHEL RITTER GIVEN ONE WEEK TO RESOLVE CONFLICT WITH STAFFERS

Michel Ritter, the new director of Paris's Center for Swiss Culture, may not hold his position much longer. As *Liberation's* Elisabeth Lebovici reports, the foundation Pro Helvetia has given Ritter a week to find an amicable solution to a conflict with employees at the Swiss cultural center.

The fifty-three-year-old Ritter came to Paris in January after successfully heading the contemporary-art center Fri-Art in Fribourg, Switzerland. Lebovici writes that Ritter's appointment was initially welcomed in art circles as promising a renewal for the center.

But, since January, Ritter has been causing consternation, at least for his six employees. Ritter's major exhibition, "Mursolaiçi," dared to include non-Swiss artists. And in addition to going beyond the borders of Switzerland, Ritter also went far over budget (although the director is known for having worked within restricted budgets at Fri-Art). Finally, Ritter's staffers are calling his focus on contemporary art "sectarian and elitist" as well as detrimental to the literature and theater programs at the center.

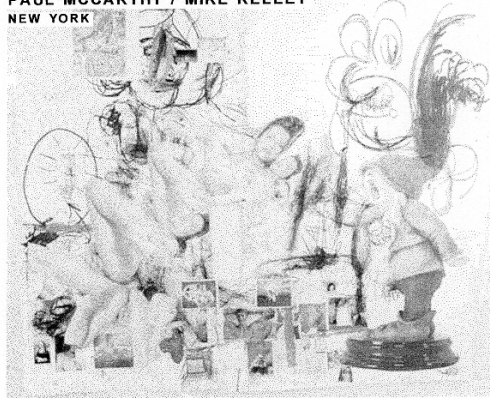
Lebovici reports that several figures from the world of Swiss contemporary art have publicly jumped to Ritter's defense, including artist Thomas Hirschhorn and the director of the Lausanne School of Visual Arts, Pierre Keller. Critics and curators Véronique Bacchetta, Stéphanie Moisdon, and Hans-Ulrich Obrist are among the signatories to an open letter to Pro Helvetia denouncing its treatment of Ritter.

A LOOK AT THE ANTIWAR MOVEMENT'S LACKLUSTER AGITPROP

While Groys analyzes terrorist images, the *Süddeutsche Zeitung's* Andrian Kreye reports on a conference about antiwar iconography that was held recently at New York's Cooper Union School of Art. For Kreye, "Design Against War" could have made for an interesting confrontation between pop culture and politics, but the conference ended in a self-congratulatory evening for peace activists.

The conference, however unsuccessful, points to a larger problem for Kreye: the left's inability to accept the successful fusion of pop and politics in their own iconography. Kreye cites the example of the legendary photograph of Che Guevara taken on March 5, 1960, by the fashion photographer Alberto Korda. While Korda had left fashion behind by that time to work for the magazine *Revolución*, Kreye argues that the

PAUL MCCARTHY / MIKE KELLEY
NEW YORK



Paul McCarthy: "GAP", 2009, 325.1 x 292.1 cm (Courtesy Hauser & Wirth)

DIE BÖSEN MÄRCHENONKEL

Monströse Penisse, ein masturbierendes Schneewittchen, perverse Frösche: Paul McCarthy (Hauser & Wirth) und Mike Kelley (Gagosian) wildern für ihre neuen New Yorker Ausstellungen in den Bilderwelten der Gebrüder Grimm – und wühlen dabei genüsslich in gesellschaftlichen Wunden.

// CLAUDIA BODIN, NEW YORK

Es ist Schneewittchens großer Auftritt. Voller unerfüllter Sehnsüchte nach dem Prinzen, der nicht aufkreuzen will, steckt das arme Ding. Wie ein Teenager, den die anschleichende Lust treibt, flüchtet sie sich in Fantasien nach heißem Sex. Dass sie von sieben Zwergen umgeben wird, die absolut kein Interesse an sexuellen Abenteuern haben, macht das Ganze umso dringlicher. Und so masturbiert sich Schneewittchen, die Schleife adrett im Haar sitzend, durch Paul McCarthys Bilderwelt.



"Die Königin bekam ein Töchterlein, das war so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarzhaarig wie Ebenholz", heißt es im Märchen der Gebrüder Grimm. McCarthys Zeichnungen auf weißem Grund sind in schwarzer und roter Farbe gehalten. Allerdings ließ sich der Künstler nicht vom Original, sondern von Walt Disneys Schneewittchen-Interpretation inspirieren. Neben seinen Kohlezeichnungen und Collagen arbeitete McCarthy seit Ende 2008 an Bleistiftzeichnungen, auf denen er seine Figuren, die Zwerge mit ihren traurig schlaffen Phallus-Nasen und Schneewittchen mit ihren erotischen Träumen, ausarbeitete. Seine zum Teil mehr als drei mal drei Meter umfassenden Kohlezeichnungen hat er mit all dem sexuell aufgeladenen Schrott garniert, der uns in den Medien präsentiert wird. Stars wie Angelina Jolie mit tiefem Ausschnitt. Auszüge aus Pornoheften und Werbeanzeigen. Models mit verführerisch devoter Mine auf den Titelblättern der Männermagazine. Schauspielerinnen, die sich als das makellose Abbild von Reinheit und Schönheit präsentierten. Gelegentlich verirren sich Kunstwerke wie die Mona Lisa, Jeff Koons Ballon-Affen oder ein Foto von Cindy Sherman auf die Bilder. Oder von

der Unterhaltungsfabrik Disney produzierte Teenagerstars und Prinzessinnen, die dazu dienen, die Träume von kleinen Mädchen anzuheizen und aus ihnen Prinzessinnen der heutigen Zeit zu machen: willig, sexy und konsumfreudig.

"In einer Art Trance", so der Künstler, hat er an seinen Bildern gearbeitet. Er breitete sie auf speziell konstruierten Tischen aus, so dass er ihnen als Teil einer Performance aus den unterschiedlichsten Winkeln zu Leibe rücken konnte. "Schneewittchen ist eine Geschichte. Und einiges aus dieser Geschichte ist ein Selbstporträt", sagt der 1945 in Utah geborene und seit langer Zeit in Los Angeles lebende Künstler. "Zeichnen ist eine Form der Analyse. Ich kontrolliere es nicht. Ich erlaube nur, dass es sich entfaltet. Es geht nicht um Klarheit, sondern um die einzelne Arbeit, die die nächste in einem Kontinuum andeutet." McCarthys Schneewittchen-Zeichnungen sollen schließlich zu Skulpturen, Installationen und Filmarbeiten führen.

Bossy Burger

Paul McCarthy

Niet Anselm Kiefer, Armen Eloyan, Thomas Hirschhorn of Erik van Lieshout, maar Paul McCarthy maakte het favoriete kunstwerk van Nieck de Bruijn, galeriehouder van de Amsterdamse Upstream Gallery. De Bruijn was 'verbijsterd' en 'overrompeld' toen hij de video *Bossy Burger* voor het eerst zag in De Hallen in Haarlem, maar ook 'totaal gefascineerd'.

Door Nieck de Bruijn

Als beginnend verzamelaar van hedendaagse kunst deed ik, me verdiepend in de recente kunstgeschiedenis, de ene ontdekking na de andere. Munch en Ensor, Kokoschka, Schiele, Bacon, Newman, Tàpies, Pollock, Rothko, Hockney, Blake en Beuys; er leek geen einde aan te

komen. Toen eenmaal de kunst-historische basis gelegd was, ik de iconen van de moderne kunst op een rij had en inmiddels ook talloze biënnales, galeries en musea bezocht had, werd de spoeling allengs dunner. Ik ontwikkelde een eigen smaak en raakte als gevolg daarvan helaas



minder frequent overweldigd door kunstwerken. Toch gebeurt het me nog steeds dat ik bevangen raak door een kunstwerk, met als gevolg dat ik even aan niets anders kan denken, het werk onmiddellijk koop of me verbijst omdat ik het me niet kan veroorloven. De vraag van METROPOLIS M om te schrijven over een favoriet kunstwerk plaatste me voor een dilemma. Een favoriet kunstwerk? Er zijn er zoveel! Het zou geen kunstenaar moeten zijn uit mijn eigen galerie. Wat enerzijds prettig was omdat een keuze maken uit je eigen stal zoiets is als een keuze maken uit een van je kinderen. Maar anderzijds: als iets mijn persoonlijke smaak weerspiegelt, dan is het wel de keuze voor de kunstenaars in mijn galerie.

Mijn favoriete kunstwerk; de gedachten buitelden over elkaar heen. Zal ik kiezen voor een Anselm Kiefer uit de collectie van de Hamburger Bahnhof in Berlijn, een fantastisch rauw, roestig en donker landschap? Wordt het de installatie *Laundrette* (2001) van Thomas Hirschhorn, die in de Hudson Valley Centre of Contemporary Art (Peekskill, V.S.) staat? Deze kartonnen replica van een wasserette, waarbij de glazen deuren van de wasmachines vervangen zijn door tv's die een constante stroom van beelden over de toeschouwer uitstorten over de verschrikkingen van oorlog, natuurrampen en menselijk leed, is fenomenaal. Kies ik het werk van Armen Eloyan, een schilderij getiteld *The head of Noah* uit 1999, waarmee ik mijn eigen verzameling begon en waarop ik nog steeds verliefd ben? Of neem ik de Dan Graham uit de Caldic Collectie waarbij je als toeschouwer, net als bij de Hirschhorn, onderdeel van het werk wordt, maar wel op een heel andere manier omdat hier het minimalisme en de trefzekerere overgang van beeldende kunst en architectuur overtuigt?

Maar als ik voor een van deze werken kies, vergeet ik de video *Awakening* (2005) van Erik van Lieshout. Tijdens de tentoonstelling *Populism* in het Stedelijk Museum Amsterdam werd deze vertoond in een houten kroonhuisje. Van Lieshout stort op

zijn bekende 'rollercoasterwijze' een onthutsende hoeveelheid maatschappelijke problemen over je heen – variërend van Marokkaanse rotjochies en het taboe op homoseksualiteit, tot junks en rechtse populistten. Ik was zo onder de indruk van dit werk dat ik de rest van de tentoonstelling niet meer op kon nemen, ik was al verzadigd. En ik vergeet een van de briljante schilderijen van Daniel Richter uit de soloshow die hij had tijdens Art Basel in 2006. Het was tussen al het beursgeweld een van de beste dingen die ik dat jaar zag.

Nog veel meer werken telden rond in mijn hoofd tot ik dacht aan een tentoonstelling in 2002 in De Hallen in Haarlem, waar ik voor het eerst een goed overzicht kreeg van het videowerk van de Amerikaanse kunstenaar Paul McCarthy. Verbijsterd, overrompeld en walgend, maar met verhoogde hartslag en totaal gefascineerd staarde ik lange tijd naar de video. Vooral de video *Bossy Burger* uit 1991 is me bijgebleven. Deze performance/video van McCarthy is opgenomen in een decor van de Amerikaanse serie *Family Affair*. McCarthy zelf is uitgedost als kok en heeft zijn gezicht verborgen achter het breed grijnzende masker van de held uit het magazine *Mad*; Alfred E. Neumann. Als een televisiekok praat, nou ja, mompelt, gromt, zingt en hijgt McCarthy zijn publiek toe. Ondertussen knoeit, smeert en mengt hij ketchup, meel, mayonaise, drumsticks en melk. De 'kookles' die al absurdistisch begint, ontardt in een totale ranzige chaos vol seksuele toespelingen en agressie. McCarthy laat hiermee op weergaloze wijze het beest in de mens zien en veegt achteloos het dunne laagje beschaving weg.

McCarthy's werk is niet onomstreden, velen beschouwen hem als een *shock artist*, en in die zin verschilt het werk van McCarthy niet veel van dat van Brueghel, Bosch of Ensor. Maar de directe vorm van video en performance als medium en het feit dat hij zijn monoloog rechtstreeks op ons afvuurt, zorgt ervoor dat er geen ontkomen aan is. De hele setting, inclusief zijn verkleedpartijen, bezorgen



een gevoel van ontzetting en walging, vergelijkbaar met de weerzin die je overvalt als je op het journaal hoort van een internationaal kinderpornonnetwerk, de onmenselijke behandeling van gevangenen op Guantánamo Bay, of de zoveelste jonge massamoordenaar op een *high school*.

De werkelijkheid is vele malen schokkender dan de verbeelding daarvan door McCarthy. Ik vind het fascinerend dat een op het eerste oog misschien onbenullige en kinderachtige knoeipartij bij nader inzien zo intelligent vragen blijkt op te stellen over onze westerse samenleving en tegelijk weet te ontroeren. Deze video/performance van McCarthy behoort voor mij tot de absolute top van de hedendaagse beeldende kunst.

Beide foto's: Paul McCarthy, *Bossy Burger* (1991), performance, video, installatie, Collectie Hauser & Wirth, courtesy de kunstenaar en Hauser & Wirth Zürich Londen, © Paul McCarthy

**'One big metal fist.
One bubble of air.
One night of
psychomagic.'**

Curator Adam Szymczyk over de Biënnale van Berlijn

Adam Szymczyk, directeur van de Kunsthalle in Basel, is samen met Elena Filipovic curator van de tot 15 juni geopende vijfde editie van de Biënnale van Berlijn. Naast tentoonstellingen op diverse locaties, biedt het evenement een uitgebreid nachtprogramma. Szymczyk legt uit waarom.

Door Domeniek Ruyters

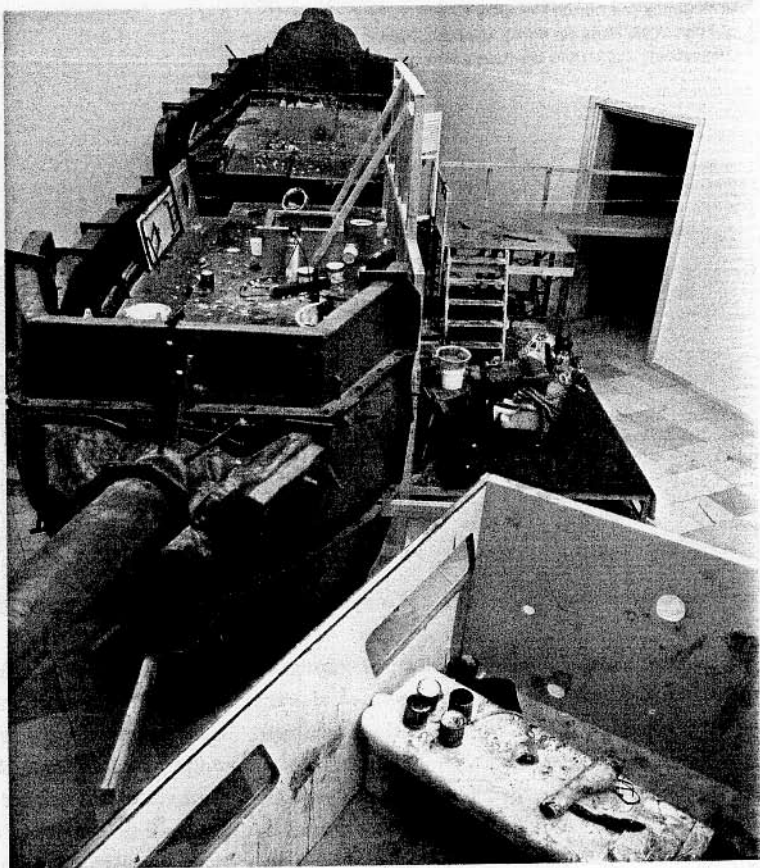
DOMENIEK RUYTERS Kun je ter introductie iets vertellen over je achtergrond? Ik weet dat je op de curatorenopleiding van De Appel hebt gezeten en tegenwoordig directeur bent van de Kunsthalle Basel, maar waar en wanneer is je interesse in kunst ontstaan?

ADAM SZYMCHYK 'Ik ben opgegroeid in Łódź in Polen, waar het plaatselijke museum met zijn wereldberoemde collectie avant-gardekunst enorme aantrekkingskracht op me had. Ik zag daar voor het eerst het werk van Edward Krasiński en Alina Szapocznikow. Ik ben opgeleid als kunsthistoricus, maar mijn belangstelling gaat vooral uit naar hoe een werk wordt gemaakt, de discussie met de kunstenaar en de presentatie van het werk in een tentoonstelling. Als curator probeer ik te begrijpen hoe de achterliggende immateriële kwesties ingebed zijn in het kunstwerk en de presentatie ervan. Dat zal te

maken hebben met mijn vroegere interesse in conceptuele kunst en haar vraag naar het contextuele kader (context is de helft van het werk, zoals de conceptuele kunstenaar John Latham verklaarde).'

Waarom heb je ja gezegd op het verzoek de *berlin biennale* samen te stellen, en wat maakt deze manifestatie speciaal voor jou?

'De *berlin biennale* is een van de meer gevestigde Europese biennales, zo niet de meest gevestigde onder de nieuwkomers. Ze voltrekt zich midden in een levendige kunstscene die voortdurend van sfeer verandert. Uiteraard is het een fantastische uitnodiging om in Berlijn een grote tentoonstelling te mogen organiseren, een stad die in historisch opzicht tot de meest belaagde van de wereld behoort, een stad bovendien die in verschillende tijden grote invloed heeft gehad op de ontwikkeling van kunst. De biënnale,



REMAKING HOLLYWOOD
Paul McCarthy im Haus der Kunst, München

Die ausufernden Installationen, die konfrontativen Prop-Arrangements und die sinistren Unterleibsrhetoriken des Westküsten-Künstlers Paul McCarthy spielen auf eine Weise in einer eigenen Riesenliga, wie man das sonst zurzeit vielleicht nur von Matthew Barney behaupten kann. Durch seine Nähe zum Basement eines „amerikanischen Unterbewusstseins“ und durch seine Versuche, die Logik der Filmstudios mit den eigenen Waffen auszuhebeln, betreibt McCarthy ein extrem aufwändiges Dekonstruktionsunternehmen. Wie lange er sich noch von den Favoritenlisten der internationalen Städtewerbung fernhalten wird, ist ungewiss. Fest steht, dass der Betrachtereinsatz beim Nachvollzug seiner wüst sprießenden Metaphern immer höher auszufallen hat.

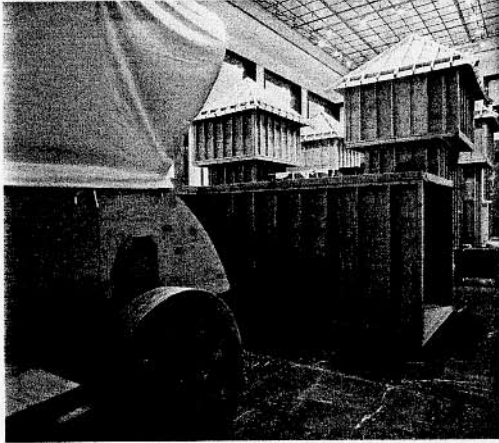
Mit „LaLa Land Parodie Paradies“ präsentierte Paul McCarthy unlängst seine bislang größte Ausstellung in Europa. Größe meint dabei nicht nur Umfang, sondern auch Ausbreitung oder Besetzung von Raum. Aber nicht nur der reale Ausstellungsort – das geschichtsbeladene Münchner Haus der Kunst – wurde unter McCarthy's Belagerung förmlich versenkt. Seine Rolle als Mythenzerstörer schien er mit dieser Ausstellung sogar selbst überbieten zu wollen.

An McCarthy's Hollywood-Aneignungen lassen sich dabei seine (film)künstlerischen Verfahrensweisen beispielhaft nachvollziehen.

Paul McCarthy und Damon McCarthy

1 „F-Fort“, 2005, Haus der Kunst, München, 2005

2 „Houseboat“, 2005, Haus der Kunst, München, 2005



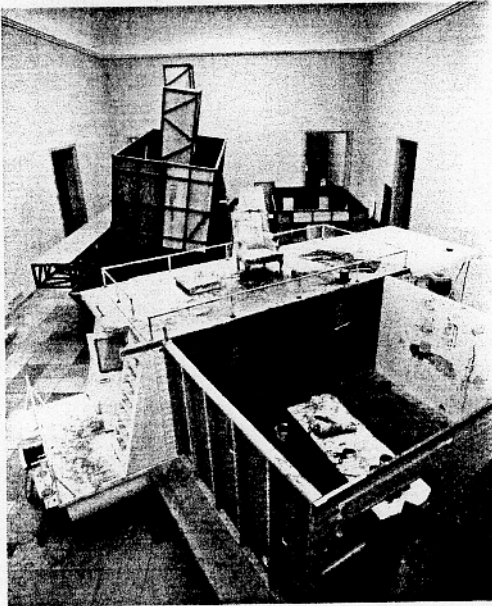
Natürlich ist Paul McCarthy kein Hollywoodmogul. Seine Installationen und Skulpturen werden in Museen gezeigt, und seine Videos, deren Grundlage spektakuläre Performances waren, sind, wie jetzt in der Ausstellung im Haus der Kunst zu sehen war, Bestandteil gigantischer, zwischen Themenpark und Filmstudio changierender Installationen.¹ Aber sie rücken dem Kino derart nahe – und zwar dem „großen“, kommerziellen Kino –, dass man nicht mehr bloß von einer künstlerischen Beschäftigung mit dem Film sprechen kann. Viel eher scheinen sie es mit Hollywood aufnehmen und es dabei sogar übertrumpfen zu wollen.

Was die Produktionsbedingungen betrifft, ist McCarthy inzwischen ohnehin Hollywood. Er arbeitet seit einiger Zeit mit einem professionellen Apparat aus Schauspielern, Maskenbildnern, Technikern und Special-Effects-Leuten und verwendet in seinen Installationen auch Filmsets und Ausstattungsteile. Aber nicht nur auf der Ebene der Produktion sind Hollywood oder auch Disneyland attraktive Vorlagen. Gerade weil diese beiden erzamerikanischen Kommerz- und Entertainmentimperien ideologisch so simpel und ganz und gar nicht selbstreflexiv sind, lassen sie sich produktiv

nutzen. Referenzen in der Kunst nerven ja oft dann, wenn sie unangetastet und ohne erkennbares Engagement als eine bequeme Form der Absicherung vor sich hergeschoben werden. Bei McCarthy dienen sie dagegen eher als Wühlkiste; nur deshalb lassen sie sich zu derart bizarren und parodistischen Remakes verarbeiten.

Den beiden Videos „Pirates Video“ und „Houseboat Video“² liegen bekannte Hollywoodfilme bzw. ein „Disney-Ride“ zugrunde: „Who’s afraid of Virginia Woolf“ von Mike Nichols (1966) und „Pirates of the Caribbean“, eine der Hauptattraktionen des konzerneigenen Disneyworld-Unternehmens. Diese beliebte Themenfahrt wurde 2003 von Gore Verbinski als Seeräuberklamauk mit viel Action, ein bisschen Gothic und einer dandyhaft queeren Performance von Johnny Depp verfilmt und war ein echter Blockbuster. Jedoch ist bei McCarthy’s filmischem „Remake“ aus der familiengerechten Erlebnisfahrt, dem so genannten „Water-Dark-Ride“³ mit Piratenverlies, Lagunenrestaurant und Wasserfall, ein aus dem Ruder gelaufenes B-Picture geworden.

Der grobe Plot von „Pirates Video“: Piraten landen auf einer Insel und überfallen ein Dorf,



2

Bewohner werden gejagt und gequält, Körper penetriert, Gliedmaßen zerstückelt, es wird getanzet, getrunken, gegrunt und gebrüllt und sich in Blut und Kot gewälzt. Obwohl die Aktionen der Seeräuber in völligem Kontrollverlust ausarten, wird dabei sehr systematisch und geordnet vorgegangen. Es scheint kein genaues Drehbuch zu geben, dafür aber ein „Programm“ mit verschiedenen Levels. Die Etappen des „Ride“ haben dabei eine stark dramaturgische Funktion und sorgen für unterschiedliche Intensitätsstufen, die das vermeintliche Chaos zu einer sich zuspitzenden Erzählung verbinden. Das Ganze hat in seiner Selbstbezüglichkeit auch etwas von Reality-TV: Kameras sind immer wieder im Bild und filmen sich und das Geschehen. Alles sieht „gemacht“ aus, auch das Gemetzel – wie im Fun-Splatter, wo es nicht um eine möglichst realistische Darstellung geht, sondern ganz bewusst mit gefakten Ekelobjekten hantiert wird: Ketchup, Steaksoße, Senf und Schokoladensirup statt Scheiße, Blut etc.

Das Motiv des Überfalls, der Invasion bzw. „Landnahme“ als Bild der kolonialistischen Expansionsbestrebungen der westlichen Welt bzw. der USA ist in der gesamten Ausstellung ein unauf-

hörlich gespielter Evergreen und findet in den „Penetrationsszenen“ eine ziemlich buchstäbliche Umsetzung. Dabei hat die Figur des Piraten der eher stumpfen Frontier-Ideologie des „Lonesome Cowboy“ einiges voraus. Wie John Welchman in seinem Katalogessay schreibt, stellt „piratism“ mit all seinen Extremen wie Isolation, Krankheit, Folter, sexuellen Praktiken wie Sodomie etc. außerdem eine körperpolitisch hoch aufgeladene Metapher dar.⁴ Die „frontier“ von Innen/Außen, Körper/Prothese, Ausscheidung/Penetration etc. lässt sich hier eben nicht so klar ausmachen wie etwa eine geografische Grenze.

Die von McCarthy in „Houseboat Video“ inszenierte Wiederauflage des Klassikers „Who's afraid of Virginia Woolf“ ist ebenfalls eine Art „Schlachtenepos“, nur dass sich der Krieg hier in der kleinsten sozialen Einheit, nämlich der Ehe bzw. der Zweierbeziehung abspielt. In der auf Edward Albees Theaterstück basierenden Filmversion spielen Elizabeth Taylor und Richard Burton ein verheiratetes, sich liebendes und hassendes Paar, Martha und George. Während sich die beiden einen Scotch nach dem anderen reinkippen, liefern sie sich in Anwesenheit ihrer Gäste, eines

anderen Ehepaars, grausam verletzende verbale Gefechte. Das Theaterstück ist in drei Akte unterteilt: „Fun and Games“, „Walpurgisnacht“ und „The Exorcism“. McCarthy hält sich in „Houseboat Video“ lose an die Struktur des Dreiakters. Wie in „Pirates Video“ ist hier die Dramaturgie durch eine Mischung aus Wiederholungen und Steigerungen bestimmt. Zunächst werden die Protagonisten eingeführt, ein Mann, seine Frau – eine sehr trashige Liz-Taylor-Version – sowie ein aufreizend-verhuschtes Hausmädchen. Möbel werden verrückt und aufeinander gestapelt. Dann wird das Hausmädchen von „Liz“ drangsaliert und zu Posen genötigt, die sie auf der Couch, in der Zimmerecke etc. einnehmen muss. Es folgt eine überbordende Donut-Party mit exzessivem Trinkgelage und ekstatischen Tänzen. Natürlich sind die Donuts bald keine Donuts mehr, und „George“ wird schlussendlich unter einem großen Schwall Schokoladensirup buchstäblich begraben.

Ganz im Gegensatz zu „Who’s afraid of Virginia Woolf“ befinden sich die Figuren jenseits der Sprache und sind von körperlichen Affekten wie Zuckungen, hysterischen Posen oder unartikulierten Lauten bestimmt. Wirklich dominiert werden sie jedoch von ihrer Macht, die sie über andere ausüben, und dazu passt natürlich, dass neben dem Albee-Stück auch „Salò oder die 120 Tage von Sodom“ als Vorlage diente – Pasolinis umstrittener Film von 1975, der Macht zwangsläufig an Machtmissbrauch koppelte.

In der Ausstellung geben die originalen Filmsets mit ihren zurückgelassenen, wie festgefroren wirkenden Requisiten und Spuren eine Art Nachbild der dort stattgefundenen Verwüstung. Der Schnellebigkeit von Hollywood werden hier jedoch völlig übersteigerte „Monumente“ entgegengesetzt: Aus Requisiten werden Skulpturen,

aus Ausstattung und Drehort ausladende Installationen. Die Art und Weise, wie McCarthy hier reale, mythische und ideologische Räume besetzt, lässt sich wohl kaum mehr unter dem Begriff „Aneignung“ fassen. Durch Übersteigerung, Verschmutzung und Parodie, Exzess und Verschwendung werden Remakes erzeugt, die ihre Vorlagen komplett überschreiben. Am Ende hat sich Hollywood gegen sich selbst gewendet.

ESTHER BUSS

Paul McCarthy, „LaLa Land Parodie Paradies“, Haus der Kunst, München, 12. Juni bis 28. August 2005 (Ausstellungskatalog mit Texten von Elisabeth Bronfen, John Welchman, Benjamin Weissman).

Anmerkungen

- 1 Paul McCartneys Performances der späten sechziger und siebziger Jahre, in denen er selbst als einziger Protagonist agierte, fanden live vor Publikum statt, bis er 1983 dazu überging, sie ausschließlich für die Kamera aufzuführen. Seit einiger Zeit wirken in den Performances auch andere Darsteller mit.
- 2 Seit 1974 bezieht sich Paul McCarthy in Performances auf Figuren wie Seemänner und Kapitäne, so etwa in „Sailor’s Meat“ (1975) oder „Death Ship“ (1981). Seit 2000 arbeitet McCarthy mit seinem Sohn Damon an dem groß angelegten „Pirate Project“, das neben den Installationen, zu denen auch das „Houseboat“ gehört, auch zahlreiche Zeichnungen, Collagen und Piratenbüsten umfasst.
- 3 Siehe auch www.justdisney.com/Features/pirates_of_caribbean/
- 4 „The pirate regime represents a continuous destabilization and reinvention of the violence and desires of the body; it participates in unique forms of community formation and group action; it is subject to special kinds of economic organization; and of extra-legal, counter-statist dissidence.“ (John Welchmann, „First Mate’s Bloody Flux. On set“, in: „Paul McCarthy. LaLa Land Parodie Paradise“, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München 2005)

once circulated outside of the gallery space its meaning shifts as does its status as an art object.

In offering up the figure of 'Spectator T' the event presents a means to reflect on current debates concerning the idea of socially engaged art practices. The wealth of responses to this complex starting point enjoy varying degrees of success, but therein lies their interest. Potentially what 'Spectator T' asks of the artists involved is that they grapple with the question of what they want from their audience.

MICHELLE ATHERTON is an artist and teaches at Sheffield Hallam University.

■ Paul McCarthy

Whitechapel Art Gallery London October 23 to January 6

Paul McCarthy's major London exhibition is, undoubtedly, the climax of his long love-hate relationship with Hollywood. The fact that McCarthy has lived in California for over 30 years, his increasing fascination with the infantilism of American culture, and the irresistible opportunity to explore the most violent and disgusting fantasies in the privacy of a film studio are only some of the reasons why the artist has been attracted to Hollywood. Just add the idea of protesting against the Walt Disney mythification of *Pirates of the Caribbean* (the title of the recent blockbuster film and of a popular ride in Disneyland), the access to impressive Hollywood sets and special effects technicians, and you have all the ingredients for an explosive grotesque parody.

Rejecting all forms of Disney-sanitisation, McCarthy gleefully reminds us that pirates are in fact the sickest, lewdest, most anarchic and ridiculous of all heroic figures. Any doubt about that should be swiftly removed by McCarthy's drawings and sculptures: everything about pirates, it emerges, is phallic (their hats, their canons, their boats, their bloated noses), and

everything they do involves either violence (the multiple scars, amputations and the artist's repeated use of the phrase 'cut off penis' relate this directly to castration anxieties) or sex (a sculpture of a utopian island suggests that pirate bliss ultimately lies in fucking pigs).

How exactly McCarthy got from his earlier, more minimalist performances to such baroque excess is not exactly clear from the exhibition, which leaves out a huge chunk of work created between the late 70s and the 2001-05 'Caribbean Pirates' project. What seems obvious from the early performances, though, is that McCarthy has always been interested in the body and its repressed animal functions. There is a logical progression from the artist painting lines on the gallery walls using his face, head and shoulder in 72 to painting with his penis in 1974, thereby poking fun at painters as the first macho figures in a series of male models to be debunked. McCarthy's interest in the materiality of paint is echoed in his subsequent use of his own spit in *Glass*, 1974 and then foodstuffs which act as generic – and particularly nauseating – excretions such as sperm, vomit and shit as in *Sailor's Meat*, 1975. As to the various body casts and prosthetics displayed in the upper gallery, they are of course direct extensions of the artist's body, allowing him (and his co-performers) to pursue ever more realistically violent, and self-parodying, actions behind the mask of caricature.

As it turns out, the works in the Whitechapel Art Gallery are mere (unappetising) appetisers for McCarthy's spectacular off-site installation in a spookily dark and derelict warehouse in the East End. Lit by projectors, the two large-scale film sets, empty shells disorientatingly cut and completed by so-called *Cakeboxes* (platforms and walls mounted on metal scaffolding) are haunted, like crime scenes, by the sounds and projected images of the messy performances that took place within them. *Pirate Party* involves grotesque pirates cavorting around a prototypical *Frigate* and wreaking havoc in a village inhabited by hapless men and amorous wenches; *Houseboat Party* is a more domestic scenario, loosely modelled on the film *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, in which four main characters act out scenes of drunken destruction on board of a private boat. The actors were given loose instructions and improvised for hours, being filmed from different angles by numerous cameras. The resulting films, each shown in multiple, overlapping screen projections, present a profusion of often barely-legible scenes and close-ups of costumed and made-up characters ingesting and smearing each other with liquids, including a ubiquitous dark brown chocolate syrup, simulating copulation and torture, speaking, shouting raucously and laughing hysterically. Scenes set in the illusionist space of Hollywood films – characters on the deck, simulated waves behind them – seamlessly merge with actions taking place in the recognisably fake *Cakeboxes*, complete with plywood walls being cut with a drill and a filming camera crew. In this indeterminate space between reality, artifice and fiction, the disturbingly comic characters fooling around the set, half-heartedly enacting absurdly childish scenarios are a cross between Big Brother contestants and the American soldiers at Abu Ghraib – humans left to their own devices, caught in that frightening space between fun and cruelty.

The 'Caribbean Pirates' bonanza obviously explores repressed Hollywood fantasies, attacking the crude but effective underlying American ideology with the crudest and most effective weapons of abjection and appallingly bad taste. As Britain's 'special relationship' to America goes through another of its own love-hate cycles, it has never been more tempting to cheer McCarthy on in his anti-heroic crusade. ■

ANNA DEZEUZE is postdoctoral research fellow at University of Manchester.

Paul McCarthy
Pirate Party 2005
video projection



bedroom. Old gossip magazines, used Q-tips, dirty clothes, and water glasses were spread around a mattress, its sheets spotted with two months' worth of body fluids. In the show's one bit of flash, Kepenek added green neon phrases—"pain me," for example—that Theo has used to express his angst and hurt. The squalor became the by-product and record of Theo's struggle to build something, to be someone.

The show created a situation where the audience was both distanced from and drawn into Theo's despair. The scene was easily identifiable: a young man's apartment, filled with the aftermath of a party lifestyle. But it was presented without judgment or celebration. For Kepenek, Theo is the epitome of Berlin and of the anguish and joy that are to be had there.

—Alicia Reuter

Paul McCarthy

**SMAK
Ghent**

As visitors walked around "Head Shop/Shop Head," this retrospective spanning 40 years of Paul McCarthy's videos, film sets, photographs, paintings, and sculpture, the screams that emanated from the centerpiece made for a nearly inescapable sound track.

When stepping into the space containing the multipart sculpture and video installation "Pirate Project" (2001-5), viewers might have felt they had entered a cross between a freak show and a snuff movie. Several screens played scenes from *Pirate Party* and *Houseboat Party*, providing an orgy of mutilation, rape, and amputation, complete with prosthetic noses and grotesque carnival heads. The presence of *The Frigate*, a life-size fiberglass pirate ship, was equally discomforting: the props seemed preserved and untouchable, like the objects at a crime scene. No translucent Hollywood parody, this was an exposé of pop-culture exploitation.

McCarthy doesn't always use a chain saw to crack a nut. The video *Family Tyranny* (1987), a do-it-yourself guide to abuse, is at its most disturbing in the banal singsong voice of the father and the evocation of childhood terror by a quivering adult. Another shift of pace comes in the form of *Mechanical Pig* (2003), where an animatronic beast attached to a life-support system twitches in apparent fat-pig dreams. No slaughter, but is it



Paul McCarthy, *Caribbean Pirates*, 2001-5, performance photograph. SMAK.

far away? The artist's take on politics coursed through the exhibition—he turned George W. Bush into an unwitting participant through a series of hollow monumental heads.

Confrontational art can often fall flat after the first shock fades, but McCarthy succeeds in provoking longer-lasting shudders of recognition. Whether dealing with quiet decay or brutal sexuality, his narratives may seem explicit in form, but on reflection, they keep raising all sorts of awkward questions.

—Emma Firman

Timothy Greenfield-Sanders

**Carlo Bilotti Museum
Rome**

Timothy Greenfield-Sanders's photographic portraits hew to the demands of glamour while interjecting a sly, subversive edge. His sitters always look their best, despite an obviously crumpled shirt (Bill Murray) or a well-lit wrinkle (Tom Hanks), and never look stitched up or puppetlike. They are relaxed, always staring back with an unflinching gaze. Of course, the photographer's task is helped by his raw material: A-list movie stars and other people well versed in the hidden language of the casual pose.

The 50 images in this retrospective, which mixed black-and-white prints with color, and overblown pictures with smaller, more intimate pictures, captured cinema's biggest names from both in front of and behind the movie camera.

The show opened with a pair of portraits of gruff heavyweight directors from the mid-1970s—the imposing and ursine Alfred Hitchcock and Orson Welles. Greenfield-Sanders also produced a range of studied innocence, from his portrait of a wide-eyed Rose McGowan to a triptych featuring Hugh Jackman as a bearded knight in medieval armor, an ordinary man on the street, and a bard with a shaved scalp. Elsewhere the masculine grooming in images of Glenn Close, Jamie Lee Curtis, and Helen Mirren was purposely juxtaposed with the fey, androgynous figure of Ethan Hawke, his legs crossed.

For the most part, however, Greenfield-Sanders characteristically shoots head-and-shoulders close-ups before blank backgrounds. The portraits here were forthright, with no obvious subtext. In the past he documented groups of people joined by profession: porn stars, politicians, comedians. In this series actors play themselves. With blemishes, veins,



Timothy Greenfield-Sanders, *Rose McGowan*, 1999, color Polaroid, 24" x 20". Carlo Bilotti Museum.

and freckles shown larger-than-life, these pictures are a fascinating investigation into where artifice stops and art begins.

—Jonathan Turner

Haunch of Venison Berlin 01.05-14.08.2010
 Damien Hirst Michael Joo
 Have You Ever Really Looked At The Sun? III

loesstoop | log out | ADVERTISE | BACK ISSUES | CONTACT US | SUBSCRIBE

search

ARTGUIDE | DIARY | PICKS | NEWS | IN PRINT | FILM | 500 WORDS | VIDEO | PREVIEWS | TALKBACK | A & E | BOOKFORUM | 中文版



links

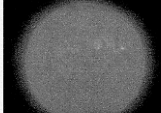
SCENE & HERD

RECENT | ARCHIVE

David Velasco at Christie's and Sotheby's contemporary art evening sales
 Linda Yablonsky around New York Gallery Week
 Kaalen Wilson-Goldie on the 5th Home Works Forum in Beirut
 Claudia La Rocco at P.S. 122's gala
 Travis Jeppson at Gallery Weekend Berlin
 David Velasco around Art Cologne and Art Brussels

Haunch of Venison Berlin

Damien Hirst Michael Joo



Have You Ever Really Looked At The Sun?

01.05-14.08.2010 III

NEWS | PICKS | FILM

Newest Headlines

Maja Ceri and Museum of Modern Art Acquire "Drawing Restraint" Archive
 Dustin Shuler (1948-2010)
 Feuer, CRG, Dee Take Over Space in Former Dia Building in New York
 Tate Modern Announces New Acquisitions
 Sotheby's Contemporary Art Evening Sale Totals \$190 Million
 Pasadena Playhouse Files for Bankruptcy
 New Board Members for Wisner Center Foundation and Museum of the Moving Image
 Bice Curiger Appointed Curator of 2011 Venice Biennale
 New Records for Jasper Johns and Others in \$231.9 Million Christie's Sale
 Richard Serra Wins 2010 Principe de Asturias Prize for the Arts

Mad Cowboy

MUNICH 06.28.05

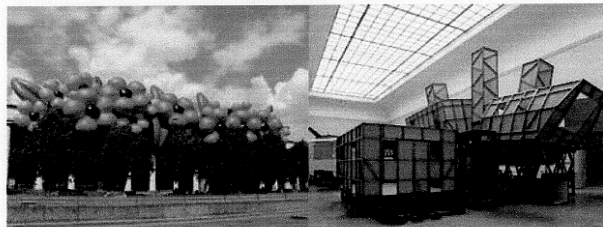


Left: View of the parade, June 12, 2005. Right: Paul McCarthy. (All photos: A. Burger)

A quick flashback: Munich 1931. Adolf Hitler orders the construction of the Haus der Deutschen Kunst—a museum-slash-propaganda tool where Der Führer made public speeches, promoted his reactionary artistic agenda, and demonized Entartete Kunst (the Nazi term for avant-garde art practices). Fast-forward to 2005: In an uncanny reversal of history, today's preeminent degenerate artist—Paul McCarthy—has been welcomed into the same fascist edifice.

Entitled "LaLa Land Parody Paradise," the show was unanimously heralded around the booths of Art Basel as McCarthy's most exhilaratingly ambitious—and haunting—exhibition to date. Heeding the effusive recommendations, I happily decamped from the fair (mindful that I had to return a day later to catch Basler Kunstverein President Peter Handschin's annual picnic in a picturesque hamlet just outside the city) and embarked on a scenic five-hour drive past the Bodensee and the wooded hills of Bavaria to Munich.

Before I'd even set foot in the galleries, I was bowled over by the way McCarthy channeled the sinister historical charge of the building into his Bacchanalian enterprise. His first subversive gesture was to adorn the top of the HdK's façade with a giant bouquet of red and orange inflatable flowers that looked like they'd been stolen from a Pasadena Rose Bowl float, thus neatly defusing the architectural fascism. (He also transformed an innocuous-looking architectural model of the HdK into a geranium planter in the museum's lobby.) This signaled one of the main leitmotifs of the show: McCarthy took on the specters of Germany's past while simultaneously importing (and lampooning) the most grotesque aspects of Americana.



Left: Exterior view of the Haus der Kunst. Right: Installation view of *The Underwater World*.

"Achtung!" proclaimed the museum guard who took my ticket stub and handed me a lengthy legal disclaimer about the show's offensive content and potentially hazardous constructions before waving me through to the monumentally scaled galleries. The show's centerpiece was the unveiling of the sum of several years of toil: McCarthy's much awaited "Western" and "Pirate" projects. In the former "Hall of Honor," McCarthy installed his *Fuck Fort*—a vast plywood construction, part Alamo, part Auschwitz. Various props, beer bottles, vintage-looking cavalry costumes, and other detritus were scattered throughout the barricade along with several monitors documenting the live performances that took place inside the sculpture/set and in the environs of the Haus der Kunst during the show's opening weekend. Hauser and Wirth had jettied in a plane-load of McCarthy fans from Venice to attend the Saturday night opening and Sunday morning "Western Parade." Some three hundred participants, including performers dressed in Wild West costumes, a procession of horse-drawn covered wagons, and a lederhosen-clad Bavarian ompah band, had turned out, giving new meaning to "Deutsche Amerikanische Freundschaft."

As Hans Ulrich Obrist later reported, the show was so powerful that none of the opening night revelers wanted to leave the museum galleries to attend dinner on the outdoor terrace. Gregor Muir, Hauser and Wirth's London director, described the parade as "a truly joyful occasion, though tainted with an inspired sense of unease." Kicking myself for not attending, I had to experience the whole thing vicariously through various video highlights, including: Cavalry troops parading like members of the SS in front of the Haus der Kunst, guzzling Bavarian beer, pissing, and jerking off on each other as part of an über-macho Aryan orgy—thereby advancing McCarthy's conflation of National Socialist bravado and an imagined American West.

All material in the Artforum Archive is protected by copyright. Permission to reprint any article from the Artforum archive must be obtained from Artforum Magazine.

Paul McCarthy

AUTHOR: BRUCE HAINLEY

By 1974 Paul McCarthy had already made more than two dozen performances and videotapes and parodied AbEx by painting with his penis. Around that time, John Waters was preparing to shoot *Female Trouble* (1975), perhaps his greatest film. When Dawn Davenport—played by Divine, in one of his most enthralling performances—wakes on Christmas morning to find that her parents had decided not to indulge her desire for cha-cha heels, she throws a tantrum (which ends with her mother pinned beneath the Christmas tree) and bangs out the door in a flimsy green negligee to begin a life of crime and extreme beauty. A scene of outrageous humor, it is also an acute commentary on the explosive give-and-take of desire and the quasi-pornographic transferences crucial to any act of giving, withholding, or receiving (think of Andy Warhol bestowing "cum" paintings on baffled loved ones as holiday favors).

Dusty, decorated Tannenbaums ("bluish, associating with their shadows," to hijack the words of Elizabeth Bishop), "presents" smeared with fecal chocolate, and documentary photographs, all from a performance in Tokyo in late 1996—the crusty artifacts in McCarthy's "Tokyo Santa o Santa's Trees" crammed the gallery, barely leaving room for a path through the fake, dilapidated woods. Among the dirty, gold paper-wrapped boxes and stained tree-stand covers shoved under the trees, one could easily imagine a prostrate Mrs. Davenport. On a workshop table, defiled with grease paint and chocolate syrup, a sausage-y prop probe awaited its moment. Cast aside in a corner, oversize flat boxes held scatological paintings with donutlike impressions and circlings (Hermann Nitsch rescues tired David Reed). Ringing the gallery in a deranged frieze, dazzling, wet-looking Technicolor photographs show Santa using an inflatable hemorrhoid cushion to make these paintings. In one photo, St. Nick fondles a toy monkey; the little chocolate-dipped critter was among the leftovers bacchanal. As much as the miraculous crappiness of the found artificial trees inspired his practice, McCarthy's challenge is how to respond to their overwhelming actuality without detracting from it.

McCarthy's work has always engaged and encouraged an investigation of the repressed and its return. His animatronic monstrosities (boy fucking goat, men humping trees, trouserless cowboys) depend on their relation to Disney, what Disney represses and cleanses in its valedictory Disneyfications: Abraham Lincoln rising (barely) to deliver an address in the Hall of Presidents; the good-time Country Bear Jamboree, costumed Miceys, Goofys, and Donalds wandering, sweaty, the Happiest Place on Earth. With "Tokyo Santa o Santa's Trees," one of the most successful presentations of a performance's aftermath (an accumulation of props transformed into something more—sculpture—and retaining by projection or infestation an auratic vitality as well as a vicious black-hole absence), McCarthy returns to his *Bossy Burger* greatness with a hands-on, Actionist economy and performative energy. To see *Santa's Remains*, 1996, a slide of the abused Santa suit and mask from the Tokyo performance, depleted and rank as a week-old condom, is to find the sublime embedded in the abject like a pregnant tick. By "abject" I mean only the dreams of anyone at all confronted by and confronting the common real.

—Bruce Hainley

- Frieze
- Frieze Magazine
- Frieze Art Fair
- Frieze Foundation
- Why?
- Register
- Log In

- Archive
- Blog
- Comment
- Shows
- Subscribe
- Advertise

- About
- Contact
- Vacancies

Search:

Issue 58 April 2001

Paul McCarthy

MoCA, Los Angeles, USA



In a recent public conversation between Allan Kaprow and Paul McCarthy the latter mentioned that they had been discussing the connections between the raised arm of the mannequin holding the 'illuminating gas' in Duchamp's *Etant donnés* (c. 1946-66) and the Statue of Liberty, another figure holding up a flaming torch. Trafficking in some yet-to-be-determined Franco-American idea of the feminine, both figures - as much phantasms and representations of abstract ideas (liberty, desire) as bodies - become sites of governmental, linguistic and economic-libidinal exchange and loss, signifying what in part comes to be considered anyone's

About this article

First published in
Issue 58, April 2001

by Bruce Hainley

BUY THIS ISSUE

- Print this review
- Email this review

Other Reviews in this city

- Gustavo Godoy
- New Topographics
- Drew Heitzler
- Dianna Molzan
- Charles Burchfield
- Dave McKenzie
- Neil Beloufa
- Didier Fiuza Faustino
- Mark Roeder
- Dan Graham

Other Articles by Bruce

identity.

This anecdote demonstrates, in brief, the intelligence and melancholia of McCarthy's investigations, which, I realise, may not be the first qualities that spring to mind when thinking about his work. The formal decision-making and much of the actual content of the artist's work don't merely signify but bluntly, brutally and beautifully perform the complicated visceral relation between thinking through and about the body, and embodying thinking. Mind-expanding and enthralling, handsomely installed and proving McCarthy's significance, this travelling retrospective was organised by Lisa Phillips and Dan Cameron. In its LA installation, however, it felt truncated and weirdly cramped: it excluded (except in the catalogue) too much of the artist's recent work, the crucial Rear View (1991) for example, and many of his spectacular large pieces, such as Mechanized Chalet (1999).

Much has been written about the taboo-breaking, mess-making, desublimation techniques in McCarthy's work - and I don't want, even for a second, to appear to dismiss or patronise breaking taboos, making mess or desublimating the chaotic psychic intensities of aggression, power, violence and pleasure which pass under the family name of Desire (or perhaps that should be the desired name of Family). But when you consider how much of McCarthy's work investigates basic but difficult concepts (difference and repetition, mediation and cultural production) or how in Heidi (1992) - McCarthy's still overwhelming collaboration with Mike Kelley - one of the sentences Heidi is taught to read is 'The white cube ejected the sick girl for getting ornamented with anti-ornament', it might be time to consider how the artist's work deranges as well as rearranges what constitutes art-making and thinking - how the body's physical facts and its representations are as enigmatic as the most abstruse ideas coordinating its consciousness.

Duchamp discerned, as Thierry de Duve has made clear, that once painters stopped grinding their own pigment, all painting became a ready-made. Kaprow understood the radical promise in Pollock's 'near destruction' of the tradition of painting. As he tests the limits of the performance called selfhood, part of McCarthy's project has been to challenge not only the ramifications of the readymade, but what painting is and cannot be. This is especially evident in his delirious use of ketchup and chocolate in Picabia Love Bed, Dream Bed (1999), Whipping a Wall and a Window with Paint (1974), and various other 'paintings' made with his face, head, shoulders and sliding body. All these works reactivate the actionism of action painting - with specific nods to Picasso painting for the TV camera, and to Hans Namuth aiming his camera up through a sheet of glass to follow Pollock's dripping.

McCarthy has reiterated that 'there's a big difference between

Hainley

- Back to Front Issue 131
- Ms. and Mr Lonely Issue 123
- On 'E' Issue 102
- The Bigger Picture Issue 94
- Mata Hari takes a Picture Issue 85
- Model Theory Issue 71
- Pop Quiz Issue 70
- Black box recorder Issue 65
- Mark Roeder Issue 64
- My life in Pictures Issue 63
- (33 Total). View all »

RSS Feeds

- Get the Universal feed, or the Magazine Issues feed to be updated of new reviews in this section.

**GAGOSIAN
GALLERY**

WWW.GAGOSIAN.COM

LISSON GALLERY

MARIAN
GOODMAN
GALLERY

MONIKA SPRÜTH
PHILOMENE MAGERS

GLADSTONE
GALLERY

White Cube

- Hauser & Wirth
- Gagosian Gallery

Stephen
Friedman
Gallery

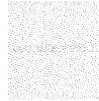
ketchup and blood'. Of course, there's just as big a difference between a dummy, mannequin or doll, and a human being. But how and why does one invoke the other and can the referential impact be throttled? In a media-saturated society can anything be or remain only what it is? *The Painter* (1995) is a brilliant interrogation of the senility and late paintings of Willem de Kooning, complete with collectors and dealers puppet-mastering around him. It's a video deploying, as so many of his videos do, the mise-en-scène of instructional television (from the Galloping Gourmet to Martha Stewart), but one in which the painter mumbles and cries: 'You can't do it anymore you can't do it anymore.' And later: 'I can't do this anymore.' He means painting, he means art-making, he may mean life. At the end of *The Painter* the artist gets up on a table, pulls down his pants and a collector with a protuberant fake nose sniffs at his bare arse, McCarthy's own. In Heidi the Peter character bares a fake, plastic butt while he spies on his father. So, what is the difference between Peter's fake butt and McCarthy's actual one? How does the artist equal the strange fucked-up nature of the always proliferating stuff already in the world (fake butts, masks, *Evil Dead II*)?

The drawings for *The Garden* (1991-92) are punctuated with phrases: 'the garden of apparent pleasure', 'plastic representation' and 'void of apparent appearance'. See the 'parent' in apparent, dwelling in appearance. Much of *The Garden's* sad woods was created from abandoned sets from the television series *Bonanza*. The fake trees resemble trees, until they don't, stopping abruptly, like columns from an imitation, varnished Parthenon. Verisimilitude - does it only have to go so far or can it only go so far? How and why is there a human willingness to complete it, believe it, make more of it? While thinking very hard about the porous, seeping wetness of the body, the psychic disarray of masculinity and its traditional intimacies, McCarthy examines, wildly, ribaldly, the formal, ideological and architectonic effects that construct them, mediating them into the real and beyond.

Bruce Hainley

Listings May 2010

- Australia
- Austria
- Belgium
- Central & Eastern Europe
- Germany
- Greece
- Netherlands
- Portugal
- Scandinavia
- Spain



CALIFORNIA ÜBER ALLES

RACHEL HARRISON ON PAUL MCCARTHY

I HATE A PARADE. I hate the twined feelings of exclusion and obligation—like I don't belong or that "belonging" involves accepting the passive role of watcher as the scripted procession rolls by. I don't care to stand on the sidelines beholding a spectacle in regimented time slots, corny framed narratives, forced good spirits, and propagandizing themes. Parades are crowd control under the guise of celebration: You have to believe in "control" to participate at all. So why did I make a last-minute decision to attend a Sunday-morning parade celebrating Paul McCarthy's "LaLa Land Parody Paradise" in Munich? Because I couldn't help but wonder if the king of debased extravaganza, the master of desublimation, could pull off a reclamation ritual at the city's Haus der Kunst, former repository for the art of the Third Reich and notorious site of Hitler's speeches.

As it turned out, I wasn't disappointed. The parade would begin in the museum's rear, where a crowd comprising art-world specialists, as well as local families drawn to the event by advertisements, was gathered (ass-embled?). Together we followed a caravan of horse-drawn covered plywood wagons to the beat of a Bavarian marching band, guided by Wild West performers in clown-toed cowboy boots and oversize gingham dresses. At a slow, orderly pace this motley entourage meandered along a dirt path through a well-manicured park. Occasionally, the horses paused and a traditional regional dance, the *Schuhplattler*, took place in a circle while the green-and-white lederhosened band played on. The artist, in an orange plaid shirt with suspenders, stood out like an alien but danced like the leader. Everyone clapped in unison.

What did it mean to follow these wagons, icons of the American fatherland, through a garden in the heart of southern Germany? It was too weird to feel forced, too lighthearted to seem serious, too ridiculous to be true. The parade looped around to the front of the museum, where a makeshift wooden ramp had been placed on the entrance steps. The wagons were detached from the horses, the wheels now evenly coated in fresh horse manure. As the costumed pioneers shoved these crude carts into the mouth of the museum, I realized the artist was forcing the Haus der Kunst to indulge in institutional coprophagy—to eat its own shit. It dawned on me that this fascist architecture might be having a long-overdue symbolic makeover, and its cold, enormous halls (symmetrical, monumental, pompous) were entering a new era: the McCarthy era.

The wagons finally took their places in the main entrance hall alongside the artist's *F-Fort*, 2005, a simple but sizable wooden structure with five watch-

towers—which, during the exhibition's official opening the previous evening, had been used as a site for a video shoot. In fact, I walked into the fort that night to find a group of large German men in uniforms based on those of the television show *F Troop* sitting around a table, laughing and guzzling beer. They began roughhousing and screaming absurdly as video cameras rolled. I think their dicks were hanging out, but I can't remember exactly since I left quickly; I didn't want to get in the way of the cameras. As I fled this beer putsch—cum—bachelor party and wandered around, I thought about *F Troop* and looked for some Indians. Maybe they had all been killed? When I was a young kid in the '70s the West

My mind started racing. American fashion made uniforms chic. Hollywood movies turned war into love stories. The West was won. The war has begun. Mission Accomplished. Would I see any Indians?

"LaLa Land Parody Paradise" (which travels next month to London's Whitechapel) is a well-selected presentation of McCarthy's oeuvre to date with a number of key works from the late '60s and '70s, including two that read as harbingers of the artist's direction today: *Dead H*, 1968/1975, a six-foot-long quasi-minimalist structure built from metal furnace ducts; and the performance video *Experimental Dancer*, 1975, a meditation on the construction of masculine identity. In the latter, McCarthy, naked



IT DAWNED ON ME THAT THIS FASCIST ARCHITECTURE MIGHT BE HAVING A LONG-OVERDUE SYMBOLIC MAKEOVER, AND ITS COLD, ENORMOUS HALLS WERE ENTERING A NEW ERA: THE MCCARTHY ERA.

was painted for me by this absurdly American satiric sitcom. The *F Troop* cavalrymen were always quite nice to the neighboring Indians, Caucasian actors in red face who sold "fire water" and spoke in broken sentences ("How!") with feathers in their hair. But this was Germany, not the televisual Wild West. The building that now serves as the Haus der Kunst had been commissioned by Hitler to showcase the art he approved. It opened in 1937 with ceremonial Bavarian infantrymen marching in front of the museum. Here at McCarthy's opening, all things became conflated: I was inside a sculpture that was a set of a set, in a building that itself was built as a stage. The cameras were rolling, the ersatz army was drunk, and who, if anyone, were they here to protect? Were the soldiers or cameras protecting the present?

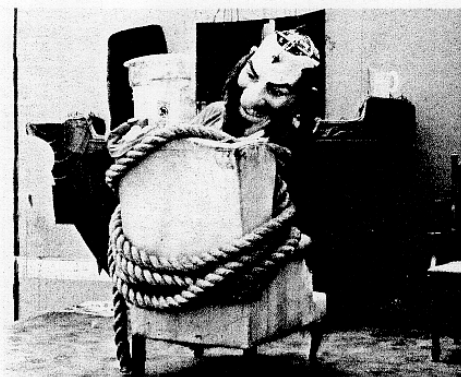
save for what he once described as "an adolescent goon boy mask," dances like a lunatic while tucking his penis between his thighs. The work has been described as abject, and it is. But more to the point is the title's adjective "experimental," which allows McCarthy to mock the exercise self-consciously—a play on the experimental artist who, with no place for himself in the "normal" world, must carve out this space with his body. It demonstrates the urgency of human expression in a society in need of critique, and the simultaneous impossibility (and insanity) of such expression.

Whatever the huge scale and resources available to McCarthy now, the artist continues his own personal vision with the same depraved humor and energy he had when he was just starting out, when

Paul McCarthy, "LaLa Land Parody Paradise," 2005. Performance views, Haus der Kunst, Munich.

his only means was his own body, as both site and spectacle. The new work in Munich, comprising McCarthy's Western and "Caribbean Pirates" projects (2001–2005), takes on with a vengeance all things American. With "LaLa Land"—Disney and Hollywood—as the sociopolitical backdrop to this "parody paradise," the show is at once exuberantly excessive and ambitiously haunting, necessarily playing off the enormity of the Haus der Kunst's history. (Among the most powerful works is a "flicker film" video comprising kitsch imagery of Hitler and Disney that, intermingled here, appears staggeringly similar.) In her exhibition-catalogue essay, curator Stephanie Rosenthal relays a conversation that McCarthy had with his son Damon when the two embarked on their collaboration "Caribbean Pirates" (based on the Pirates of the Caribbean ride at Disneyland), which is presented in Munich as an elaborate series of massive sets, found-object boats, comical figurative sculptures, messy and virtuosic drawings, and hysterical video projections. "The discussion Damon and I had," she quotes McCarthy as saying, "was a political and an art discussion—all the time." Pirates are of course associated with rapacious pillaging motivated by excess and greed—a parallel to our age of global capitalism, "coalitions of the willing," and the blurred boundaries of power between nations and corporations. Rosenthal writes: "The capture of land by force and the brutality and bestiality that go along with these undertakings, as can be seen in Iraq among other places today, is an essential driving force behind this work."

Does the parodic nature of McCarthy's production blunt our ability to recognize these parallels, or does his humor sharpen the blow? Even if it's masked by absurdity and theatricality, I feel the artist's rage when I experience his work, particularly his expressionistic tendency to demonstrate process. There is an excessive materiality as well as physicality in all aspects of its form. The sculptural component of "Caribbean Pirates" appears in a large central gallery: On one side is the *Frigate*, 2001–2005, a crude, rust-brown fiberglass boat based on an actual pirate ship; it's combined with the two-story, stagelike *Cakebox*, 2001–2005. An oversized mechanical *Captain Morgan*, 2005, is enthroned within this scene, captured and bound by thick rope to a chair, his head cracked open to expose the electrical wires that make up his brain and now hang down along with his pirate tresses. The set is soaked with stains and adorned with used, broken things—leftover props, jars of gross liquids, a pink hat, and abused tools caked with mysterious substances reeking of sexual innuendo.



The multichannel video projections of *Pirate Party* and *Houseboat Party* (both 2001–2005) (the latter's "set" appears in the central gallery alongside the frigate), match the chaotic, orgiastic complexities of the installation, and their overall visual and sonic effect is like a wall of hysteria. The densely deviant behavior improvised by McCarthy's actors (spreading chocolate on each other or sawing off limbs and noses, screaming bloody murder in the former instance while partaking of a strange cocktail party in the latter) is captured on camera from multiple

angles. Although the handling of the video might appear haphazardly loose, all the footage has been carefully edited (nearly two hundred hours of shooting for *Pirate Party* and *Houseboat Party* were edited down to six shorter video loops). Occasionally a single recorded moment is shown simultaneously in different places, the images running backward or in slo-mo. In most of McCarthy's earlier videos, the performers are trapped by his sets, running through doors and cutting holes in the wood. In *Houseboat Party*, an Elizabeth Taylor look-alike channels Martha from *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, a movie adapted from the stage. Her body and hands shaking, she screams while standing in front of the ocean, a blue-screen-like projection, as the boat rocks and the handheld camera races to get it all in. The obviously fake Taylor in front of the very fake ocean adds another level to this claustrophobia, the act of filming itself trapped by its own artifice and cinematic reference.

If McCarthy's video projections locate the viewer in a non-narrative explosion of popular vernacular, his figurative sculptures are, by comparison, classical. Like a hall of Greco-Roman busts, one room is devoted to a series of pirate heads cast in brown car-

bon fiber. With their varied smooth, creamy, melted, or gnawed surface textures, they evoke chocolate bonbons. Like the performance videos, these heads display transformation and are records of sculpture based in real time. McCarthy works closely with studio assistants, directing them to cast heads or make pirate forms based on Disneyland characters and then redirects them to lop off the noses, reconfigure the cheekbones, or add dicks where their eyes should be. A separate room houses flesh-colored figures, including a lifelike mannequin of the artist, sans pants, asleep on a cot. A work table nearby shows a series of heads and some plaster and fiberglass casts. Together they offer transitions, possible identities, plastic-surgery options, disguises for living.

The political metaphors in McCarthy's work are brazen without being didactic. His obsession with maleness is parodic, after all, not satiric. Much boy art bores me with its utter self-absorption and display of male ego, but I find McCarthy's work compelling, even moving. There is plenty here that on its lugubrious surface certainly seems aggressively hostile to women, but do the paradigms of misogyny apply to a world without normality? The extreme artifice and insanity, physically underlining the constructedness of the world the artist creates, with its overloaded clichés of male power, dissolve into absurdity. Pissing, belching, pillaging are negated by excessive repetition—they can't be "real," they are so artificial. Or does their artificiality make them somehow almost too real? If this is the case, it's a necessary critique, an expression that feels, like a bad dream, authentically real.

McCarthy shows us that an artist can still activate our contemporary political and cultural unconscious without ever sacrificing a precise formal intelligence—or better, that it's impossible to activate this material without such formal intelligence. And that an artist can still make use of parody without it being a burned rhetorical gesture. And even that, with the right invitation, we can still be made to like a parade. □

Rachel Harrison is a New York-based artist.

eine Zusammenarbeit mit der Hermitage in St. Peterburg. Die Tatsache, dass Krens die russischen Aparatschiks überreden konnte, ihre geheiligten Kunstschatze in Amerikas größter Spielhölle auszustellen, ist ein weiterer Beweis für die große Überzeugungskraft und die mangelnden Berührungängsten des Guggenheim-Chefs. Krens will sein Museum in einen internationalen Markenartikel verwandeln. Dabei sind ihm auch Deals mit Spielhallenbesitzern oder Fashiondesignern recht. Auf der Pressekonferenz zur Eröffnung der Armani-Show erklärte Krens, dass ein Museum „beides sein kann, ein Vergnügungspark und eine Kulturinstitution“.

Das Guggenheim ist jedoch längst nicht die einzige amerikanische Kultureinrichtung, die ihre Sponsoren mit Sonderausstellungen beglückt. Das Museum of Modern Art hätte wahrscheinlich keine Ferrari-Show organisiert, wenn der Autohersteller die Ausstellung nicht gesponsert hätte, das Metropolitan Museum hätte die Cartier-Juwelen nicht ausgestellt, wenn der Edeljuwelier nicht seine finanzielle Unterstützung angeboten hätte. Und das Brooklyn Museum hätte ohne einen Scheck von Charles Saatchi vielleicht nie die „Sensation“-Show gezeigt. Das amerikanische Patronage-System zwingt Kulturinstitutionen zu solchen Allianzen, besonders wenn sie sich wie das Guggenheim fast ausschließlich aus privater Hand finanzieren müssen. Thomas Krens liebt zudem publicityträchtige Tabubrüche. Vor zwei Jahren schockte er seinen Aufsichtsrat mit den Plänen für eine Motorradausstellung. „The Art of the Motorcycle“, eine von BMW-gesponserte Übersichtsschau zur Kulturgeschichte des motorisierten Zweirads wurde ein absoluter Kassenhit.

Ob die Armani-Show ähnliche Besucherrekorde brechen wird, bleibt abzuwarten. In New York, dieser trendbesessenen Hauptstadt für überzogene Egos und grenzenlosen Narzissmus, stehen die Chancen für die ultimative Heiligsprechung des Edelschneiders günstig. Vielleicht sind Modedesigner wirklich die Michelangelos unserer Zeit. (Auf diesen Titel erhebt allerdings auch schon ein prominenter New Yorker Schönheitschirurg Anspruch.) Auf alle Fälle sind sie die Ringmeister im Zirkus der Eitelkeiten. The Show must go on. Let's get dressed.

LOS ANGELES

Frank-Alexander Hettig

Paul McCarthy

The Museum of Contemporary Art, 12.11.2000 – 21.1.2001
New Museum of Contemporary Art, New York, 22.2. – 13.5.2001

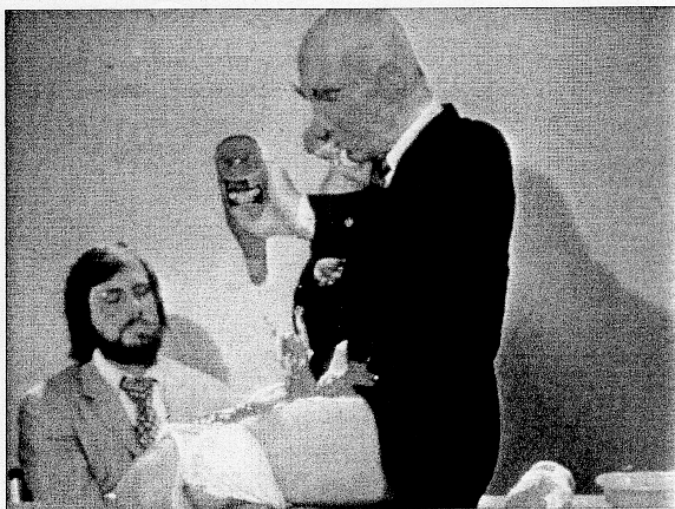
Da gibt es dieses Etwas über den Gebrauch einer Fantasiefigur, wie sie unsere Kultur durchdringt ... Durch den Gebrauch dieser Charaktere, wie Heidi, weise ich darauf hin, dass diese Figuren Fabrikationen sind“.

Wahnvorstellungen, Identitätsproblematik und Grundfragen der existentiellen und gesellschaftlichen Wirklichkeit werden durch Paul McCarthy in unverhohlener Deutlichkeit und erbarmungslos drastischem Sarkasmus gezeigt. Alles wird umgedreht und schonungslos dargestellt. Idealistische Vorstellungen und die damit gebräuchlichen didaktischen Auf- und Vorführungen werden durch den Kakao oder in seinem Fall durch den Ketchup und Mayonnaise gezogen. Edukative Programme wie Kochserien, die man im Fernsehen sieht, oder andere pädagogische Auftritte werden durch Paul McCarthy aktionistischen Charakter und durch seine Vorliebe für alles Spontane und Improvisierte als eine lustvoll grimmige Übernahme des Gebräuchlichen ins Paradoxe und Makabere versetzt. Was erst als Parodie erscheint wird zuletzt ein mit Soßen durchtränktes Massaker, das im unkontrollierten Chaos, Gewalt und Lust endet.

Aber auch Tabus die durch die amerikanische Fernsehkultur verleugnet werden, stellt McCarthy verrohrt dar. Immer gibt es diese Diskrepanz zwischen dem edukativen „Wie“ und dem realistischen „So“.

Während den 70ern und frühen 80ern standen Zeichentrickfilmcharaktere, Crossdressing und B-Filmeffekte in seinen Performances im Mittelpunkt. Seine Verweise auf Kinderfernsehen und Märchen formulierten seinen Fokus bezüglich Sex und Gewalt innerhalb der Kindheit und in Familiensituationen, aber auch nach Selbsterfahrung und Fragen nach geschlechtlicher Identität und welche Rolle man spielt, standen hierbei im Vordergrund. Spielzeugobjekte, Plastikprothesen, Haushaltsartikel und amerikanische Klischee-Lebensmittel wie Hot Dogs, Hamburger, Ketchup und Mayonnaise sind sein vorherrschendes Material, die als Körperflüssigkeiten fungieren und mit errogenen Zonen kombiniert werden.

Charaktere oder Motivierung werden durch animalische Laute, Stöhnen, Seufzen und Nuscheln oder durch kurze prägnante Sätze zum Ausdruck gebracht: „Heidi: did I tell you...“, – womit man seine ‚positiven‘ und morali-



PAUL McCARTHY, Grand Pop, 1977, Performance, Los Angeles, Video, Farbfotografien. Alle Abbildungen in diesem Artikel: Courtesy MOCA at the Geffen Contemporary



PAUL McCARTHY, Hot Dog, 1974, Performance, Pasadena, Video, Farbfotografien



PAUL McCARTHY, Bossy Burger, 1991, Performance, Rosamund Felsen Gallery, L.A.



PAUL McCARTHY, Baby Boy, 1982, Performance, Los Angeles, Farbfotografien, Notebooks

stischen Erfahrungen von Generation zu Generation weitergibt. Aber was als väterliche Fürsorge erscheint, entpuppt sich plötzlich als Alptraum, worin Kindesmisshandlung, Vergewaltigung, Pornographie und Gewalt lauert. Der Gebrauch und Verbrauch von Unschuld, Naivität und Unkenntnis stehen immer im Vordergrund.

In den späten 80ern und frühen 90ern konstruierte er ausgearbeitete Sets für seine Performances und fabrizierte seine durch Maschinen betriebene Skulpturen. Diese bezogen sich besonders auf den Geschlechtsverkehr mit Bäumen, mit der Erde, einer Ziege, einem Fass oder mit einem Auge.

Im Gegensatz zu diesen Installationen, die die unterschwellige animalistische Natur des Menschen zeigen, fabrizierte er auch relativ konventionelle Skulpturen wie den blinden Hasenkopfmann mit langem Penis, die Stinktiere mit Dildos, die Tomaten- und Äpfelköpfe und die langweilige Skulptur „Michael Jackson and Bubbles“.

Die tierischen und vegetarischen Hybriden, die eine kindliche Konfusion zwischen Fantasie und Unterhaltung enthalten, sind eine Erweiterung seines Gebrauchs von Charaktere des Amerikanischen Traums wie der Weihnachtsmann, Cowboys und Indianer des Wilden Westens, Pinocchio, Popeye und Olive Oyl.

Der allgemeine Kommentar ist, dass McCarthy's Arbeiten schockierend sind und sich unter der inzestuösen Gewalt eine soziale Kritik verbirgt.

Trotz des hin und wieder zu Narrativen, haben sie durch die assoziativ zusammengesetzten Attribute auch eine formelle Kraft. Was zum Beispiel seine Videos so bezaubernd macht, ist die hypnotisierende Choreographie seiner Bewegung: der obsessive Wiederholungsdrang und der Zwang des sich Hin- und-her-Wiegens, des Auf- und Abgehens, des sich Hinschleppens und die immer wiederkehrenden ziellosen und frustrierenden Gebärden und körperlichen Anstrengungen.

Alle Performances oder Puppenspiele agieren vor einem Bühnenbild von kindischer Naivität. Nichts erscheint auf den ersten Blick programmatisch, sondern ohne Regie, intuitiv und spielerisch. Aber doch gibt es ein unterschwelliges Skript und zeichnerisch detaillierte Vorarbeiten für die destruktiv-rebellische Tendenz gegen alle geltenden Normen, Vorschriften, Einschränkungen, Grenzen und Zwänge.

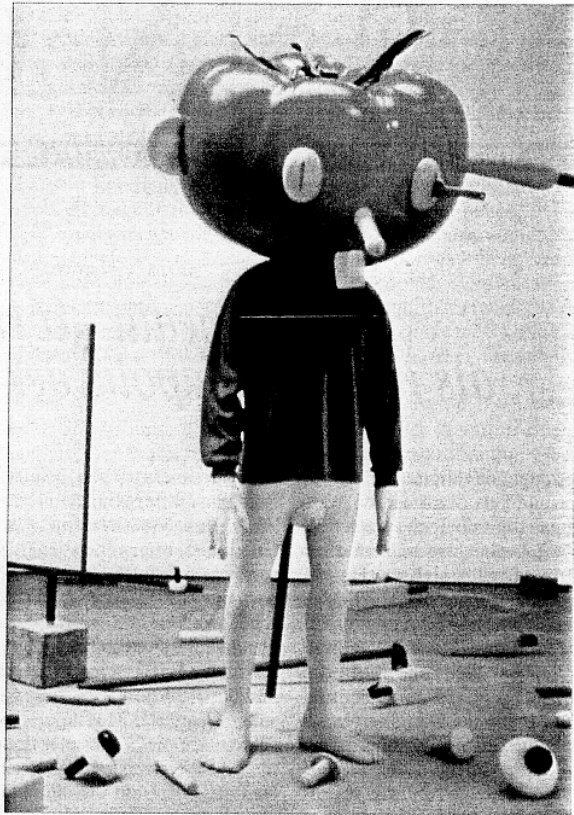
Das älteste Objekt in der Übersichts-ausstellung ist ein Mannequinkopf, in

den sich ein präpariertes Eichhörnchen bohrt. Auf der Seite liegend erinnert es an Brancusis Kopf, aber hier ist es zerstört und demoliert. Auch dieses Objekt ist ein Relikt einer Performance, die er 1967 aufführte.

Die eigentlich banalen Gegenstände wirken in der konzentrierten eingebauten Inszenierung ihrer Trivialität entoben und entwickeln eine erstaunliche Magie, die eine humorvolle wie auch konfrontierende Reaktion über Sex, Schuld, Unterdrückung und Verdrängung hervorruft. In seiner dreidimensionalen Arbeit „The Trunk“ (1993) verbarg er die während 10 Jahren ge- und verbrauchten Props und enthüllte, isolierte und fotografierte sie mit ihren Spuren des Gebrauchs und der Zeit. Was erst kurzfristig gebraucht und als Utensil vorgeführt war, dann versteckt und verschlossen, wurde wie ein archäologischer Fund vergrößert zur Schau gestellt.

Frühe Photos, Dokumente seiner Aktionen und Videos zeigen, dass die Malerei zentral in Paul McCarthy's Performances stand. In einem benutzt er sein Gesicht, Kopf und Schultern als Pinsel, womit er eine verschmierte Linie auf die Innenwände eines verkommenen Raumes malt. In einem anderen liegt er auf dem Bauch, schiebt einen Farbeimer mit seinem Kopf voraus und zieht seinen Körper, als Subjekt und Material, durch die auslaufende weiße Farbe. Ein drittes zeigt, wie er aggressiv eine Wand mit einer farbdurchtränkten Decke bearbeitet oder seinen Penis 1974 als Pinsel verwendete. Aber auch eine Verbindung mit der konzeptuellen Kunst ist in seiner Arbeit vorhanden.

Durch den klaustrophobischen Ein- und Umbau, in dem sich alles abspielt, werden Paul McCarthys körperliche Entdeckungsreisen auch architektonisch eingengt und begrenzt. Die Architektur hat somit einen Einfluss auf seine Ausdrucksweise und auf die Kunst. Auch in seinen Fotoarbeiten „Inverted Hallway“ und „Inverted Room“ von 1970 wollte er eine andere Wahrnehmung des Raumes schaffen, indem die Decke als Boden fungiert und die desorientierende Situation wiederhergestellt werden muss. Auch seine skulpturellen Transformationen und Interaktionen innerhalb des architektonischen Raumes dienen der Veränderung und Unsicherheit über das Wahrgenommene und Bekannte. Diese – nun 90 Grad – Umdrehung des Interieurs als Scheinwirklichkeit, als Illusion, kommt auch später in seinen Performance/Video/Installationen wie „Pinocchio Pipepose



PAUL MCCARTHY, Tomato Head, 1994

Housholddilemma“ (1994) oder in „The Box“ (1999) zum Vorschein.

Wie in „Bossy Burger“, wo er Fragmente des Bühnenbildes der populären Sitcom „Family Affairs“ wiederverwendete, verbindet er das idyllische Schweizer Chalet mit der modernistischen Amerika-Bar in Wien von Adolf Loos als Entourage von Heidi und auch das Szenario des ungeschundenen Gartens, worin der isoliert suggerierte Geschlechtsverkehr mit Baum und Erde stattfindet, stammt zum Teil aus den artifiziellen Baumteilen der Klischee-Fernsehserie ‚Bonanza‘.

Dieses Paradox von menschlicher Entfaltung und Entdeckung auf der einen Seite und die Beschränkung und Hoffnungslosigkeit durch Erziehung, Konventionen und Missbrauch auf der anderen Seite, kommt immer wieder in seinen Arbeiten zum Vorschein. Durch die architektonische Beschränkung wird der Zuschauer auch Voyeur im Kampf für den eigenen Platz in der Welt. Indirekt ist immer eine Öffnung sichtbar: Aber immer ist es unsicher, ob dieser kleine Spalt als Symbol für einen möglichen Ausbruch oder als Rest einer

Verschanzung, als möglicher Zugang für weitere Angriffe fungiert. Sein Spiel mit Wahrnehmung und Illusion; die Verbindung von Körper, Architektur und Objekt; das Auflösen von Innen und Außen, real und virtuell, natürlich und künstlich und der Gebrauch der sich repetierenden, zwanghaften und expressiven Aktionen, wobei der Zuschauer immer Voyeur ist, machen seine Arbeiten so intrigierend. Es ist jedoch schade, dass einige Arbeiten nur teilweise gezeigt werden und neuere wie „Wooden Boxhead“; „Mechanized Chalet“ oder „Picabia Love Bed, Dream Bed“ und „The Box“ nur im Katalog abgebildet sind. Aber die gezeigten Fragmente seiner Arbeiten machen deutlich, dass er seinen Einfluss als Vaterfigur auf Künstler wie Matthew Barney, Damien Hirst oder Jason Rhoades hatte. Die Frage ist nur, wie er diese beeinflusst hat: wie der Vater in „Cultural Gothic“, Heidis Großvater oder wie in „Family Tyranny“: auf jeden Fall hat er seine Spuren hinterlassen.

Zur Ausstellung erscheint ein reichhaltig illustrierter Katalog mit Essays von Anthony Vidler, Amelia Jones und Dan Cameron.

PAUL McCARTHY Rites of Masculinity

Jennie Klein

Midway through Paul McCarthy's retrospective exhibition at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles (November 12, 2000–January 21, 2001), the viewer encounters a seemingly bucolic installation that initially seems to be jarringly at odds with the rest of the exhibition. [The retrospective was presented in New York under the auspices of the New Museum of Contemporary Art from February 22 to May 13, 2001.] A chunk of artificial wilderness sits incongruously in the center of the partitioned gallery space. This bit of fake foliage, which appears as though it was airlifted from Disneyland some thirty miles south of Los Angeles, pulsates with an odd mechanical sound similar to that found at many of Disneyland's mechanized attractions. One almost expects the pirates of the Caribbean or the children from *It's a Small World* to emerge from between the trees, overjoyed at the prospect of greeting yet another paying visitor. It is only as the viewer approaches this installation that the origin of the mechanical sound becomes apparent. A father and son, pants down around their ankles, copulate with the forest in rote fashion. Too late, the viewer realizes that she or he has stumbled upon a rite of masculine passage, one in which the father shares his sexual perversion with his son.

The title of this installation, *The Garden*, suggests a re-worked Garden of Eden, one in which the carnal knowledge long attributed to women is exposed through the masculine bodies of patriarchal secession. The father, his face mottled with age and his shirt soiled from his contact with nature, stands upright clutching a tree. The son, meanwhile, lies face down in the dirt, his black curls tangled and his face distorted into a grimace. Both men appear to be lower middle class and slightly seedy, existing in a space that is just this side of homelessness. Even if they were not engaging in such a disturbing act, they would be outsiders to the relentlessly consumerist society of southern California, a society that McCarthy's work both satirizes and explores. In a world of expensive homes and cars, swimming pools and trips to Disneyland, there is no place for a family such as this. Father and son are other to the sunny society of southern California—or not.

One of the benefits of a warehouse-sized space such as the Geffen Contemporary Center in Los Angeles is that it is possible to include a reading room and a special

project room. For the latter, McCarthy assembled film and video clips, both of his early work and of the influences on his work. While I was there, in addition to watching a bewigged, ketchup, and meat-smearing McCarthy writhing on a bed of meat (*Sailor's Meat*, 1975), I also watched excerpts from a number of low-budget horror films. The protagonists in these latter films looked a great deal like the father and son from *The Garden*. In spite of the apparent perversity of the two protagonists, *The Garden* is rooted not in archetypal mythology or the Freudian unconscious, but in the schlock imagery of Hollywood.

The Garden, reproduced on the cover of the catalogue, is clearly seminal to McCarthy's body of work. As curator Dan Cameron notes in his catalogue essay accompanying the exhibition, *The Garden*, which was first exhibited in LA MoCA's 1992 exhibition *Helter Skelter*, helped to propel McCarthy to international and national acclaim. For many viewers (myself included), it was their first opportunity to view the work of an artist best known for his conceptual and performance work from the late sixties and seventies. In the context of *Helter Skelter*, a shock and schlock exhibition full of bad boy art by LA-based artists, *The Garden* looked like more of the same. A nascent feminist at the time that I first viewed it, I was taken aback by what I perceived as its aggressive portrayal of prepubescent masculinity. I subsequently wrote my dissertation on feminist performance art in southern California. In the process of doing my research I discovered that McCarthy, far from simply capitalizing on the art world fascination with the abject object, had spent a considerable portion of his career exploring the intersections of avant-garde art, popular culture, and the masculine body. *The Garden*, as with much of McCarthy's work, engages with the themes of interfamilial sexuality, abject and abjected masculinity, familial relations as portrayed by Disneyland and television, and the voyeurism engendered by our media culture. It is pop art that has spoiled, performance art minus the performer, the movie set without the film. It is horrific and horrifically funny; Disney's mechanical figures during their off-hours. Like much of McCarthy's work, it is simultaneously repellent and seductive, repulsive and compelling. Watching the actions of these figures is the next best thing to seeing McCarthy perform in person.

In fact, the retrospective as a whole is the next best thing to seeing McCarthy perform in person. In some ways, it is even better. Because McCarthy has only become well-known in the past ten years, reproductions of his early work can only be found in black and white in publications such as *High Performance* or the Los Angeles Institute of Contemporary Art (L.A.I.C.A.) *Journal*. And while it is much easier to find good reproductions of his more recent work, the size of the installations that he builds in which to perform prohibit including more than one in any group exhibition. Thus in 1997, for example, McCarthy was finally (and belatedly) included in the Whitney Biennial, represented by one installation—*Santa Chocolate Shop*. And in 1999, I encountered the video of McCarthy's *Bossy Burger*, minus the installation/set in which it was performed, in a group show in Chicago. Without the repulsively trashed set, *Bossy Burger* loses much of its impact. The gallery, which was only accessible via a narrow staircase or a small elevator, simply

could not accommodate the set in which *Bossy Burger* took place. For the first time, then, McCarthy's impressive oeuvre has been more or less assembled in one place, leading the viewer to wonder why it has taken the art world so long to recognize McCarthy's significance as a pioneer of performance and video art. A contemporary of Vito Acconci, Allan Kaprow, and Chris Burden, McCarthy has watched younger artists such as Mike Kelley (with whom he has frequently collaborated) receive the art world recognition that up until recently has eluded him. No doubt this retrospective, which is also being presented by the New Museum of Contemporary Art in New York, will finally situate McCarthy's work in an historical relationship to other performance from the seventies, as well as differentiate it from the more recent embrace of abject art that occurred in the nineties.

It is fitting, then, that McCarthy's retrospective, although curated by Lisa Phillips and Dan Cameron of the New Museum, originated at LA MoCA. In the spring of 1998, LA MoCA mounted *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* [see PAJ 61] organized by Paul Schimmel (he also curated *Helter Skelter*). Although ostensibly an exhibition of the objects that were made and/or used in performance, *Out of Actions* included a number of videos and photographs of the actual performances themselves, along with the props of those performances. The premise underlying this ambitious and comprehensive exhibition was this: that performance—and its objects—originated from the actions of the body making art. Given that this was an exhibition based upon objects that originated from actions, it followed that the genesis of performance art was traced not to John Cage and his cool, Buddhist-inspired conceptualism, but rather to Jackson Pollock, whose performative actions inspired Allan Kaprow to create the Happening. Thus, while Cage was well-represented in the exhibition, it was the film made by Hans Namuth of Pollock painting in his studio that was given pride of place in the exhibition. Schimmel's implicit contention, based upon the placement of work in *Out of Actions*, that Pollock is the "father" of contemporary performance, is of course up for debate.

For the purposes of this discussion, I am not so much interested in rehearsing this debate (which was comprehensively covered in reviews of the exhibition as well as the essays in the accompanying catalogue). Rather, I would like to stress that when exhibited in this context, it became apparent the degree to which McCarthy's early work was in fact based upon extending and transgressing painting and a painterly sensibility. *Out of Actions* included photo documentation for *Face Painting—Floor, White Line* from 1972, as well as video excerpts from performances such as *Sailor's Meat*. With performances such as *Face Painting*, McCarthy took Pollock's action one step (or many steps) further by literally making his body into the instrument with which to paint, pushing a can of paint along the floor while lying face down in order make a line where none had previously existed.

Like Kaprow, an artist with whom McCarthy has had a long relationship (Kaprow and McCarthy participated in the Dialogues in Contemporary Art series as part of McCarthy's retrospective), McCarthy was originally trained as a painter. As with

Kaprow, McCarthy was interested in utilizing the everyday action and the mess left over from that action to make art. Several of the documented pieces included in McCarthy's retrospective have a great deal in common with Kaprow's work, such as *Mountain Bowling* (1969), *Hold an Apple in Your Armpit* (1970), *Spinning* (1970), and *Dream Room/Interior Room/Tire, Cotton, Water Room* (1971), an installation/environment of tires and cotton that bore a striking resemblance to Kaprow's 1961 installation *Yard*, which Kaprow re-created for *Out of Actions*. Nevertheless, there is something overtly corporeal and vaguely aggressive about McCarthy's early performance that is not present even in Kaprow's most flamboyant Happenings. *Mountain Bowling*, for example, involved throwing a bowling ball down a mountain in order to see how far it would go. This dangerous action resulted in a ruined bowling ball (on display along with the photo documentation of the event) as well as the very real chance that someone could have been injured. Other actions involved even more peril to McCarthy, such as *Plaster Your Head and One Arm into a Wall* (1973) and *Whipping a Wall and Window with Paint*, a 1974 performance in Pasadena during which a shirtless McCarthy used his shirt to aggressively fling paint about the gallery.

In the context of these earlier pieces, McCarthy's performances of the mid to late seventies can be read as an outgrowth of his earlier concerns with exposing the seams in the otherwise seamless relationship between artistic greatness, artistic creation, and phallic potency. In performances such as *Sailor's Meat, Meatcake* (1974), *Hot Dog* (1974), *Spit Face* (1970-75), *Shit Face* (1974), and *Class Fool* (1976), McCarthy replaced more traditional substances such as paint and industrial materials with more nauseating materials such as ketchup, mayonnaise, saliva (*Spit Face* was made by pressing his drooling face against a piece of glass), chocolate syrup, cold cream and raw meat. At the same time, he exacerbated the connection between the artist as idiot/savant and untrammelled artistic creation by transforming himself into a mute and inarticulate buffoon-like creature. At the same time, his performances continued to place his own personal safety on the line. In *Class Fool*, for example, McCarthy flung himself around a classroom at the University of California, San Diego. Slipping in ketchup, dazed and bleeding from falling and running into things, McCarthy vomited several times, after which he inserted a Barbie doll into his rectum. The performance ended when the audience, unable to stomach the performance any longer, left the room. In *Hot Dog*, McCarthy sat at a table with the viewers (most of them close friends) and proceeded to stuff raw hotdogs into his mouth and underpants, after which he bandaged his mouth. So repulsive was this performance that the viewers, according to Barbara Smith who wrote about it for LAICA's *Journal*, had to literally fight not to vomit.

Thanks in part to his use of substances that conjure up abject bodily fluids such as blood, semen, spit, and excrement, McCarthy's work has been compared to Hermann Nitsch and the Vienna Actionists. While McCarthy's performance work from the seventies does bear a superficial resemblance to the work of the Vienna Actionists, his later work, which is well-represented in this retrospective, makes it clear that it is less about shoring up the mythological potential of (Catholic) ritual

and blood sacrifice and the artist/high priest than it is about undermining the myth of artistic greatness as it is played out in high and popular culture. Amelia Jones, in her catalogue essay, has argued that McCarthy's work "deflates the phallus," by de-sublimating the corporeal male through the use of abject materials more traditionally associated with the feminine. In performances such as *Bossy Burger* (1991) and *Painter* (1995), McCarthy undermines the role of potent male creator (the chef and the painter) through his buffoon-like behavior and clownish masks. In *Painter*, for example, McCarthy not only wears a mask on his head but on his hands as well (the locus for artistic creation). In a move reminiscent of Van Gogh's amputation of his ear, the tousled-haired painter cuts off his finger. For *Bossy Burger*, filmed in a set that had formerly been used for the television series *Family Affair*, McCarthy, wearing a white chef's suit and Alfred E. Neuman mask, proceeded to desecrate the plywood set. Mumbling happily to himself, the chef flings ketchup and raw meat about the ersatz kitchen while trying (not very hard) to escape it.

Bossy Burger, like much of McCarthy's later work, was created specifically for video. Although performed originally at the Rosamund Felsen Gallery in Los Angeles, today it can only be viewed as two videos playing alongside the now trashed set. One of the virtues of the Los Angeles venue for McCarthy's retrospective is that the space permitted the installation of several of his later works, all of which, like *Bossy Burger*, involve the remains of the set as well as the video(s) of the performance. Included in this retrospective are *Heidi* (1992, in collaboration with Mike Kelley), *Pinocchio Pipenose Household Dilemma* (1994), and *Santa Chocolate Shop* (1997). [In New York, *Santa Chocolate Shop* was displayed at the Luhring Augustine Gallery in Chelsea; similarly, *The Garden* was shown at the garage-like Deitch Project in SoHo, because of space considerations.]

For these three latter performances, McCarthy constructed his own sets of a simple plywood box-like exterior structure with a skewed architectural interior. At the beginning of his career, McCarthy had photographed mundane architectural interiors and mounted them so that the viewer appeared to be standing upside down or sideways. Several of these photographs, entitled *Inverted Room* or *Inverted Hallway*, are included in the exhibition. Anthony Vidler, in his essay for the catalogue, has suggested that McCarthy's deliberate skewing of the interior environment of a seemingly minimalist box suggest "an opening up of the closed body to reveal the organs and fleshly desires locked within." The sets for these latter videos, when viewed in actuality, still make sense in relationship to the viewer's own spatial organization. In the videos of the event, the space becomes partial, vertiginous, and disturbing.

Equally disturbing are the actions that play out on the videos themselves. For these three latter installation/videos, McCarthy has taken a banal icon from popular culture (*Heidi* was originally performed in Vienna), and opened up its implications. *Heidi* (impersonated by Mike Kelley in a Madonna mask with a blond braided wig), helps her grandfather engage in seemingly unspeakable acts which once again involve raw meat, milk, mustard, and other food substances as substitutes for body

fluids. The quaint Swiss Chalet opens up to reveal a disturbing interior of figures, probably incestuous, lying on their beds.

Pinocchio Pipenose Householdilemma and *Santa Chocolate Shop* take on icons closer to home for American viewers of McCarthy's work. A hollow pipe has replaced Pinocchio's long wooden nose, which appears quite phallic even in the Disney movie (at one point it grows so far that a bird's nest appears). For this installation, which I first viewed in the Cincinnati Contemporary Arts Center, the viewer is asked to put on one of the Pinocchio costumes that hang along the outside wall of the piece. Once inside, the viewer is treated to several screens playing a video in which two Pinocchios violently wrestle while flinging ketchup and barbecue sauce around. For *Santa Chocolate Shop*, Santa and the elves appear to be feeding/eating shit. In one memorable scene, an elf lies on her back while chocolate syrup is poured into her mouth, which rapidly overflows. The effect of these videos is exacerbated by the brilliant primary colors. The viewer expects a Disney movie or at least a television show. Instead the viewer is treated to spatially skewed actions that are almost indescribable. As with *The Garden* and *Cultural Gothic*, the underbelly of childhood innocence as portrayed in popular culture is exposed. The artist has flayed himself wide open, but it is not his own martyred masochism to which the viewer is privileged. Rather, it is the awareness of the rotting and oozing flesh within the interior space of the sanitized minimalist cubes (a space that, as Vidler points out, was never discussed in criticism). It is an ironic and tragic coincidence that just prior to the installation of McCarthy's retrospective, a little boy was so badly injured on the supposedly benign Toon Town ride at Disneyland that he is now permanently brain damaged. As McCarthy has suggested all along, there is a dark side to the sunny attractions of southern California, a side which can be presented in an ultimately contained fashion (McCarthy), or which can suddenly happen, as in the case of the little boy.

JENNIE KLEIN lives in southern California; she is a frequent contributor to *PAJ*.

If politics acquaints a man with strange bedfellows, they become stranger still in the hands of Paul McCarthy, whose latest project, *Piccadilly Circus*, 2003, stars George W. Bush, Osama bin Laden, and England's late Queen Mother (in triplicate). McCarthy filters Bush's grave new world order through his trademark carnivalesque: *Piccadilly's* protagonists wear clown shoes, speak in glossolalia, and cover one another with viscous goo. Exhibited last fall to open Hauser & Wirth's new London space in a historic former bank, a listed Lutyens building on Piccadilly, the installation filled three floors; it featured a six-channel video projected onto the walls of the main hall, above wrecked teller booths and a slew of sticky props left over from the filming, which took place primarily in the bank itself. In a basement vault was a two-channel video shot in a replica of the actual bank vault, which McCarthy constructed in Los Angeles. In this playland, Bush stomps around in bikini underwear and cowboy boots, expressing frightening *jouissance*. The LA set—McCarthy's own Cinecittà—offered broader possibilities. No damage-control restrictions hindered him, and no preservation society hovered, as in London. According to the artist, LA was a place where Bush "felt at home" and "knew what his work was"—comments whose rhetorical convolutions give some indication of the ambiguities at play here, since we all know whose home LA really is. For someone who engages in the messy work of desublimation, McCarthy explained with surprising exactitude each avenue into abstraction he had chosen in developing the props, characters, and sets for *Piccadilly*. This scrupulousness extended to the film-editing process—a complicated, nonlinear system of synching and unsynching various visual points plotted on x- and y-axes. So if some of the intended meanings in McCarthy's fun house are a bit murky, one thing is clear: There is meticulousness behind the mayhem. —RACHEL KUSHNER

Paul McCarthy

TALKS ABOUT *PICCADILLY CIRCUS*, 2003

When I first saw the building where we videotaped *Piccadilly Circus*, it was empty and abandoned, but the teller windows and other vestiges of its life as a bank had been left intact. I didn't have any intention of making a piece there—I was just checking out the space with my gallerist. It seemed immediately interesting. In the basement were vaults, with barred doors and thick concrete walls: a kind of jail. Upstairs were executive offices, one of which for some reason had been called the "American room." I asked the gallery if we could videotape in the bank before they renovated it as an exhibition space, and they agreed. This was in December 2002, and America was about to go to war with Iraq. My son, Damon, whom I have been working with, said, "Why don't we put Bush upstairs and bin Laden in the basement?" I instinctively responded, "And the Queen Mother goes in the middle."

In the piece, Bush is a painter. He paints a portrait of bin Laden, who stands on a pedestal. Bush uses him as a muse, which is one way of understanding the political situation: There is a study going on, each one studying the other. At one point, Bush writes GUGGENHEIM on bin Laden's turban. It's an expression of his power.

Opposite page:
Paul McCarthy,
Piccadilly Circus,
2003. Installation
views, Hauser &
Wirth London, 2003.

When Bush paints with his face, it's a direct reference back to me and my piece *Shit Face Painting* from 1974. Originally, I had planned for the queens to descend the bank staircase nude, but they descended clothed. I thought, Okay, *Bush* will be the nude. When I got to the bottom of the stairs, I spontaneously started painting. I thought to myself, The nude paints. I liked the idea of this middle-aged fat man painting. It's so un-presidential. I mean, Bush is obviously not a painter, nor does he paint with his face, or nude. I'm making the point here that it's me under the mask. I'm riding a double line: I present Bush as having a pathology, and, as it happens, this pathology has connections to my own pathology, my obsessions and concerns.

At one point, Bush makes a deposit of tarts and cookies at the teller window. He smushes them under the glass. I am interested in liquids and smearing in that they are about painting as a visceral act. I've thought of myself as a figurative artist and thought of performance, to a degree, as about making a picture with a figure in it—a series of figures in a frame. In this sense, what I do is a convention.

While we were working on *Piccadilly Circus*, there were all these images on the Internet of Bush and bin Laden having sex. It came up that this could be a scene in the project, but it didn't happen. It's been a question of mine whether to have a piece with a real act in it. I've always been more interested in the simulation of the real. A mayonnaise jar as an orifice brings into the equation something that the human body cannot—it's about consumption, the act of buying, and fetish. But there may be a real act in the next piece—who knows? It's written into the script for a pirate movie I'm making, involving some people from *Hustler* magazine.

The set of the bank basement where we filmed in Los Angeles was altered from the original. It's abstracted, obviously a set, and painted in bright, almost Disneyesque colors. Here, Bush is a builder, but he mostly cuts holes with a reciprocal saw, and it's not clear what's being improved by his work. Meanwhile, the queens become like babies, Teletubbies who paint each other pink in a room whose floors, walls, and ceiling are carpeted red, like a womb. They're sisters and companions. Bush cannot penetrate their bond. He's separate, always somewhere else, cutting and drilling. He's frustrated. He sets up a scene where he loses his leg. He cuts a hole in the table—a Hollywood hole, for simulating an amputation. The queens hack off his prosthetic leg. It's his personal fantasy to undergo a symbolic castration, but the meaning goes beyond that. It's about maleness and sexual repression leading to forms of fascism.

Piccadilly Circus is about Bush but also about reconfiguring images of leadership and buffoonery. Some of its themes are similar to others I've explored over the last thirty years. There's a kind of obsessive behavior that gets repeated. I've been criticized for this, which seems odd to me. In my work, one of the returning themes is futility. But the expression of the futile produces a sort of satisfaction. Futility itself becomes a kind of completion. It's a belief in art. □



All material in the Artforum Archive is protected by copyright. Permission to reprint any article from the Artforum archive must be obtained from Artforum Magazine.

Paul McCarthy

AUTHOR: RACHEL KUSHNER

06.26.08-10.12.08 *Whitney Museum of American Art, New York*

Lest we forget *Piccadilly Circus*, Paul McCarthy's 2003 video performance as George W. Bush, a president who likes to get naked and paint with his face, the artist—who has also recently enjoyed both a traveling retrospective of his work, organized by the Moderna Museet in Stockholm, and his own curatorial coup at the CCA Wattis in San Francisco—will now take over the Whitney's third floor, further confirming the decidedly new world order. Timed to coincide with the museum's Buckminster Fuller exhibition, the presentation highlights McCarthy's affective relationship to built space, in the form of two early films and three architectural installations: *Bang-Bang Room*, 1992, which riffs on McCarthy's childhood home in Utah; *Mad House*, created specially for this exhibition; and *Spinning Room*, a fun house of mirrors and ontological dissembling conceived of in 1971 but debuting here.

PAUL MCCARTHY – Sven Lütticken

Het is alsof het satanisme staatsgodsdienst is geworden: Paul McCarthy is sinds enkele jaren een van de groten van de kunstwereld, een hypergeinstitutionaliseerde *pompier* van deze tijd. Dit is een curieuze positie voor een kunstenaar die alles omarmt wat abject en met taboe beladen is, en die desublimering en 'laagheid' tot handelsmerken heeft verheven. Waar Mike Kelley – in wiens slipstream McCarthy is doorgebroken – conceptueel intelligent en visueel overtuigend op de institutionalisering weet te reageren door zich als een soort bureaukraat van het deviantie op te stellen, komt McCarthy niet verder dan het variëren van zijn idioom op een steeds monumentalere schaal. Nog maar eens wordt een vieze kerstman met allerlei prothesen en smurrie ten tonele gevoerd, zoals gebeurt in een videowerk en een installatie op de tentoonstelling *Brain Box Dream Box* in het Van Abbemuseum. Met name de installatie, met haar vele opgetuigde kunstkerstbomen, is een toonbeeld van overbodigheid; maar ook de aanmodderende kerstman-McCarthy in de videoprojectie doet slechts aan wanneer hij in het zoveelste 'lage' Pollock-commentaar vloeistof uit een blikje tussen de benen laat spuiten.

De tentoonstelling in het Van Abbe toont naast enkele recente objecten en installaties vooral tekeningen van de laatste 35 jaar; reeds in de eerste zaal wordt gigantomanie een leidmotief, als McCarthy – nog vóór zijn doorbraak in de jaren negentig – schetsjes opblaast tot tekeningen op monumentaal formaat. De opgeblazen versies, die de charme van de kleine krabbels missen en hun handschrift inruilen voor lompe vegen, vallen hopeloos door de mand. De tekeningen werden gecombineerd met het overmaatse object *Yellow Table* (2004), dat de bezoeker tot dwerg herleidt; als dit al zelfkritiek of zelfironie is, dan van een soort die niet tot werkelijke zelfreflectie leidt. Anders had McCarthy de stuurloze en zelfgenoegzame thrashinstallatie-met-videoprojecties *Piccadilly* (2003) wel uit zijn CV geschrapt en niet naar Eindhoven verscheept. Overtuigend is alleen de installatie met papieren placemats van een Japans restaurant die door McCarthy zijn voorzien van allerlei inventieve (en doorgaans obscene of vieze) doodles (*Sushi Drawings*, 1998-2003). Dat deze besmeurde krabbels als kostbaarheden onder glas worden gepresenteerd, beklemtoont op een geestige manier het contrast tussen het simpele en banale materiaal, en zijn status als kunstfetsij en verzamelobject. De tekeningen zelf getuigen van meer visuele inventiviteit dan de meeste werken in dit doorgaans nogal stroeve en geforceerde oeuvre. Ook de *Pirate Drawings*, het resultaat van McCarthy's aanhoudende fascinatie voor de mythen rond piraterij, stellen in dit opzicht teleur. De tekeningen zijn zo rommelig en dichtgeslibt dat er niets uitspringt. In deze zaal wordt wel een van McCarthy's betere ruimtelijke werken tentoongesteld. Het idioom is ontleend aan de tekeningen: een (model voor een) sculptuur van een schuit dient als sokkel voor de kop van een piraat met een buis als neus; een soort penisfragment is als hoofddeksel om de kop gedrapeerd. Het is een van de weinige keren in de tentoonstelling dat een idee uitkristalliseert tot een werkelijk grotesk beeld dat de aandacht vast weet te houden.

Al te vaak is het werk van McCarthy schematische anti-Disney, even oninteressant als de zoveelste prequel of sequel van *The Lion King* bij de kassa van de supermarkt; het gaat evenzeer om een huisstijl die er industrieel wordt ingeramd, alleen drijft het merk op abjectheid in plaats van *cuteness*. Het lijkt erop dat de kunstwereld niet minder vatbaar is voor tot logo gereduceerde alternativiteit dan minder geïnstitutionaliseerde en met symbolisch kapitaal beladen sectoren van de cultuur. Zoals de muziekindustrie een Marilyn Manson in de aanbieding heeft voor pubers die zich als duistere zielen willen onderscheiden van degenen die naar vrolijke huppelpop luisteren, zo is Paul McCarthy het Disney-alternatief voor de kunstwereld.

UP NOW

Paul McCarthy

Whitney Museum
Through October 12

No messy ketchup, no Bossy Burger, no Santas with butt plugs, no ham-fisted gloves. You won't find the maniacal



Paul McCarthy, *Spinning Camera, Walking (Union Film, Version 1)*, 1971, 16 mm film, 2 minutes 57 seconds. Whitney Museum.

scenarios or primal acting-out that Paul McCarthy has long been known for in "Central Symmetrical Rotation Movement—Three Installations, Two Films." This tightly conceived show, curated by Chrissie Iles, presents some of the artist's rarely seen works about rotation. McCarthy sets everything spinning in both directions at once: himself, the camera, a chair, a room with live-feed video cameras at its center. Even an old projector unspools its film from a reel.

A more detached and conceptual aspect of the artist emerges here, relating McCarthy's work to that of California peers like Robert Irwin and James Turrell, and to the films of Michael Snow and the architectures of Vito Acconci, Bruce Nauman, and Dan Graham. The McCarthy pieces here have most to do with Duchamp's roto-reliefs (and his two-way corner door), Francis Bacon's primal enclosures, and Yves Klein's leap into the void. And they connect with other neurotic spaces, including the Winchester Mystery House and Disneyland. Suddenly, you realize that these atypical works, which at first seemed peripheral, are central to McCarthy's vision.

Bang Bang Room (1992) starts out as a cube but has walls that splay out (step on its floor and you may be trapped inside) while its four doors flap open and

slam shut. *Mad House* (conceived in 1999, built in 2008) spins wildly on its axis, giving off a stiff breeze. The chair at its center spins in the opposite direction. A sketch notes the piece's workings: "room to the right, chair to the left," "Room at 20 rpm, chair at 20 rpm," "Conceptually stands still."

Spinning Room, a four-sided projection screen (conceived in 1971, created in 2008), has four rotating live-feed video cameras at its center, rear projection screens, and sensors, as well as a mirror wall that slices through the gallery. Images of spectators in real and delayed time swirl around the inside and outside as if McCarthy were actualizing Roberto Matta's *The Unthinkable* (1957)—creating a painting of four vibrating walls that shifts space and time and transforms surrealism into sci-fi.

Photographs, videos, and one rudimentary mask add context to this show, in which McCarthy's deranged mixture of the infantile and the uncanny is otherwise kept in check.

—Kim Levin

UP NOW

'Masters of Abstraction'

Anita Shapolsky
Through September 20

This selection of paintings and sculpture from the 1950s and '60s showcases art dealer Anita Shapolsky in her element, establishing unexpected yet revealing conversations among artworks. For this occasion the gallery has reopened its original Spring Street space to highlight larger-scale works and expand the discussion.

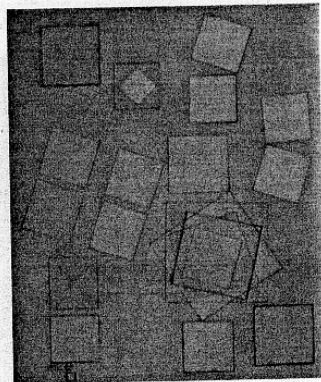
A champion of lesser-known artists of the period, Shapolsky has a great record of showing works by women. Witness Buffie Johnson's glowing black, white, and blue *Astor Mural* (1959)—from her multipart painting installation for the Astor Theatre near Times Square—hung across the room from Louise Nevelson's small box of black wood pieces, creating a dialogue among dynamic black forms. Nearby, a disk-shaped concrete sculpture by Jeanne Reynal, inlaid with tiny mosaic

pieces, offers a different mood, giving off light where the Nevelson absorbs it. Bringing the exchange full circle is a blue, black, and white painting by Jimmy Ernst.

Structure and line prevail in excellent paintings by James Brooks and John Hultberg, as well as in a strong Aaron Siskind photograph. Wilfrid Zogbaum's steel sculpture *Windward Light* (1959), with its dark, virile forms, is inventively juxtaposed with these works and also relates to the Nevelson.

The show is especially rich in flowing, sensuous paintings, often spiced with well-placed reds. Jeanne Miles's *Musical Squares* (1953), an orange panel full of delicately drawn squares and diamonds, dances to its own beat, paying Klee-like attention to puzzles and play. Lynne Drexler paints red panes in *Summer Heat* (1960); Ethel Schwabacher uses the tones in a lush, Surrealist-tinged abstracted landscape; and Amaranth Ehrenhalt employs a multihued fluidity in what almost looks like an oil spill. Playing off *Transparent Whites* (1957), Michael Loew's bustling arrangement of white, red, and blue squares, is a painting by John Grillo in radiant Hofmannesque blocks of orange and red.

Cloudlike horizontal planes are featured in *Silver Grey* (1974) by Betty Parsons, the art dealer who championed so many of the artists here. Finally, to tamp down the giddiness, Ernest Briggs, Misha Reznikoff, and Richards Ruben in-



Jeanne Miles, *Musical Squares*, 1953, oil and gold leaf on wood, 27" x 23". Anita Shapolsky.

roduce some existential brown and black, respectively immense, jagged, and deep. They help fill out this lively portrait of a fertile period.

—Cynthia Nadelman

Paul McCarthy

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

Los Angeles

It's easy to get lost in the obsessive mess of Paul McCarthy's performances. When he isn't wearing ridiculous masks and smearing himself in ketchup, chocolate, and ersatz bodily fluids, he is mucking about in repulsive psychodramas or turning fairy tales into horror stories. Then there's his penis fixation, which recurs in performances and sculptures such as *Spaghetti Man* (1993), a bare-bottomed figure with a rabbit head and a 40-foot penis, coiled like a garden hose. But this is no adolescent orgy; it's a retrospective of an influential body of work by a 55-year-old veteran who skewers social taboos.

The show tracks McCarthy's evolution from paintings to performances and mechanized sculptures quite effectively, but breaks down in the center, where several installations incorporate videos of performances, roomlike sets, and assorted props. Ambitious and trenchant as these works were when first presented, they suffer here from being detached from their original context of live performance. Fortunately, two powerful pieces make up for the lapses.

At the entrance, *Cultural Gothic* (1992) appears to be a benign, lifelike sculpture of a father and son with a pet goat, but it soon becomes apparent that the boy is copulating with the beast—with his father's blessing. Daddy knows best, even as he rests his hands on his son's shoulders and stares blandly into space. The equally strong finale is *The Garden* (1991–92), in which a sylvan setting is defiled by two men—one who has sex with a tree, the other with a patch of earth.

What's finally most remarkable about McCarthy's work is not that he deals with dehumanization so forcefully but that he does so without smirking or preaching. His best works are neither dirty jokes nor morality plays; they are exposés of ordinary depravity.

—Suzanne Muchnic

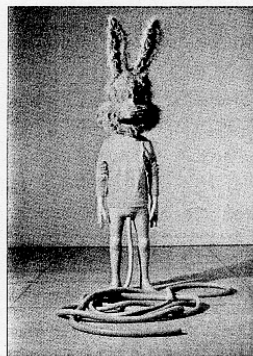
The exhibition is on view at New York's New Museum of Contemporary Art from the 22nd of this month through May 13.

Jason Martin

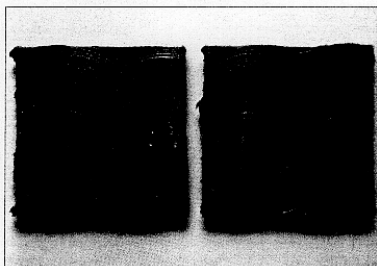
L.A. LOUVER

Venice, California

To create his imposing, sometimes panoramic paintings, the British artist Jason Martin—one of the Goldsmith and "Sensation" gang—resorts to the simplest and most basic of all artists' means, the singular mark: a rhythmic, muscular gesture pulling a generous application of viscous, monochromatic oil or acrylic across the hard surface of aluminum, Perspex, or steel. Using oversize comb-like devices as brushes, Martin works his medium with vigorous, full-body motions. His deeply scored sur-



Paul McCarthy, *Spaghetti Man*, 1993, fiberglass, urethane rubber, cloth, and fake fur. 100" x 33" x 22". Museum of Contemporary Art.



Jason Martin, *24 Hours*, 2000, oil on aluminum, 18 1/4" x 38 1/2" x 2" overall (diptych). L.A. Louver.



Robert Adams, *New Development on What Was a Citrus-Growing Estate, Highland, California*, 1983, gelatin-silver print, 16" x 20". Fraenkel.

faces combine the spontaneity of a finger painting with the gestural authority of a Jackson Pollock.

The resulting paintings have a sculptural quality. In the 8-by-12-foot *Soliloquy*, the design suggests proscenium arches, with massive, curtainlike folds of paint to draw us in. Colors shift with the position of the viewer as light darts and shimmers across the surfaces. The medium congeals in wavelike crests and trenches, focusing our attention on the detail of quasi-baroque curlicues, sudden encrustations, or transparent streaks.

Each of these works is a high-stakes, physical tour de force, a singular event in which everything must come together perfectly or all is lost. For this reason, the works have an edgy, even vertiginous quality that contrasts pleasingly with their huge scale and solid presence. Martin masterfully combines the playful flash and dazzle of Op art with the gestural and physical immediacy of Action Painting.

—Peter Clothier

Robert Adams

FRAENKEL

San Francisco

Robert Adams's photographs of Southern California are rich with conflict, despite being devoid of people. (These works from 1978 to '83 were shown concurrently at Fraenkel and at Matthew Marks in New York.) A few of Adams's pictures search out the suburban bleakness that famously preoccupies the photographer. But the overall irony of his California views is in the similarity the camera finds between society's dismal fringes and nature's own scruffy passages. In a few images, cars or buildings stand in for people. In others, trees appear so central and beleaguered that they perform as characters, like the dead tree that attends Vladimir and Estragon as they wait for Godot in Samuel Beckett's play.

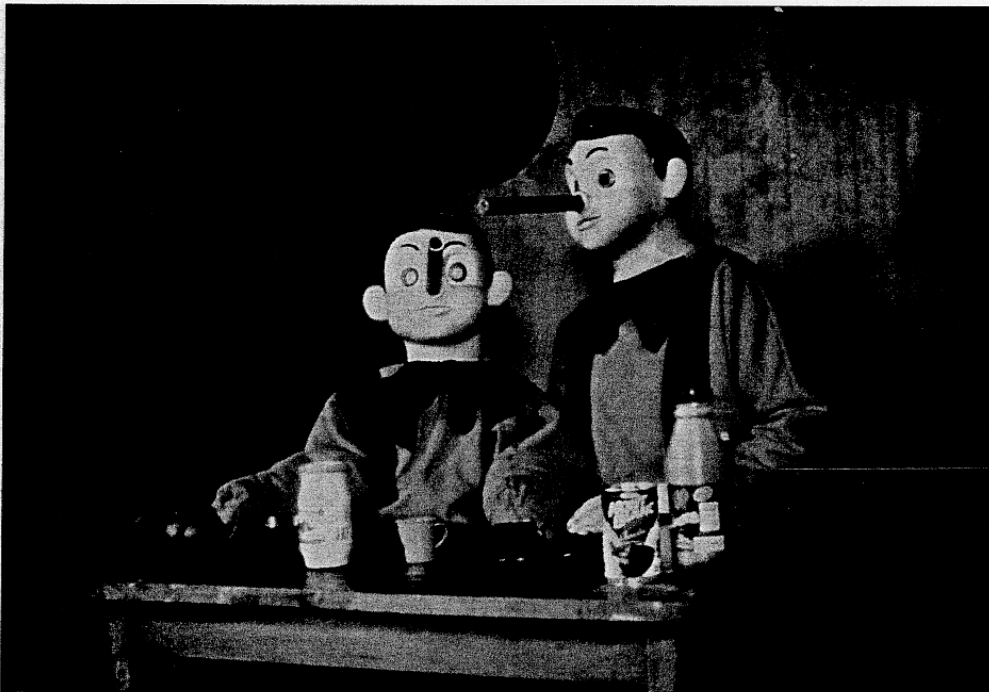
The husky palm, the starved-looking spruce, and their dead companion, overlooking a hazy valley freeway in *Redlands*, suggest a tortured ecology in which the thoroughfares function as rivers of smog. The dry riverbed in *San Bernardino County, Santa Ana Wash* is a boneyard of rocks, branches, cacti, and litter that is not all that different from the bark-scattered dirt road in *Eucalyptus Alley, Through Citrus Orchards, Grand Terrace, California*.

Adams's California pictures bring various other photographers to mind, from Carleton Watkins to Robert Frank and Lee Friedlander. But his project is fundamentally different from theirs. Searching for subjects in places where none seem to exist, he not only scrutinizes the world but also the camera's power to affect the way we see and think about it.

—Kenneth Baker

REVIEWS

COLLECTION OF CONTEMPORARY ART FUNDACIO "LA CAIXA" BARCELONA



Paul McCarthy, *Pinocchio Pipenose Householdilemma*, 1994, mixed media, performance video. New Museum of Contemporary Art.

Paul McCarthy

New Museum of Contemporary Art, Luhring Augustine, Deitch Projects, Public Art Fund

For three decades, Paul McCarthy has been delving into the most nauseating stuff of American pop culture, finding inspiration at the bottom of barf bags and Port-o-Potties. A museum retrospective, on view simultaneously with two gallery exhibitions and a public-art installation, reveals the breadth of this West Coast artist's ideas and influence. But it may be a case of overexposure—a little McCarthy goes a long, long way.

Visitors to the New Museum through the 15th of this month are greeted by McCarthy's 1987 video *Family Tyranny*, showing the artist rubbing dolls with mayonnaise and shoving a funnel into a grapefruit while whining, "You can try this at home." Nearby stands *Cultural Gothic* (1992), a tableau featuring two mannequins and a stuffed goat; a daddy figure lovingly presides over his son's initiation into bestiality. Even in an era of *Hannibal* and *South Park*, these works are transgressive in the extreme. Tracing McCarthy's obsessions back to his early performances in the 1970s, the retrospective shows the influences of artists like Vito Acconci and Carolee Schneemann. But the presiding spirits are *Mad* magazine and R. Crumb cartoons, which use slapstick to deliver obscene punch lines.

By the 1990s, McCarthy had begun integrating performance, sculpture, installation, and video into his productions. *Heidi*, a 1992 collaboration with Mike Kelley, turns the children's classic into an anus-oriented love triangle in a filthy, claustrophobic farmhouse. *Pinocchio Pipenose Householdilemma* similarly pokes holes in the wall separating childhood curiosity from de-

viant voyeurism. These works are at once disgusting and poignant, displaying an esthetic so idiosyncratic that it almost overrides their raw content. Unlike the Chapman brothers' slick nightmares, McCarthy's visions look battered and bruised, a chewed-up, thrown-up version of Disneyland.

The Box, sponsored by the Public Art Fund and shown at the Sculpture Garden at 590 Madison, is more benign. It is a simulation of McCarthy's studio, tipped on its side with its contents perpendicular to the floor. *Santa Chocolate Shop* at Luhring Augustine turns jolly ol' Claus into the butt (literally) of the artist's defecatory fantasies. Neither can compare to *The Garden*, on view at Deitch Projects, which is in many ways McCarthy's masterpiece. Secluded in a fake redwood forest (a discard from the television show *Bonanza*), one mannequin, a middle-aged man, his pants down, screws a hole in the ground, while another humps a tree. The robotic thrusts, never ending and never reaching orgasm, are the embodiment of futility.

McCarthy's work is fascinating for its absence of boundaries, but exhausting, even stomach wrenching, to observe. The most intriguing aspect of the artist's career is how little controversy his work has generated—not a peep from right-wing politicians, who seem to have reserved their venom for artists who are gay, black, or female. While no one deserves the censor's wrath, it seems downright undemocratic that McCarthy, who is none of the above, has been spared. Perhaps now that he has been fully embraced by the New York art world, he will get the sort of attention he has so thoroughly earned.

—Barbara Pollack

TUBELIGHT

RECENSIES OVER HEDENDAAGSE BEELDENDE KUNST

RECENSIES
SPOTLIGHTS
COLUMNS
EXTRA
COLOFON
ADVERTEREN

GROOTS EN ALOM

PAUL MCCARTHY IN DE BOTANISCHE TUINEN

(Recensie/Jaap Röll/07.07.2009)



Paul McCarthy, SANTA BUTT PLUG, courtesy Hauser & Wirth Zürich Londen en de kunstenaar (foto: Misha de Ridder)



Paul McCarthy, PIGGIES, courtesy Hauser & Wirth Zürich Londen (foto: Niels Donckers)

Er is altijd een goede reden om naar de Botanische Tuinen in De Uithof in Utrecht te gaan. Nu is er een extra reden: 10 immens grote opblaasbare sculpturen van de Amerikaanse kunstenaar Paul McCarthy - de 'inflatables' - variërend van 4 tot 24 meter hoog. De vraag is of deze beelden, onder de titel *Air Pressure*, meer oproepen dan alleen kijk- en picknickplezier.

In 1838 schreef Nicolaas Beets als Hildebrand in het essay *Eene Tentoonstelling van Schilderijen*: 'Het komt mij meer en meer voor alsof de groote kunst zoo ingekrompen is, dat men met haar als met een dwerg op de kermis rondreist. Ook is zij ... van tijd tot tijd vrijpostig en onbeschaamd, ophakkerig en driest. Zij houdt van bonten opschik, schreeuwt drie tonen te hoog, en is nu en dan wel eens wat heel los in den mond; daarbij heeft zij iets wreedaardigs en koelbloedigs gekregen.'
Waar Hildebrand deze kwalificatie als negatief beoordeeld, zijn deze eigenschappen bij McCarthy nadrukkelijk de bedoeling.

Bij McCarthy (1945) is er geen sprake van ingekrompen kunst, integendeel, ze is geëxplodeerd. En driest en vrijpostig is ze zeker. McCarthy schreeuwt het uit, drie tonen hoog en los in de mond. Hij moet wel. Hoe kun je anders de allesoverheersende rotzooi van de consumptiemaatschappij weerwoord bieden? Overdonderende beeldcultuur kan alleen worden

becommentarieerd door deze te overschreeuwen. Door deze tot absurde proporties op te blazen zodat eindelijk iedereen beseft dat er uit de flessen met Daddies Ketchup een patriarchale, smaakvervlakkende en bloederige samenleving met een scheterig geluid naar buiten vloeit als je er van achteren op slaat. Ja, wreedaardig en koelbloedig.

Drie geërecteerde flessen *Daddies Ketchup* met het motto 'my favourite' staan in de vredige botanische tuin. Van 9.5 tot ruim 18 meter hoog. Een schok voor de trouwe bezoekers die voor de bloemen en de bijtjes komen. McCarthy kan tevreden zijn: een mooiere plaats om zijn maatschappijkritische beelden te laten zien is niet denkbaar. Opdringerig als een ongewenst en onverwacht reclameblok in een mooie natuurfilm.

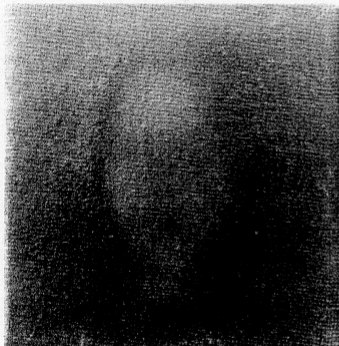
De opgeblazen Santa Claus met klok en dildo heeft zeker dit effect. Je loopt over een aangeharkt schelpenpad, langs de vijver, over een bruggetje en dan ...wham! Daar staat een rode Santa, ruim 24 meter hoog, een beetje te wiegen in de wind. Een immense sculptuur en alles allesoverheersend. Een symbool van koopziekte en gezinsvreugde - waar de heer des huizes de schone schijn ophoudt en de vrouw des huizes verpietert in een buitenwijk. Het zijn niet alleen de schaal en de onoverkoombaarheid die overtuigen maar ook de tijdelijkheid van deze performance, die na 14 september weer verschrompelt tot wat het is, rubber en plastic.

De maatschappijkritiek van McCarthy doet wellicht alweer gedateerd aan maar de tijdelijkheid geeft de beelden nog een extra lading. In vergelijking met de bronzen versie van Santa Claus van 'slechts' zes meter hoog op het Eendrachtsplein in Rotterdam becommentarieert *Air Pressure* ook de hoogverheven kunst zelf, met haar verabsolutering van de goddelijke kunstenaar, haar opgeblazen kunstscène en excessieve geldelijke waardering van kunstwerken.

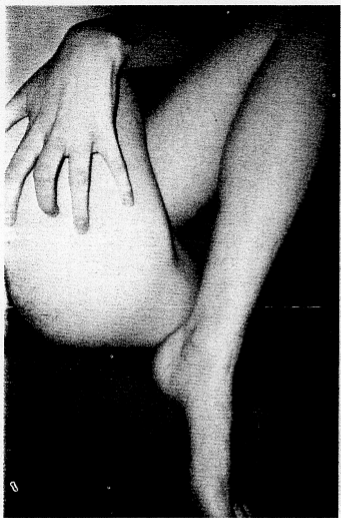
Air Pressure is gewoon te huur. En na zo'n vijf jaar is de levensduur van de 'inflatables' wel over, aangetast door weer en wind en ultraviolette straling. De bruine hondendrol, *Pile of shit* van 15 x 33 x 15 meter, is dan als kunstwerk vergaan en kan geurloos worden opgepakt.

Voorlopig is het in de schaduw van de *Piggies* van 13 x 24 x 26 meter prettig picknicken met een boterham met achterham. Alleen mist het kleine varkentje dat op de rug van de grote klautert, zijn kop. Daar is al zure zult van gemaakt. En bij nadere beschouwing zie je ook dat de grote als fokzeug tot het extreme is uitgebuit. Nee, zo lollig is het leven van deze varkens niet, ook al staan ze nu tijdelijk op een landje van De Uithof. Deze grote kunst is niet ingekrompen en ook geen dwerg op een kermis. En door het ontbreken van de bloederig- en gewelddadigheid dat het werk van McCarthy gewoonlijk kenmerkt is een uitje naar de Botanische Tuinen in De Uithof met het hele gezin zeker aan te bevelen.

R E V I E W S



MINNA SJÖHOLM, *Alone*, 2004. Oil and acrylic on canvas. Courtesy of AMA Gallery, Turku.



ARNIS BALCUS, *Untitled*, Riga, 2002. C-print, 50 x 70 cm. Courtesy of State Museum of ART, Riga.

video art before she died tragically at the age of 31 in New York. Her book *Dictée*, which was published in the year of her death, contains material for the unrealized film *White Dust from Mongolia*. In "The Dream of the Audience" the Generali Foundation has reconstructed several of her performances and video installations for the first time.

Bernadette Felber

REYKJAVIK

PAUL MCCARTHY AND JASON RHOADES KLING & BANG

Paul McCarthy and Jason Rhoades' *Sheep Plug* at Kling & Bang is based on a familiar theme in their reserve, last seen in *Shit Plug* at Hauser & Wirth in Zurich in late 2002, as well as in McCarthy's series of silicon rubber Santas with butt plugs in 2001, and originally in his *Chair with butt plug* from 1978. But although the form happens to be the same, the content is different. *Shit Plug* was based on bottled feces gathered from the toilets at the opening of Documenta XI, latently suggesting a change of the event's name to "Excrementa" and in which, instead of the critics' choices, one might get to examine their droppings.

Despite being *Shit Plug*'s near-namesake and identical in size, *Sheep Plug* makes hilarious use of a traditional recipe: the mixture of sheep fat and lye with a bit of wool and dirt. More than 200 plugs were cast by a group of assistants, art students, and young artists, and carried in a carnivalesque procession, presided over by McCarthy and Rhoades, down the main street in Reykjavik on which the gallery is situated. Enlarged by the vacant space of an adjacent sports shop, Kling & Bang looked like a warehouse filled with trophies in the form of greasy butt plugs sprayed with production numbers and smelling awful in the suffocating summer heat. In the cellar a continuous video commemorated the procession to the gallery.

This is a murky celebration of overproduction, to which innocent societies with strong traditional leanings easily fall prey. Gathering from unsold local stocks of subsidized wool and mutton, McCarthy and Rhoades, in their Bataillan reasoning, were bound to speculate on the rate of consequent bestiality.

Halldór Björn Runólfsson

TURKU (FINLAND)

MINNA SJÖHOLM AMA GALLERY

Minna Sjöholm has two themes, travel and light, which she approaches with a minimalist aesthetic reminiscent of Luc Tuymans or

James Rielly. In the travel images the spectator is taken inside movement in painted-over landscapes. Sjöholm reverses the experience of movement, giving an unnatural, undefined quality to the nature of the vehicle and the speed. The spectator views scraps of the landscape outside, and in between Sjöholm drives this wedge of movement, excluding viewers from the landscape and placing them in an alienated, migrant position, trapped in perpetual movement.

But upon closer examination, the spectator is neither inside movement, contemplating a landscape, nor outside, but on the border. And outlined with a very elegant hand, this borderline becomes a place of deep ambiguity, a labile place open to the constant disappearance and re-emergence of figures.

With Sjöholm, minimalism functions as the act of disappearance, yet also as prevention against disappearance. In *Alone* Sjöholm applies a translucent face over a dark background. The face is not fully formed, so it carries with it the sense of approach, the movement of a person still out of reach of recognition. At the same time, the face suggests a dissolution into an almost meteorological phenomenon, a pool of shimmering light hovering over a dark desert. Sjöholm constantly plays the most ephemeral against the most enduring, movement and light superimposed on an almost *nature morte* handling of figures and landscapes.

Ville Pokkinen

RIGA

ARNIS BALCUS STATE MUSEUM OF ART

Some say there are too many naked bodies in the photographs and videos of Latvian-born artist Arnis Balcus, who has emerged internationally with solo shows at Giedre Bartelt Galerie (Berlin), Overgaden (Copenhagen), and Fotogalerie (Vienna) and now has a major overview exhibition in his native Riga. He undresses them, showing that sex is not only one of the most truthful moments in the age of image-making but also an effective method for creating one's image. These are real emotions expressed by lovers and friends when they encounter Arnis Balcus. But we rarely see the provocateur himself. Stepping on and off the stage throughout his oeuvre, he melds his self-portrait with the portraits of his friends and lovers. In the long run they all become indistinguishable. But these elusive fragments of intimate moments, like the crooks of two legs intertwined during sex, hint at the bigger story, a story to be continued in private.

Don't expect to get closer to the author himself through the exhibition display: through scattered displacement, all the things you might recognize — the evidence — become a substitute for something else. Estonian curator Hanno

Bigger than Life Paul McCarthyXL in Utrecht

Bigger than Life Paul McCarthyXL in Utrecht

Utrecht

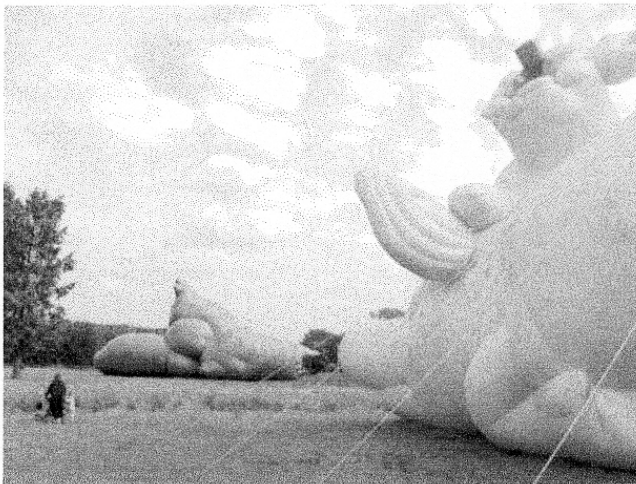
Botanische Tuinen, de Uithof

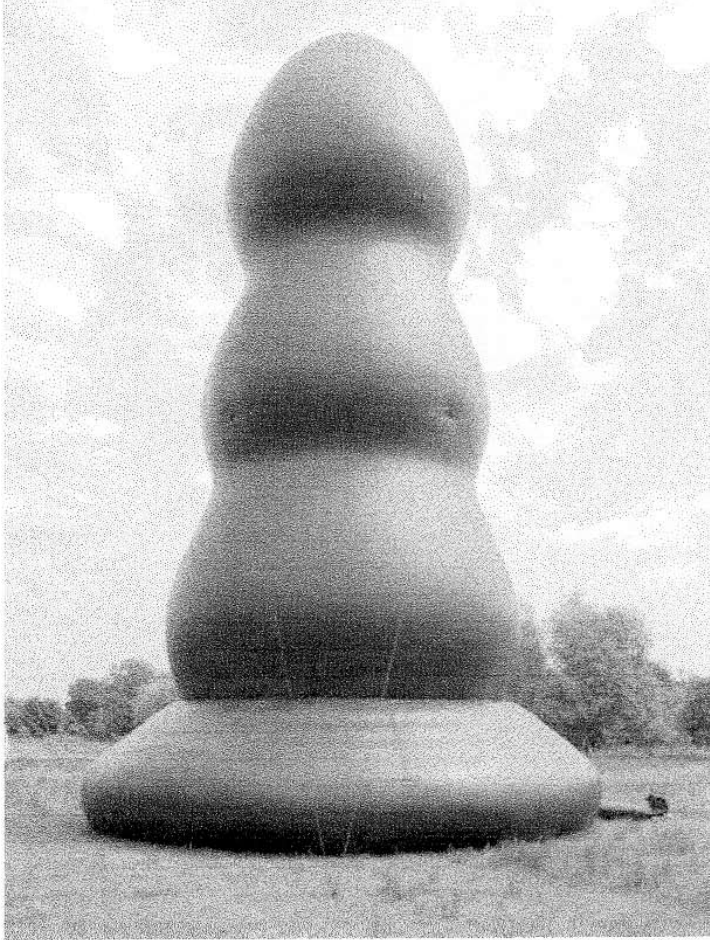
04/07/09 - 13/09/09

Van de prettig *dirty mind* van Paul Mc Carthy blijft weinig over bij de inflatables, die momenteel in de botanische tuin van de Universiteit Utrecht staan opgesteld. Geen mens die aanstoot zal nemen aan de enorme bruine hoop op het grasveld, de gigantische buttplug, of het huizenhoge varkentje dat zijn kontgat er hunkerend naar uitsteekt.

In het park zijn de opblaas-sculpturen massavermaak, net als twee jaar geleden in Antwerpen, waar een vergelijkbare tentoonstelling van opblaas-sculpturen van McCarthy liefst 100.000 bezoekers trok. Er was geen enkele wanklank te horen, terwijl bij zijn beruchte video's ('de beelden zijn niet geschikt voor jeugdige toeschouwers') veel bezoekers vol afgrijzen weglopen.

Toch zal McCarthy er genoeg in scheppen dat hij de opgeblazen objecten, die vooral bekend zijn als reclame-uiting, rustend bovenop gevels van meubelboulevards, heeft verziekt met de uit zijn overige werk bekende motieven: buttplug, neppoepe en heel veel ketchup. Als altijd kaart hij de publieke moraal aan, die de neiging heeft het openbare leven fors te censureren, in naam van het fatsoen. Het hypocriete publiek wordt een spiegel voorgehouden, en ziet een kant van zijn bestaan waar het en public liever niet mee geconfronteerd wordt.





De inflatables tonen Paul McCarthy als activist en performer, die tuk is op spektakel. Hij komt er ook rond voor uit, en zegt in interviews dat hij de beelden als mogelijkheid ziet om zijn kunst op een schaal te tonen die in het geval dat alles permanent zou moeten worden uitgevoerd onmogelijk was - zie de jarenlange strijd om 'kabouter buttplug' in Rotterdam.

Bovendien bieden ze gelegenheid zijn werk in samenhang te tonen zodat eens te meer duidelijk wordt hoe McCarthy vooral de eigen Amerikaanse cultuur op de korrel neemt.

Sonniger Sonntagmorgen, Blick auf den Englischen Garten, Bierausschank und Wurstverkauf: Die Kunstszene trifft sich zum Familienausflug auf der Haus-der-Kunst-Terrasse: Paul McCarthy eröffnet seine Ausstellung mit einem Umzug. Der Termin ist so gewählt, dass der überseeische Kunstsammler und Sammler die klassische Tour Venedig (Biennale) Basel (Kunstmarkt) um die dritte Station München (McCarthy) erweitern kann - ganz in diesem Sinne lässt denn auch McCarthy's Schweizer Großgalerie ihr tourendes Klientel nach München einfliegen. Ihr spezifisches Lokalkolorit erhält die Veranstaltung durch Schuhplattler und Blaskapelle, Ingredienzien, die amerikanische Durchschnittstouristen und offensichtlich auch McCarthy mit Bayern verbinden. Blaskapelle, Plattler und Kunstfamilie formieren sich zum Umzug und marschieren hinter den der Ausstellung entliehenen Planwagen her, begleitet von Schauspielern in historischen Kavallerieuniformen, die Kinogänger sofort an Westernfilme und niedergemetzelte Indianer erinnern. Während die Umzugsspitze wirkt, als ob die alte Frontier in den Englischen Garten nach München verlegt worden sei, nimmt der ganze Umzug die Züge einer amerikanisch-bayerischen Freundschaftsfeier an. Die Harmlosigkeit der Veranstaltung sollte - nachdem immer wieder das Scheitern zum Qualitätsmerkmal erklärt wurde - nicht überbewertet werden. Ähnlich wie früher Zirkusse ihre Tiere und Artisten durch die Stadt schickten, funktioniert der Umzug als Werbung für die Ausstellung und sanftes Entertainment, wobei sich McCarthy selbst am besten zu amüsieren scheint. Überdimensionierte Schuhe an den Füßen plattelt er begeistert mit. Die Begeisterung der an bayerische Folklore gewöhnten Kunstfamilie hält sich in Grenzen.

Im Innern des Hauses der Kunst stehen mit "Pirate Project" und "Western Project" zwei monumentale Installationen im Zentrum. Beide Projekte wurden in langjähriger Arbeit entwickelt und werden nun erstmals öffentlich präsentiert. Eine dritte Großinstallation auf dem Dach des Hauses der Kunst reagiert mit riesigen, aufgeblasenen Plastikblumen ironisch auf die in München veranstaltete Hundesgartenschau. Ein Architek-

MÜNCHEN

HEINZ SCHÜTZ

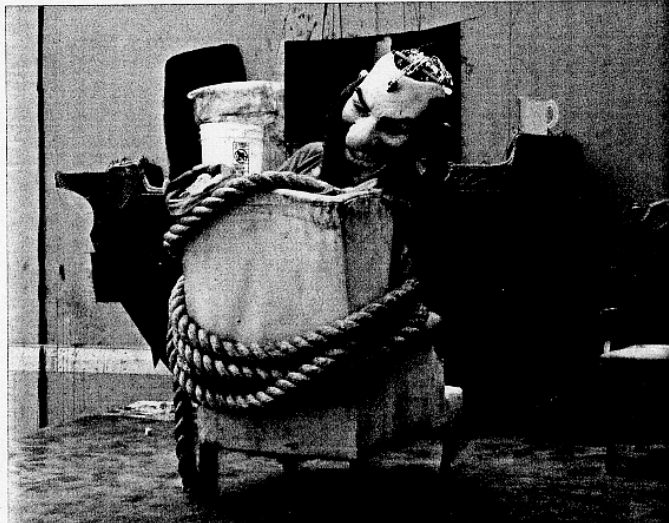
Paul McCarthy

»LaLa Land Parodie Paradies«

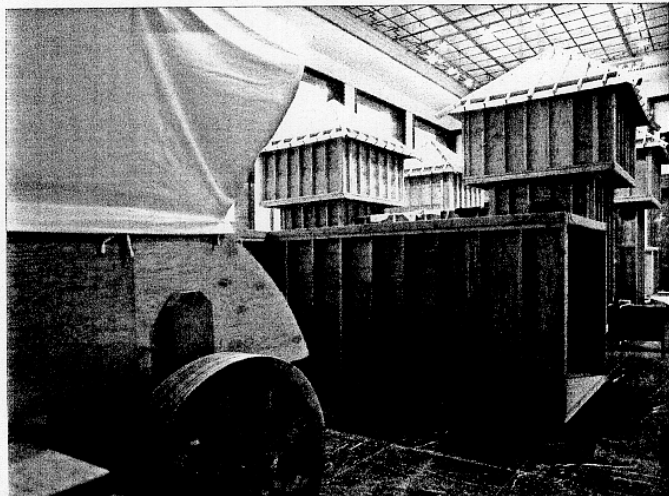
Haus der Kunst, 12.6.05 - 16.10.05

turmodell des Hauses der Kunst, das McCarthy zu einem Blumenkasten für Geranien umfunktionierte, verdeutlicht die mögliche Idee der Dachinstallation: Die Geranie, die zumal in Bayern als exzessiver Balkonschmuck dient, zwingt die NS-Architektur pro-

portional in die Knie. Gleichzeitig liefert die Architektur den Boden, aus dem die Pflanze erwächst. Ohne Kenntnis des Modells sind die Plastikblumen nicht als Geranien identifizierbar. Als monströser Kitsch und buntes Plastikgekröse überwuchern sie



OBERN: PAUL MCCARTHY, oben: Captain Morgan, 2005, Silikon, Metall; silicone, metal, 141 x 108 x 181 cm; 50,5 x 42,5 x 71,25 in, unten: F-Fort, 2005, Installation rechts: Underwater World, 2005, Stahl, Holz, Motor; steel, wood, motor, 7,30 x 12,57 x 9,10 m; 24 x 41' 3" x 29' 10" ft



das Haus künstlich in Konkurrenz zu den davor stehenden Bäumen.

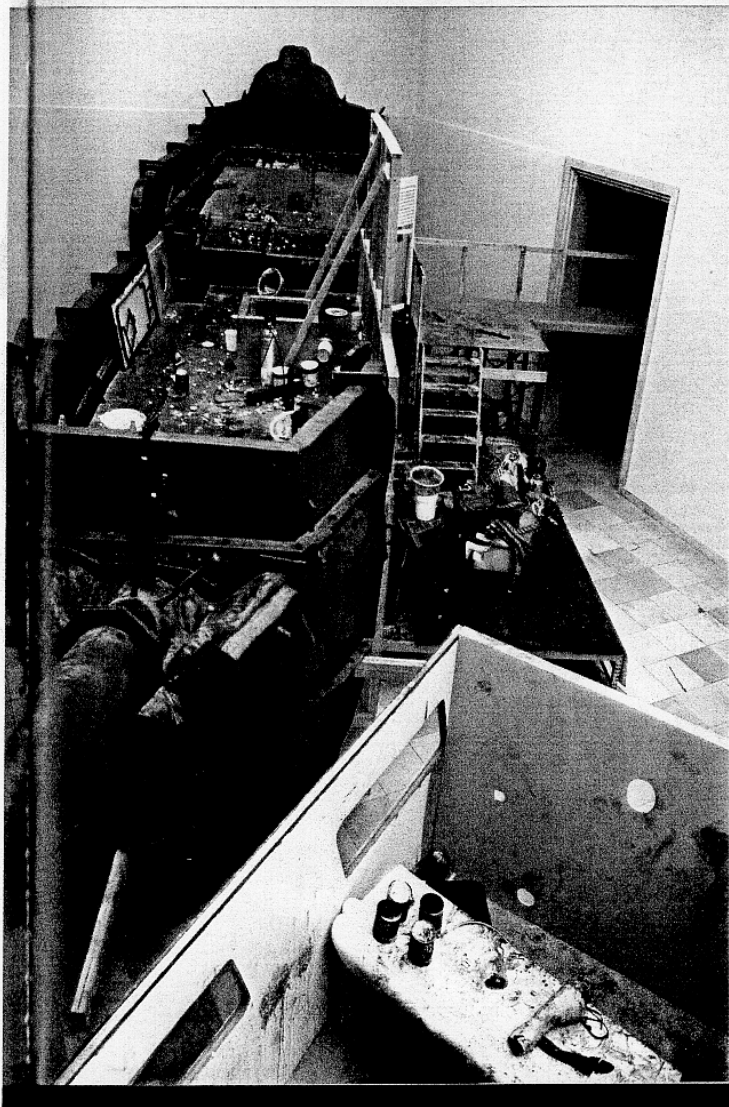
Zumindest peripher lässt sich auch das "Western Project" mit der Geschichte des Hauses in Verbindung bringen. Mit Planwagen und begehbarer Fortanlage rekuriert es jedoch primär auf den Geist der Frontier. Die modellartige Holzarchitektur ähnelt McCarthys früher produzierten "Liegenden-H"-Objekten, deren Form vordergründig an den Minimalismus erinnert, die aber, ähnlich wie die architektonischen Objekte Bruce Naumans, psychophysische Räume mit einer Tendenz zur Horrifizierung erzeugen. Sie nun hält sich im Falle des Forts durchaus in Grenzen. Man dringt ins Innere vor und wird dort mit Bat-

terien von Bierflaschen, den Relikten einer Alkohologie, konfrontiert. Videoscreens an der Außenwand des Forts dokumentieren den "Exzess". - Hier, wie im "Pirate Projekt" ist die Architektur auch Filmkulisse und trägt die Spuren der dokumentierten Performance. - Auf den Videos bemühen sich die Kavalleristen-Schauspieler redlich, im wortwörtlichen Sinne, die Hosen herunter zu lassen. Im Stehschritt marschieren sie ohne Hose durch die Haus-der-Kunst-Gänge. Ohne Hose sitzen sie Arme stemmend am Tisch, springen Bock oder deuten Kopulationsakte an. Doch der Wille zur Peinlichkeit bleibt Wille und das krampfhaft Bemühte ist nur krampfhaft bemüht. Dementspre-

chend bleibt, in prüder Schlichtheit, eine heruntergelassene Hose eine heruntergelassene Hose, ein nackter Hintern ein nackter Hintern und ein Penis, der ins Pissoir uriniert, ein urinierender Penis.

Ausgangspunkt für McCarthys heutige Arbeit sind seine Performances der frühen siebziger Jahre. Damals stand er, was die internationale Beachtung anbelangt, im Schatten von Performern wie etwa Chris Buden oder Vito Accönci. Mit dem Interesse an den Künstler der Westküste wuchs auch das Interesse an McCarthy und umgekehrt. Wie die anderen frühen Performer hielt er anfangs dem Fiktionalen mit seinem eigenen Körper das Reale entgegen. Schon früh setzte er etwa seine eigenen Exkremate ein und beschmierte damit, Ekel provozierend, Körper und Gesicht. Ganz im Sinne des Postmodernismus, der das Reale hinter dem Fiktionalen zurücktreten lässt, verwendet McCarthy dann mit Vorliebe Ketchup, Sirup und Mayonnaise. Obwohl McCarthy die Fiktion als Fiktion zeigt, erzielt er doch vergleichbare Wirkungen wie mit Blut und Scheiße. Im Film des "Pirate Projects" arbeitet er - im Gegensatz etwa zu den Videos des Westernprojekts - mit der illusionierend-desillusionierenden Wirkung seiner Materialien und unterminiert damit den von Hollywood und insbesondere Disneyland kultivierten Piratenmythos. Mit exzessiven Gewalt-, Sex- und Fäkalszenen und penetranter Absurdität spielt er die in Disneyland präsentierte Piratengeschichte nach und rückt sie damit, was etwa den Überfall der Piraten auf ein Dorf anbelangt, in die Nähe amerikanischer Gegenwartspolitik. Den Schauplatz der Aktionen, ein riesiges mehrteiliges Piratenschiff, das als Haus, Abort und Bar funktioniert, exponiert er im Hauptraum der Ausstellung. Flankiert wird das Schiff von einer die H-Form aufgreifenden und wie vom Oktoberfest importierten kinetischen Großskulptur als schaukelnde Unterwassermaschine.

Die Ausstellung versammelt darüber hinaus eine ganze Reihe von Exponaten, von Zeichnungen und Videos, von Skulpturen und Objekten, in denen sich McCarthy mit dem Topos der Piraterie auseinandersetzt. Der sich dabei entfaltende kunsthis-



ten oder Mitarbeitern von ihm, räumt West Platz zur eigenen Präsentation ihrer Werke in seiner Ausstellung ein. So hat er zwei Räume für „Künstler aus Wien und Paris“ zur Verfügung gestellt. Die ausgestellten Arbeiten aus fast allen Bereichen der modernen Gegenwartskunst (Videos, Prints, Fotos, Plakate, Skulpturen und Installationen) von u.a. Ruth Baettig, Pierre Assael, Leopold Kessler, Amal Saade, Reinhard Bernsteiner und Fernando Sanchez Castillo präsentieren einen gelungen Gesamtüberblick über den „modernen Stand der Dinge“.

Insgesamt kann man die aktuelle Ausstellung in den Deichtorhallen als gelungenen Mix sämtlicher Grenzüberschreitungen des Franz West bezeichnen, mit denen er seit etwa 25 Jahren versucht, die aktuelle Gegenwartskunst, speziell der Plastik neu auszuloten. Zumindest muss man West bescheinigen, dass er es geschafft hat, mit seinem Witz und Humor neue Bedeutungsebenen zu erschließen und der Skulptur radikale wegweisende Perspektiven neu eröffnet zu haben.

Anfang des Jahres 2002 erscheint eine die Ausstellung dokumentierende Publikation.

HAMBURG

MICHAEL STOEBER

Paul McCarthy

Kunstverein Hamburg, 10.11.2001 – 27.1.2002

Eigentlich lag die Sache auf der Hand. Aber getan hatte sie bis dato niemand. Der Amerikaner Paul McCarthy ist einer der bedeutendsten Performancekünstler der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts. Und das unabhängig von seiner zeichnerischen, fotografischen, skulpturalen und installativen Produktion. Performances gibt es im Oeuvre von McCarthy, geboren 1945 in Salt Lake City, eigentlich in seiner gesamten künstlerischen Karriere. Die ersten Performances zu Beginn der siebziger Jahre finden noch vor Publikum statt, später geht der Künstler dazu über, seine Aktionen unter Ausschluss der Öffentlichkeit auszuführen und aufzuzeichnen. Und dennoch waren die Videos und Videodokumente seiner Performances noch nie im Überblick zu sehen. Das hat sich nun glücklicherwei-

se geändert dank einer äußerst sehenswerten Ausstellung im Hamburger Kunstverein. Sie hat zusammen mit dem Künstler der vor etwa einem Jahr neu berufene, junge und inspirierende Leiter des Instituts, Yilmaz Dziewior, eingerichtet.

Betritt der Besucher den großen, nicht leicht zu bespielenden Raum im ersten Stock, so stößt er auf eine Reihe von Tischen mit Monitoren und Recordern, eine Art Arbeitsbereich, durch eine lange weiße Wand abgetrennt von der eigentlichen Ausstellung. Hier kann sich jeder Interessierte durch das Aufsichtspersonal jedes beliebige Video des Künstlers aus fast dreißig Arbeitsjahren einlegen lassen und es in Ruhe studieren. Er hat die Möglichkeit durch Bedienung des Recorders bestimmte Stellen wiederholt anzuschauen. Es ist ein bisschen so



PAUL McCARTHY, Bossy Burger, 1991, Videostill. Courtesy Paul McCarthy



PAUL McCARTHY, Painter, 1995, Videostill. Courtesy Paul McCarthy



PAUL McCARTHY, Pinocchio Pipenose Household Dilemma, 1994, Videostill. Courtesy Paul McCarthy

wie in einer Bibliothek nur dass das Studienobjekt keine Bücher, sondern eben die Filme von McCarthy sind. Auf der Rückseite der Trennwand finden sich großformatige Fotografien, die im Zusammenhang mit den Performances entstanden sind, und den Künstler in seinen berühmten Charaktern zeigen als Santa Claus, Clown oder Painter.

Die Videos werden in drei „black boxes“ gezeigt, deren konstruktive, trianguläre Anordnung sowie das strahlende Weiß ihres Auftritts an eine der modularen Strukturen von Sol LeWitt erinnert. Das ist kein schlechter Witz – das Design stammt von McCarthy – denn dem Künstler geht es beim Stichwort „minimal art“ allenfalls um kritische Mimikry. Die Videos im Inneren der Boxen konterkarieren jeden kartesischen Optimis-

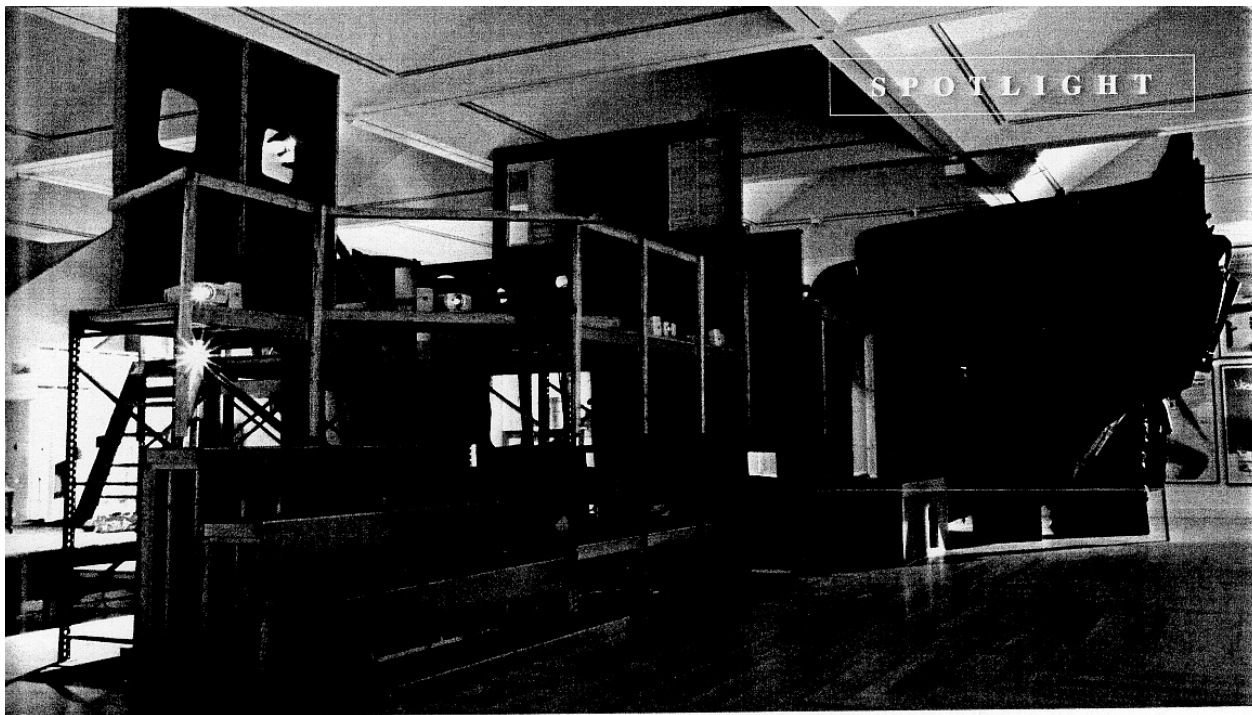
mus, de more geometrico sind hier wirklich nur die Gehäuse gebaut. McCarthy ist nicht auf der Suche nach ultimativen ästhetischen Formen und Formeln, sondern beschäftigt sich mit dem Ur- und Abgründen der menschlichen Seele. Freud und die Psychoanalyse sind dem Künstler in jedem Falle näher als Descartes und die Aufklärung, Rationalisierung als Stichwort vertrauter als Rationalismus.

In den drei Boxen werden die Videos im leinwandgroßen Format in chronologischer Folge gezeigt. Die ersten Aktionen, die in den siebziger Jahren stattfinden, haben zum Ziel die Erkundung des menschlichen Körpers. In den achtziger Jahren werden die „props“, die Requisiten, immer wichtiger und in den neunziger Jahren entfalten sich die Performances in aufwändigen Installationen, wobei

auch ihr narrativer Charakter stärker wird. Wenn in „Karen I“ (1975) das Auge der Kamera einen nackten weiblichen Körper (die Frau des Künstlers) genau und präzise abtastet, geschieht das ohne jeden Voyeurismus, sondern mit einem quasi wissenschaftlichen Interesse. Der Blick ist nicht hierarchisch organisiert, ein Ohrläppchen oder ein Zeh beanspruchen das gleiche Interesse wie die Vagina oder die Brustwarzen. Gerade in dieser egalitären und ungeteilten Aufmerksamkeit liegt die Provokation für jede Prüderie. Eine Männerhand reibt den Körper der Frau sanft und liebevoll mit Ketchup ein.

Damit hat hier ein Stoff einen frühen Auftritt, der neben Schokoladensauce und Mayonnaise immer wieder wichtiger Protagonist in den Performances von McCarthy sein wird. Indem der Künstler die in der Angebotspalette von McDonald als quasi uramerikanische Nahrungszusätze ausgewiesenen Stoffe in seinen Aktionen depriviert, er sie so benutzt, dass sie völlig andere Konnotationen bekommen, Mayonnaise wird zu Sperma, Ketchup zu Blut, Schokolade zu Scheiße, rüttelt er nicht nur an den geheiligten Food-Idealen der Nation, sondern er reißt ihr auch die tiefgekühlte Maske puritanischer Contenance vom Gesicht. Damit einher gehen McCarthy's gezielte Attacken gegen amerikanischen common sense-Optimismus und Ordnungs- und Hygienewahn. Nichts gegen Ordnung und Hygiene, aber alles gegen die Vorstellung, man könne mit ihrer Hilfe das Drama menschlicher Existenz und Emotion aussperren und gegen die Vorstellung, solche Verdrängung wäre für die „human condition“ auch noch hilfreich.

In den Performances von Paul McCarthy werden die autoritären Mythen der Wasps, der White Anglo-Saxon Protestants, und die aller patriarchalisch-puritanisch kontaminierten Gesellschaften unbarmherzig dekonstruiert. Mit jedem Handlungszug füllt sich die Bühne seiner Aktionen mit neuem Chaos bis hin zur Entropie. Startet die Kamera in den frühen Videos auf die Haut des menschlichen Körpers, als wolle sie ein Gefühl bekommen für das Leben, das darunter pulsiert, so ergießen sich in den späteren Filmen Ströme von Blut und Sperma, von Pisse, Speichel und Scheiße unreguliert nach außen. Gnadenlos



As you enter the darkened core of *The Caribbean Pirates* (2001–2005), the gooey stomp sounding away across the room turns truly nasty. The dense installment of smelly stage sets, large overlapping projections, drawings and photographs makes the stroll through Paul McCarthy's biggest retrospective presentation to date — in short, uncanny.

At the Moderna Museet in Stockholm, this legendary West Coast artist is given huge space to powerfully present his whiffy work from forty years, between 1966 and 2006. Going in through the tidy museum quarters to the exhibition, one

Above: *Caribbean Pirates*, 2001-05. Installation view. **Photo:** Ann-Marie Rounkle; **below:** *Meat Cake #1*, 1974. Performance video. Courtesy Hauser & Wirth Zürich/London.



cannot help smirking at the fact that this show was suggested in the days of former director David Elliot, five years ago, but due to heavy mold infections, it was temporarily put off. After some \$30 million and two years of refurbishing, Paul McCarthy is now doing his very best in bringing seven big halls in the museum as close to a mold-infected, rat-bitten, backstreet whore-house as one could imagine. Rabelais is so close in this gambit that you can virtually smell him.

From the title of the exhibition "Head Shop/Shop Head," one can extract the very meat of his latest projects — the consumption and digestion of post-war culture. In the second room, *Propo* (1992–93), installed as a totality together with the Jungian work *The Garden* (1992), pertains to these core questions. Surrounding the room are some fifty slick photographs, all of which show accumulated performance props, morbidly balanced by the forest fuck-fest between father and son in *The Garden*. This room tastes a bit sweet and salty; laughter occasionally bursts out at the two worn-out dummies from the copulating forest-sculpture. The display is both reassuring, in its obvious criticality, and extremely distasteful.

The exhibition comprises a large body of his endeavor, ranging back to the early period of minimalist sculpture with works such as *Hanging Hollow Torso* (1966), to the assortment of performances, photographs and stage sets in his classics *Bossy Burger* (1991), *Heidi* (1992), and *WGG (Wild Gone Girls)* (2003) side by side with

PAUL MCCARTHY

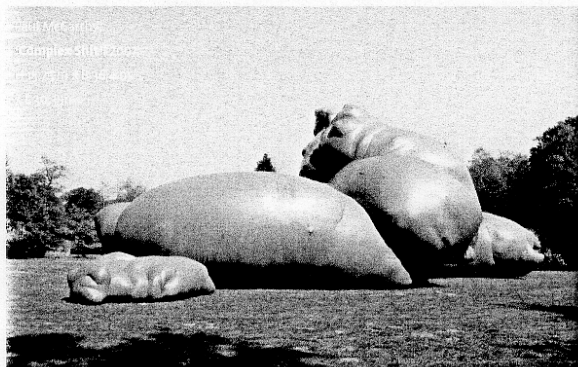
ROBERT STASINSKI

The Caribbean Pirates. The latter features a behemoth instalment of shit, blood, pig fucking and various sexual misconducts, all metaphorically staged. In reality, the shit is chocolate, the blood is ketchup and the spunk is mayonnaise. The tortured pirates look like Abu Ghraib prisoners, suggesting one of McCarthy's most significant objects of revulsion — mass-produced American culture as well as politics.

Paul McCarthy delves in cultural masks, identities and taboos, but with a literal cock-and-ass perspective. The corporeal investigations he executes are residues from the late '60s when his oeuvre started to hurl towards performative investigations of roles of masculinity, sexuality and the psychogenic. But in latter days he has turned toward the worldly political — an aspect unfortunately not very well pronounced under the hands of Moderna curator Magnus af Petersens. The most imminent layers of McCarthy's assessment are neither developed in the 700-page catalogue nor in the narrative of the presentation. The exhibition never ushers in the American politics, though nothing can cramp down the fantastically installed videos and performance sets in what is certainly the most important show of this museum in five years.

Robert Stasinski is a writer and curator based in Stockholm.

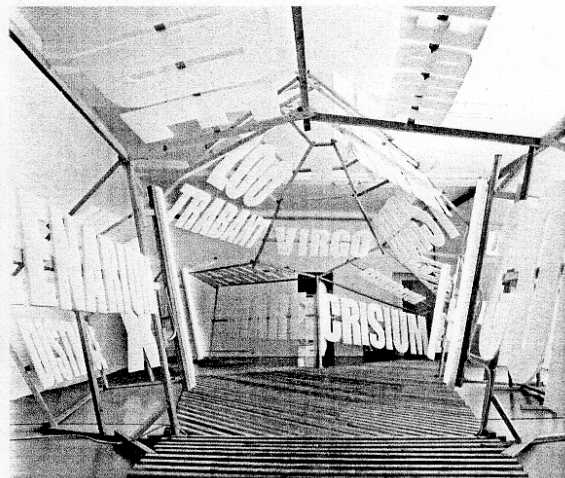
Paul McCarthy's retrospective "Head Shop/Shop Head" ran until September 3rd 2006 at Moderna Museet, Stockholm.



PAUL MCCARTHY

De vrijbuiters uit Los Angeles is voltijds wereldbepaald. Met een mix van anarchie en humor zet hij de hakbijl in westerse waarden. Hij is een performant beest en bekostooft voorstellingen met poppen en maskers waarin royaal wordt gesmodderd met ketchup, mayonaise of chocolade, stand-ins voor lichaamsvochten en excrementen. Niet verwonderlijk dat de reputatie van vunzige viezerik hem voorbijsteekt. Zelf voelt hij meer voor de rol van de kunstenaar als clown. Wie het ergste verwacht, kijkt dikwijls op zijn neus. Ernaast kijken kan niet, toch niet in België. Dit najaar resumeert een retrospectief in het S.M.A.K. veertig jaar kunstenaarschap, maar eerst pakt het Middelheimpark in Antwerpen uit met acht opblaasculpturen. En dat is een wereldprimeur. Het belooft een alternatief pretpark te worden, Disneyland voor volwassenen. Vooral in Amerika worden opblaasobjecten ingezet als publiciteitsstunt. Ze zijn immers verzot op groot, groter, grootst. Daar doet de kunstenaar een schep bovenop terwijl hij prikt in de geplastificeerde moraal. We vingen er een kolossale glimp van op tijdens een proefopstelling. 'Air Born | Air Borne | Air Pressure' wordt ongetwijfeld de nationale uppercut van het jaar. Je kan denken dat het de collectie van het openluchtmuseum aan de kant veegt, maar Paul McCarthy kan heel erg rekening houden met de omgeving. Al is dat om de vastgeroeste perceptie los te wrikken. Cynisme en respect sluiten elkaar niet uit. 'Henry Moore', een vrouwen torso met gaten, troont torenhoog op een podium en wordt overeind gehouden met kabels. Maar eerst kijken we tegen de kont van een varken, een bubbelgumroze zeug met een biggetje van 15,5 meter hoog. De beelden pompen zuurstof in de samenleving die nog altijd verstikt in taboes. 'Complex Shit' overtreft alle keutels in de kunstgeschiedenis. De drol op het gazon is zo gigantisch dat je hem niet direct als dusdanig herkent. Komt daar nog bij dat hij verdacht veel weg heeft van chocolade. Een minder schreeuwerige tentoonstelling van maquettes in het Braempaviljoen geeft inzicht in het creatieproces. En vergeet niet langs te lopen bij de jongste collectieaanwinst. 'The Dynamite Show' van Koen Theys is een aaneenrijging van tweehonderd explosies uit een filmstudio. Ook dat is een denderend spektakel dat de spektakelmaatschappij tegelijkertijd een beentje licht.

Christine Vuegen



Björn Dahlem, 'Strange Attractor', 2004, Holz, Styropor, Neonlampen, Kissen, 500 x 600 x 350 cm, Installationsansicht: Frac Provence Alpes-Côte d'Azur Marseille, Courtesy Galerie Guido W. Baudach Berlin, foto: JC Lett / Frac PACA, 2004

MADE IN GERMANY

De Documenta in Kassel is het glorieuze middelpunt van de grote zomermanifestaties. En Skulptur Münster zal ook de nodige aandacht in Duitsland vragen. Het is de vraag hoeveel mensen zullen oppikken dat in Hannover een nieuw initiatief van start gaat dit jaar: Made in Germany, een manifestatie rond actuele kunst in Duitsland in de slipstream van Kassel en Münster. Voor het project werken de drie grote hedendaagse kunstinstellingen in Hannover voor het eerst samen. In het Sprengel Museum, de kestnergesellschaft en de Kunstverein Hannover zullen in totaal 50 kunstenaars te zien zijn. Niet alleen Duitsers, maar ook vele 'niet-Duitsers'. Duitsland – en meer specifiek Berlijn – oefent een grote aantrekkingskracht uit op het internationale kunstenaarsveld. In Berlijn zijn de atelierhuren laag en heerst in delen van de stad (zoals Mitte) nog een echt bohemien-klimaat. Kijk ook naar de afrekenen Art Amsterdam

de Rijksakademie werd getoond, die allemaal naar de Duitse hoofdstad trokken. Een echt overkoepelend thema is er niet. Het moet een vlootshow worden van de meest interessante ontwikkelingen in de actuele kunst, die in Duitsland haar geboortegrond vindt. Tot het *tableau de la troupe* behoren Mathilde ter Heijne, Marcel van Eeden, Elmgreen & Dragset, Jonathan Monk, Fernand Bryce, Jeppe Hein, Slawomir Elsner, Daniel Roth, Simon Starling, Amelie von Wulffen, kortom de aanstormende 'young & hip', aangevuld met een reeks namen die nog geen gemeengoed zijn in de kunstwereld maar door dit soort manifestaties wel in de etalage komen te staan. 'Made in Germany' is in ieder geval nu al de geheimtip van deze zomer. En wie weet wordt het initiatief wel een terugkerend festijn. Om de vijf jaar (Kassel-ritme) of tien jaar (Münster-ritme) bijvoorbeeld.

T/m 26 augustus, Hannover
www.madeingermanyhannover.de

THE ARTIST'S VOICE SINCE 1981

BOMBSITE

SPRING SPECIAL: SUBSCRIBE
AND SAVE 40%

Paul McCarthy
by Benjamin Weissman
BOMB 84/Summer 2003, ART



Paul McCarthy, *The Saloon*, 1995-96, mixed media, 139x191 x 110". Installation view showing Dance Hall Girl and Cowboy (Gunfighter). All photos courtesy of the artist and Luhring Augustine Gallery, New York.

I always wanted an older brother, so when Paul McCarthy and I became close friends 10 years ago I got the perfect bearded creature of my dreams, someone who was deeply curious about the world, art, movies, storytelling and sports, a closet jock who really knew how to rock climb, throw a forkball (a split-finger fastball) and ski.

Our friendship kicked into high gear while walking around the Getty Museum. I went there with my arm in a cast and was staring at a roomful of German photography when Paul suddenly appeared and wanted to know howl broke my arm. I told him skiing, gliding into a baby fir tree. He was surprised and excited. He said he was from Salt Lake and that his brother was in charge of all the snowplows in the state of Utah, and that he had a serious love for skiing. The next season we were on-slope together, ripping through snow like banshees.

Paul has a rusty, dissonant voice that cracks and lilt. He is a car freak, loves to drive fast, race complete strangers on the freeway. His hairy gnarled hands are creased and leathery like rhino hide. He's five foot nine and bowlegged, like a stand-up bass shrunk into a cello's body. He can grow a floor-length beard in less than a week.

Life on the McCarthy compound has a commune feel to it: front door usually unlocked, European visitors sleeping on spare beds and wandering down the halls sipping coffee, piles of photo documentation on the kitchen table. Since the landmark *Helter Skelter* exhibition at LA MoCA in '92, where he exhibited butt-naked mechanical men humping trees and earth on a recycled stage set from the TV show *Bonanza*, Paul's career has exploded. Prior to that he was known as a brilliant gut-and-schmutz performance artist who worked in relative obscurity for 20 years, adored by other artists, under-represented by galleries, uncollected by museums. Paul's particular Grand Guignol came out of a true personal crisis that dealt with the ghoulish properties of culture, consciousness and family. Psychosexual scenes were often played out in costume (Pinocchio, Alfred E. Newman, Santa Claus, Willem de Kooning); ketchup, mayonnaise and chocolate syrup were material substitutes for bodily fluids.

Paul has managed to remain a radical artist of true perversion, dedicated to fucking with viewer sensibility while at the same time achieving broad mainstream appeal. A rare accomplishment.

People close to Paul are forever begging him to slow down, to work less, to not tax the soul so hard, but he keeps up a mad factory pace, employing as many as 15 people at a time (old pals from Utah, boyhood friends of his son and a gang of art-school grads). He is obsessed with building things, particularly shacks, barns, boats, houses, rabbit people with unusual penises. When there is downtime, and there never is, he draws pictures. Paul is a heavyweight champion storyteller: late at night he talks and talks and talks until his entire family is sound asleep, all snoring beside him like cubs in a den.

PAUL McCARTHY. VIDEO. Motorolie was een van de eerste smeersels die Paul McCarthy in een performance gebruikte. Daarna gaan alle remmen los. Stront, pies, mayonaise en vooral (Heinz) Ketchup worden op de tafel gekwakt en tegen de muur gepletst; of McCarthy smeert zijn lichaam in met een smurrie vermengd met watten, meel of gehakt. Hij speelt in zijn performances een nar die het publiek vermaakt door het te confronteren met verlangens en lustgevoelens die het normaal verdringt. Zo blijft hij videobandenlang keutelen met ranzige substanties en spreidt hij een primair lustgedrag tentoon. In De Hallen in Haarlem was, na de primeur in Hamburg, een overzicht te zien van de video's die deze Amerikaanse West-Coastkunstenaar vanaf begin jaren zeventig van zijn performances maakte. De bijbehorende publicatie, die binnenkort uitkomt (en waarvan we de drukproeven konden inkijken), handelt over de relatie die McCarthy's performances aangaan met het medium video. Daarbij ligt de nadruk op de autonome kwaliteit van de video's, die niet enkel als registratie van een performance bekeken hoeven te worden. Ook in het ruime overzicht van de video's in Haarlem lag de klemtoon op die autonome status. Jammer was wel dat de nonchalante en weinig beredeneerde presentatie geen beter inzicht bood in de manier waarop de kunstenaar met het medium video experimenteerde.

In de inleiding van de publicatie schetst Ulrike Groos de ontwikkeling in McCarthy's videowerk, waarbij ze meermaals uitspraken van McCarthy zelf aanhaalt. Ze geeft aan dat McCarthy al vanaf het begin van zijn carrière bewust omgaat met het medium video. In zijn vroege werk (begin jaren zeventig) zet hij het medium video in om het publiek te desoriënteren. Zo zagen galeriebezoekers de performance *Meat Cake #5* (1974) eerst via twee monitoren om er pas later achter te komen dat het livebeelden waren, en dat de kunstenaar in een andere ruimte van de galerie druk bezig was een substantie van watten, mayonaise en ketchup in zijn onderbroek te proppen. Het publiek kon de performance dus direct maar ook indirect via het oog van de cameraman ervaren. Een dergelijke opstelling gebruikte McCarthy in meerdere performances uit die jaren, en waar hij dat niet deed, nam hij vaak niet eens de moeite om de performance vast te leggen. Zelf beweert McCarthy dat hij in die tijd niet eens geïnteresseerd was in het documenteren van zijn performances. In dezelfde experimentele periode past ook *Shit Face Painting* (1974) waarin hij zijn lichaam insmeert met zijn eigen poep, dan zijn geslachtsdeel voor de camera laat bungelen om tenslotte frontaal op de camera in te beuken. Doordat het beeld meegaat met McCarthy's bewegingen, kijkt het publiek in feite glimlachend naar een wilde verkrachtingsscène.

De relatie met het publiek verandert volgens Groos drastisch wanneer McCarthy begin jaren negentig, na een pauze van een kleine tien jaar, weer met performances begint. McCarthy treedt dan niet meer in het publiek op, maar laat het publiek de performance zien middels een registratie, geplaatst binnen een installatie die het oorspronkelijke decor van de performance vormde. Dat was bijvoorbeeld het geval in een van zijn bekendste werken, *Bossy Burger* uit 1991. In deze persiflage op een Amerikaanse televisieserie speelt McCarthy een tv-kok met het masker van Alfred E. Neumann uit het tijdschrift *Mad*. De kok geeft zich volledig over aan meel en ketchup, maar in de bijna één uur durende performance doet hij niets dat tot een fatsoenlijke hamburger leidt. Hij loopt in het rond, smeert een stoel in met ketchup, illustreert zijn activiteiten met tekeningen en maakt ondertussen seksuele toespelingen. Het komische maar ook bevreedende van de situatie wordt benadrukt door het bijzondere camerastandpunt: vanachter de deuren van de televisieset. Bovendien gebruikte McCarthy speciale tv-apparatuur, naar eigen zeggen bewust om Hollywoodtelevisie- en sitcomproducties na te bootsen.

Het is jammer dat het boek nalaat om Paul McCarthy's werk binnen een bredere culturele context te situeren. Zo was het interessant geweest om zijn werken met andere videowerken of met tv-producties te vergelijken.

Verder brengt het boek ook nauwelijks een kunsthistorisch kader aan. Er wordt, en dat is toch bijzonder kras, zelfs met geen woord gerept over de wat oudere West-Coastkunstenaar Bruce Nauman, bij wie juist ook zo mooi de ontwikkeling van performance naar video te zien is. Ook Nauman tartte zijn fysieke en mentale grenzen en hij zette bovendien, net als McCarthy, het medium video in om persoonlijke ervaringen publiek te maken. Het ligt voor de hand dat McCarthy door Nauman is geïnspireerd. Naumans docentschap op het San Francisco Art Institute was, zo blijkt uit een eerder interview, voor McCarthy zelfs een reden om daar te gaan studeren. Dat tijdgenoot Vito Acconci wel wordt genoemd, is eigenlijk alleen te danken aan het feit dat McCarthy zelf, samen met Mike Kelley, zo letterlijk met Acconci's video- en performancewerken aan de haal gaat.

Opmerkelijk genoeg doet het boek ons – indirect – wel vaak aan Bruce Nauman en Vito Acconci denken. Johannes Lothar Schröder schrijft bijvoorbeeld dat McCarthy voortdurend intieme ervaringen publiek maakt. Hij wijst er ook op dat video, in tegenstelling tot performance, empathie kan opwekken. "Zoals humor kan de camera een brug slaan tussen de kunstenaar en een breder publiek, en mee helpen de spanningen te neutraliseren die zich voordoen wanneer kijkers direct geconfronteerd worden met intieme details." Schröder boort in de videowerken andere betekenislagen van McCarthy's werk aan, maar hij benadrukt tegelijk ook de waarde van de installatievideo's, zoals *Pinocchio Pipenose Householdilemma* (1994), waarvoor het publiek een Pinocchiopakje aan moest trekken alvorens de video te kunnen zien. In tegenstelling tot de 'echte' Pinocchio, wiens neus groeit als hij liegt, lijkt de Pinocchio op de video geen normen en waarden te kennen. Hij steekt zijn neus gewoon in de chocoladesaus of dringt door tot diep in de mayonaisepot alsof hij een vrouw binnenglijdt. In de Haarlemse Hallen hoefde je voor de bewuste video geen Pinocchiopakje meer aan te trekken, en dus kun je concluderen dat de video's een autonome waarde hebben verworven. Maar misschien had een pakje of een andere presentatiewijze toch meer duidelijk gemaakt over de specifieke bijdrage van McCarthy's videowerk – zeker als de publicatie nog niet volledig beschikbaar is.

Paul McCarthy. Video wordt eind 2002 uitgegeven bij Verlag der Buchhandlung Walther König, Ehrenstrasse 4, 50672 Köln (0221/20.59.6-0; www.buchhandlung-walther-koenig.de).

De bijbehorende tentoonstelling is van 22 maart tot 25 mei 2003 nog te zien in Museet for Samtidskunst, The National Museum of Contemporary Art, Bankplassen 4, Oslo, Noorwegen. (Nicoline Wijnja)

