

Überlegungen zur
Untiefe der Geschichte
Katrin Mundt



deutsch

Fernando Bryces Arbeiten werden häufig als die eines „Archivars“ und „Archäologen“ historischer Ereignisse und Entwicklungen beschrieben, deren massenmediale Zeugnisse er offen legt, um einen „neuen“, „unverstellten“ Blick auf diese Vergangenheit zu ermöglichen.¹ Tatsächlich beruhen Bryces Arbeiten auf Funden, die er im Rahmen intensiver Recherchen in Archiven, wie dem des Iberoamerikanischen Instituts in Berlin, unternimmt. Hier etwa stieß er auf Ausgaben der ersten Zeitung des befreiten Kuba, die der in der Ausstellung gezeigten Zeichnungsserie *Revolución* (2004) ihren Namen gab. Aus dem gefundenen Material – neben Titelseiten verschiedener Periodika auch Werbebroschüren, Plakate, propagandistische Flugblätter, Literatur – trifft Bryce eine Auswahl von Motiven, von denen er Fotos bzw. Fotokopien anfertigt, die er sich anschließend in einem Prozess der „mimetischen Analyse“ (F. Bryce) aneignet: Er zeichnet seine reproduzierten Vorlagen akribisch in schwarzer Tusche nach. Die Einzelzeichnungen werden schließlich zu Serien von installativem Charakter arrangiert. In der Serie *Revolución* etwa fügen sich 219 Blätter zu einem eklektischen Panorama revolutionärer Bewegungen der 1960er und 1970er Jahre – vom euphorischen Moment des revolutionären Aufbruchs, über Ikonen des kämpferischen Heroismus, Visionen universaler Prosperität und weltweiter friedlicher Koexistenz, bis hin zu Bildern blutiger Befreiungskriege und der Rhetorik einer zunehmend erstarrenden Revolutions-Bürokratie. Die kubanische Revolution, obgleich Ausgangspunkt der Serie, tritt dabei als eine Facette in eine Reihe miteinander auf zeitlicher oder räumlicher Ebene korrespondierender politischer und gesellschaftlicher Ereignisse zurück.

Der „archivarische“ Charakter, der diesen Arbeiten oft zu selbstverständlich unterstellt wird, scheint mir wert, genauer betrachtet zu werden. Was bei dieser Zuschreibung offenbar im Vordergrund steht, ist das Moment des „Bergens“ von verschütteten historischen „Wahrheiten“, verbunden mit der Vorstellung ihrer dauerhaften Aneignung, Sichtbarmachung und Vergegenwärtigung in einem neuen, künstlerischen Archiv-Setting. Ich möchte vorschlagen, diese Überlegungen insofern zu differenzieren, als diese Arbeiten zwar auf die Logik des Archivs referieren, in dieser Geste jedoch zugleich seine Kritik liefern. Bryces Arbeiten scheinen oberflächlich die archivarische Bewegung des Sammelns, Wiederholens und Ordnen zu imitieren, verwickeln sie dabei jedoch in ein Spiel von Latenz und Sichtbarkeit, Differenzen und Dopplungen, die den Archivbegriff selbst wie auch den Status des archivierten Dokuments zur Disposition stellen.

Bryces Zeichnungen basieren auf archiviertem Material unterschiedlichster Provenienz und historiografischer Wertigkeit. Kurzlebige Medien wie Zeitungen – die „Archive des Alltags“ (Heike Behrend) – finden ebenso Verwendung wie historisch bedeutsame Briefwechsel prominenter Personen oder zu bloßen Ikonen der Populärkultur erstarrte Portraits. Dies entspricht der universalen Logik des Archivs, das nach einer (illusionären) Vollständigkeit strebt, und das Gesamtkorpus der dort versammelten Dokumente einer einheitlichen Ordnung unterwirft. Die Spezifik des Einzeldokuments (seine Herkunft, sein Wert, sein Alter etc.) wird dadurch relativiert. Gleichzeitig begründet die Anwesenheit dieser Dokumente im Bestand des Archivs ihre Besonderheit gegenüber dem Außen. Diese Differenz erwächst nicht etwa automatisch aus der Tatsache, dass es sich hierbei in der Regel um Dokumente einer vergangenen Epoche handelt. Vielmehr ist sie das Ergebnis einer Selektion – und Interpretation –, in der sich wiederum das Wirken benennbarer Machtdispositive niederschlägt. Die Grenzziehung zwischen Innen und Außen bzw. Wertvoll und Wertlos ist konstitutiver Bestandteil jedes Archivs, auch wenn die Grenze selbst flexibel und durchlässig bleibt.

Das Archiv entzieht bestimmte Dokumente der Zirkulation im profanen Außen und unterwirft sie strengen Regimes der Zugänglichkeit und Sichtbarkeit. Diese Dokumente, die den Status auratischer, wertvoller Einzelstücke genießen, werden von Bryce durch die technische Reproduktion der medialen Zirkulation im „Alltag“ wieder zugeführt – und damit entauratisiert. Erst das Abzeichnen der Reproduktionen durch den Künstler stellt den Status des „Originals“ wieder her – das seinerseits wiederum in die ökonomischen Kreisläufe des Kunstmarkts eingespeist und als Reproduktion verbreitet wird. Diese ironische Geste des präzisen Nachzeichnens einer Reproduktion, die auf einem meist reproduzierten Original beruht, führt eine oszillierende Bewegung ein, die sich auf allen Ebenen von Bryces Arbeiten wieder findet. Es entstehen reproduzierte Originale bzw. originale Kopien – ein unentscheidbares Sowohl-als-auch zweier medialer Qualitäten, das im Widerspruch steht zur binären Logik des Archivs: Hier bestimmt das Entweder-oder der eindeutigen Zuordnung. Diese bewusst eingesetzte Ambivalenz findet ihre Entsprechung auf der Oberfläche jeder Einzelzeichnung: Sie übersetzt eine historische Vorlage in eine neue Bildästhetik, durch die hindurch das Ausgangsdokument jedoch – als eine Art wiedererkennbares Schema – sichtbar bleibt. Wie bei einer Doppelbelichtung sind beide Bildebenen immer zugleich an- und abwesend, und der Blick oszilliert in ihrem Zwischenraum.

Diese Verdopplung der Bildebenen gibt Aufschluss über die Art und Weise, in der sich Bryce historische mediale „Realität“ aneignet: Seine „mimetische Analyse“ ahmt keineswegs eine außerkünstlerische Realität (die historische „Wirklichkeit“) nach, um sie im Kunstwerk zu aktualisieren. Ebenso wenig wird das historische Dokument als Zeugnis und Stellvertreter dieser vergangenen Wirklichkeit durch die Zeichnung zurückgeholt oder dauerhaft vergegenwärtigt, sondern verbleibt in einem Status der Latenz. Die Zeichnung verdoppelt und „überzeichnet“ es in ein- und derselben Bewegung. Wobei „Überzeichnen“ durchaus auch im Sinne von „Übertreiben“ gelesen werden kann. Nicht umsonst sieht Bryce seine Arbeiten in einer gewissen Nähe zu Illustration, Karikatur und ähnlichen „niederen“ Genres.² Diese Tendenz zur Zuspitzung kann sich auch als Auslassung manifestieren: In einigen Fällen verzichtet Bryce zugunsten einer größeren Ikonizität der Zeichnung auf „unwichtige“ Details der Vorlage. Es handelt sich also um eine Geste der Wiederholung, die nicht wiederholt und bewahrt, sondern entziffert, übersetzt und verdichtet. Man könnte

auch von einem Prozess der Fiktionalisierung sprechen, der das Dokument erfasst und so als Bürge für eine vergangene „Wirklichkeit“ diskreditiert. In diesem Sinne markiert auch die Übertragung von Schriftdokumenten ins Medium der Zeichnung den Übergang von der Wortwörtlichkeit der Geschichte hin zum hybriden Schrift-Bild einer Interpretation. Die Text-Bild-Relation etwa einer Zeitungsseite, die ein gegenseitiges Verweisen, Illustrieren und Kommentieren, also eine hierarchische Ordnung zweier medialer Systeme, voraussetzt, wird in einer Oberfläche verdichtet.

Die installative Anordnung von Bryces Arbeiten erzeugt einen Raum, in dem die einzelnen Zeichnungen miteinander in Dialog treten. Ihre Ausführung in schwarzer Tusche lässt sie gemäß einer einheitlichen Ästhetik erscheinen, die von der Ebene der Information auf die mediale Oberfläche abstrahiert und die Öffnung der Einzelzeichnungen auf die anderen Elemente der Serie hin ermöglicht. Mythos und historisches Faktum, Polemik und Analyse begegnen sich auf einer Ebene und gehen auf dieser assoziative Verbindungen ein. Der historische *Ort* wird ersetzt durch den *Raum* der Installation als derjenige, an dem Bedeutung produziert wird.

Zugleich deutet die sichtbare „Handschrift“ des Künstlers, die irritierende Abweichung von der technisch reproduzierten Vorlage, eine Ebene der Subjektivität an. Während aber die Selektion einzelner Motive und ihre Kombination zu Serien einerseits eine Steuerung im Hinblick auf mögliche semantische Zuschreibungen bedeutet, wird andererseits durch die Heterogenität des Materials und bewusst gesetzte Auslassungen jede narrative Abgeschlossenheit von vornherein unterlaufen. Die Serien fordern eine multiperspektivische, zentrifugale Lektüre und sind damit gegenläufig zur linearen, monologischen Historiografie der „großen Erzählung“. Nicht der aufklärerische Blick hinter die mediale Oberfläche ist von Bedeutung, nicht der Blick in die Tiefe des Bildes, aus der die Vergangenheit zu uns spricht, sondern das Entlanggleiten an der medialen Untiefe der Geschichte.

1 Vgl. etwa die Positionen von Matthias Reichelt in „Gruppenbild mit Comandante“, in: taz vom 10.09.2005, S. 29, Rodrigo Quijano in „El presente aludido/ Present Allusion“, in: *Fernando Bryce*, hrsg. von Helena Tatay, Barcelona 2005, S. 115–127, sowie Petra Henninger in „Revolution in bayerischer Tusche“, <http://www.artnet.de/magazine/reviews/henninger/henninger10-11-05.asp>.

2 Fernando Bryce/Helena Tatay: „Conversation“ in: *Fernando Bryce*, hrsg. von Helena Tatay, Barcelona 2005, S. 371.

Reflections on the
Shallows of History
Katrin Mundt

english

Fernando Bryce's art is frequently described as the work of an “archivist” and “archaeologist” of historical events and developments whose mass-media credentials he discloses in order to facilitate a “new”, “authentic” perspective on this past.¹ Indeed, Bryce's works are based on finds resulting from intensive research he has undertaken in various archives such as the Ibero-Amerikanische Institut in Berlin. It was here, for instance, that he came across first editions of the newspaper of newly liberated Cuba, from which the series of drawings entitled *Revolución* (2004) and shown at the exhibition takes its name. From this material – in addition to the front pages of various periodicals, advertising brochures, placards, propaganda leaflets and literature – Bryce makes a selection of motifs from which he then produces photographs or photocopies, subsequently converting these by a process of “mimetic analysis” (F. Bryce): He meticulously copies his reproduced originals in black ink. Each of the drawings is then arranged in a series that results in an installation. The series *Revolución*, for instance, comprising 219 single drawings, depicts an eclectic panorama of revolutionary movements in the 1960's and 1970's – from the initial euphoria that invariably accompanies revolutionary upheaval, through to icons of martial heroism, visions of universal prosperity and world-wide peaceful coexistence, to images of the blood-soaked wars of liberation and the rhetoric of an increasingly immovable revolutionary bureaucracy. Thus, while forming the starting point of the series, the Cuban Revolution recedes in importance as just one facet among a succession of political and social events that temporally and spatially correspond to one another.

It seems to me that the all too readily imputed “archival” character of this work is worthy of further detailed examination. Occupying a prominent place in this attribution is the element of “retrieval” from entombed historical “truths”, together with the notion of their ongoing acquisition, visualisation and realisation in a new, artistic archive setting. I would like to propose that these reflections be distinguished by arguing that while the works rely on the logic of the archive it is precisely this gesture which implies its critique. Superficially, Bryce's works appear to imitate the archival act of collecting, repeating and ordering and yet, in so doing, enmesh these in a play of latency and conspicuity, difference and duplication, which then casts a different light on the concept of the archive as well as on the status of the archived document.

Bryce's drawings are based on archive material of varying provenance and historiographical valency. Short-lived media, such as newspapers – “the archive of the everyday”

(Heike Behrend) – are made use of no less than historically significant correspondence between prominent persons or portraits that have simply become the ossified icons of pop-culture. This corresponds to the universal logic of the archive, in its striving towards a (illusionary) completeness, and which subjects the entire corpus of collected documents to a unified order. The specificity of the single document (its origin, its value, its age etc.) is thereby relativised. At the same time, the presence of these documents within the archive's inventory legitimates their particularity when contrasted to those remaining outside the archive. This distinction does not arise as a matter of course merely by virtue of the fact that, as a rule, we are here concerned with documents pertaining to a bygone epoch. Rather, it is far more the result of a selection – and interpretation – in which, once again, the effects of a nameable power dispositive make themselves felt. The border between inner and outer, valuable and valueless comprises a constitutive part of all archives, even if the border itself remains flexible and permeable.

The archive deprives certain documents of their circulation in the profane “outer” and subjects them to the regimes of accessibility and visibility. These documents, which enjoy the aural status of valuable and unique pieces, Bryce then reintroduces into the “everyday” by means of the technical reproduction of media circulation and, in so doing, cancels their aural status. Only as a result of the artist having copied the reproduction is the status of the “original” reinstated which, in turn, is fed back into the economic circulation of the art market and disseminated in the form of the reproduction. This ironic gesture implicit in the act of precisely copying a reproduction and which, in most cases, is based on a reproduction of an original, introduces an oscillating movement – a movement which reappears at all levels in Bryce's work. Reproduced originals or original copies are generated – an indefinite “as-well-as” of two media qualities signifying a contradiction to the binary logic of the archive: here the univocal “either-or” determines the allocation. This consciously applied ambivalence finds its pendant on the surface of each single drawing: The ink drawings translate a historical original into a new pictorial aesthetics through which, however, the original document – as a sort of recognisable schema – remains visible. Almost like a double exposure, at a stroke both levels of the picture are at once present and absent and the gaze oscillates in the interval between.

This duplication of the picture levels provides an intimation of the way in which Bryce assimilates media “reality”: His “mimetic analysis” by no means emulates extra-artistic historical “reality”, in order to then make it actual in the work of art. Similarly, neither is the historical document, as attest and representative of this past reality reinstated or permanently realised by the drawing but remains in a state of latency. The drawing duplicates and “overdraws” it in one and the same movement – whereby “overdraw” may also certainly be read in the sense of “exaggeration”. It is not for nothing that Bryce understands his work as having a certain proximity to illustration, caricature and other such “lower-level” genres.² At times, this tendency towards exaggeration can manifest itself as an omission: In a number of cases, Bryce abstains from including “unimportant” details in favor of an enhanced iconicity in the drawing. Thus, it has to do with a gesture of repetition, which does not duplicate and preserve but rather decodes, translates and compresses. One might also speak of a process of fictionalisation, which records the document and, as guarantor of a past “reality” hence discredits it. In this sense, the transfer of written documents to the medium of drawing, the transition from the literal meaning of history to the hybrid text-picture also signifies

an interpretation. The text-picture-relation, a page of newspaper for instance, which pre-supposes the reciprocal reference of illustration and comment, namely, a hierarchical ranking of two media systems, is compressed on one surface.

The arrangement of Bryce's works within the framework of an installation creates a space in which each of the drawings engage in dialogue with one another. Their execution in black ink facilitates their appearance in accordance with a unified aesthetic, which abstracts from the information level to the media surface thereby enabling the single drawing to open itself to the other elements of the series. Myth and historical fact, polemic and analysis encounter one another on the same level and, in this way, enter into an associative alliance. The historical *place* is then substituted by the installation *space* as that in which meaning is generated.

At the same time, the visible “signature” of the artist – the vexing deviation from the technically reproduced original – denotes a level of subjectivity. However, whereas on the one hand the selection of single motifs and their combination into a series signifies a turn towards possible semantic ascription, on the other hand, through the heterogeneity of the material and consciously composed omission, all narrative coherence is subverted from the outset. The series demand a multi-perspectival, centrifugal reading and are thus contra-positive to the linear, monological historiography of the “great narratives”. It is not the enlightenment view behind the media surface which is significant, nor the glimpse into the depths of the picture, from whence the past speaks to us, but rather the glide along the media shallows of history.

1 Cf., for instance, Matthias Reichelt in “Gruppenbild mit Comandante”, taz newspaper from Sept. 9th, 2005, p. 29, Rodrigo Quijano in “El presente aludido/ Present Allusion”, in: *Fernando Bryce*, ed. Helena Tatay, Barcelona 2005, p. 115–127 or Petra Henninger in “Revolution in bayerischer Tusche”, <http://www.artnet.de/magazine/reviews/henninger/henninger10-11-05.asp>

2 Fernando Bryce/Helena Tatay: “Conversation” in: *Fernando Bryce*, ed. Helena Tatay, Barcelona 2005, p. 371.