

# SABETH BUCHMANN ALLEGORISCHE GESTEN

Entgegen der Wahrnehmung des Verhältnisses von "Kunst" und "Politik" als monolithische, entweder voneinander getrennte oder aufeinander abbildbare Kategorien hat sich gerade in den politischen Phasen und Strömungen der Vorkriegs- und Nachkriegsavantgarden gezeigt, dass sich beide aus heterogenen und differentiellen Bezugssystemen zusammensetzen: So gehört es heute zum *common sense*, dass vor allem als politisch deklarierte künstlerische Praktiken nicht primär auf die Produktion von Bildern und Objekten ausgerichtet sein müssen, auch wenn es letztlich das zu sein scheint, was der Kunstmarkt will. Gleichwohl spielt die Produktion von kommunikativen Situationen, sozialen Kontexten und medialen Öffentlichkeiten eine nicht minder bedeutsame Rolle: Und das ist tendenziell das, was einen über die Kernbereiche des herkömmlichen Kunstmarktes hinaus erweiterten, von Städte- und Länderschauen, Europa 2000-Projekten, Biennalen, Manifestas, Expos etc. dominierten Ausstellungsbetrieb kennzeichnet. Das heißt, dass zeichenhafte und/oder diskursive Werkentwürfe, die in der avantgardistischen Tradition der Institutions- und Kulturkritik ihren Schwerpunkt auf Rezeption und Partizipation legen, sich in einer Double-Bind-Situation befinden, wirken sie doch an einer Form der Institutionalität mit, welche zu ubiquitär ist, als dass man in ihr so ohne weiteres einen Ort der Kritik lokalisieren könnte. Vielleicht könnte man dies als eines jener Phänomene ansehen, die auf einer übergeordneten Ebene als *Global Culture* gefasst werden, in

welcher Kunst und Politik nurmehr durch entdifferenzierende Behauptungen sozialer Praxis hindurch wahrgenommen werden.

So scheint es genau dieses Problem einer Spezifizierung und Differenzierung von Kunst und Politik zu sein, das Maryam Jafri zum Gegenstand ihrer Auseinandersetzung mit der eigenen Involviertheit in eine institutionell gestützte Globalisierung von Kultur macht. Sie setzt dabei an den Erfahrungsweisen an, die KünstlerInnen mit inkorporierten Öffentlichkeiten teilen: Das heißt an den Überschneidungen von medialen, politischen und ästhetischen Narrativen, welche in kollektive Subjektivierungsmuster eingelassen sind.

Doch was bedeutet es in diesem Zusammenhang, wenn eine New Yorker Künstlerin, die derzeit in Kopenhagen lebt und die sich nach 9/11 in verstärktem Maße mit ihrer pakistanischen Herkunft konfrontiert sieht, im Deutschland des Jahres 2006 die (Medien-) Politik der Bush-Administration zum Thema erhebt? Denn wie ein Überblick über ihre seit 2000 entstandenen theatral-performativen Videoarbeiten zeigt, schließt die Künstlerin einen universell kommensurablen Code des Politischen aus, wie er etwa in Gestalt von scheinbar kunstkritischen Standard-Formaten zwischen subjektiver CNN-Ästhetik und objektivierten Info-Mappings auftritt, welche die zahlreichen Ausstellungen über das neue Europa und sog. Krisengebiete bestücken. Auch wenn Jafri den Zugang zu Fragen US-amerikanischer Hegemoniepolitik zwar

als Phänomen einer durch und durch medialisierten *Global Culture* fasst, schlägt ihre jüngste Videoperformance *Costume Party* (2005) hier einen dezidiert anderen Weg ein, insofern sich die von ihr gewählte ästhetische Sprache einer Äquivalenzbehauptung von "Kunst" und "Politik" widersetzt. So adressiert sie die Frage der Darstellbarkeit politischer Phänomene an jene post- und neoavantgardistischen Werkentwürfe und Verfahren zurück, welche nach Subjektivierungsmustern innerhalb der Diskontinuitäten von politischen, medialen und ästhetischen Erzähl- und Erfahrungsformen fragen und deren Veränderungspotenzial im Kontext moderner *Consumer Cultures* ausloten. Die Rede ist von einer Zeichen orientierten Praxis, in der die Verknüpfung von avantgardistischen Verfahren (Sprachspiel, Repetition, Parodie, Pastiche etc.) mit populärkulturellen Konventionen der Fiktion und der Illusion auf überindividuelle Produktions- und Konsumformen von Identität, Sprache, Wahrnehmung, Psyche, Emotion, Sexualität etc. zielt. In Differenz zu expressiven Darstellungsmodi wurde und wird >Subjektivität< hier nicht als etwas verstanden, das in einem Werk oder in einem Rollenspiel zum Ausdruck kommt, sondern als eigendynamische, durch alltags-, medien-, hoch- und warenkulturelle Prozesse vermittelte Form der Bedeutungskonstitution. Jafris Arbeiten legen dabei einen Vergleich mit dem post-formalistischen Film nahe, der sich mit konzeptuell-feministischer Performance- und Videokunst ebenso überschneidet wie mit der Wiederentdeckung des



Genrekinos innerhalb der filmischen Avantgarde: Elemente aus beiden verbinden sich in *Costume Party* mit "hybriden" Figureninszenierungen, die in einem zugleich arbiträren und assoziativen Verhältnis zu den Selbstdarstellungsstilen medienkultureller AkteurInnen stehen und welchem man vielleicht schon einmal in Sagen und Mythen, im Hollywoodfilm oder im Fernsehen begegnet sein könnte: Blockbustergerichte Kreuzfahrer, weibliche Bohemians im Charleston-Stil der 20er Jahre, Fetischist im Sado-Maso-Outlet, Film Noir-hafter Detektiv, abgehalfterter Cowboy, androgyne Beauty im Tuxedo, römischer Eroberer im Mel Gibson-Format etc. Wer will, kann hierin Allegorien auf die Archetypen einer Politik erkennen, in welchen sich reale und fiktive Rollenmodelle überschneiden. Jafris Mischwesen aus Hollywoodgeschichte, TV-Trash, klassischer Mythologie und hyperrealistischer Fantasy erscheinen so als mehrfach lesbare Zeichen-Cluster, die all das ausagieren, was dem Leben eines/einer durchschnittlichen MedienkonsumentIn nicht erspart bleiben dürfte: Während Barry Lyndons *Supermasculinity* zum seriellen Fetisch seiner unausgesetzten Spiegelphase gerät, scheint die Tuxedo-Lady in der Melancholie ihres phantasmatischen Alter Egos erstarrt – zu denken wäre hier an Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*. Das dekadente Rom der Kreuzfahrer ist illusionäres Imperium und jenes auf immer verlorene Reich, das wir aus den Blockbuster-Produktionen Hollywoods kennen, deren orientalistisches Dekor ein Fundus für den quee-

ren Undergroundfilm wurde. Er bildet einen visuellen Subtext für eine industrialisierte Produktionsform, in der aus poor little rich girls & boys gelegentlich auch mal Hollywood-Celebrities werden können: Das ultimative Partizipationsversprechen Hollywoods, das Warhol ernst zu nehmen wusste. So ist auch Petra von Kant wohl nicht zufällig Modedesignerin.

Die von Jafri inszenierte Kostümparty ist somit kein politisch vereindeutigbares Sinnbild, sondern ist durch jene Verfahren und Ästhetiken des Queerings hindurchgegangen, die auf eine Desidentifikation mit gesellschaftlichen Normalisierungszwängen zielen: Zu denken wäre in diesem Zusammenhang nicht nur an die Filme Warhols und Fassbinders, sondern auch an die Melodramen und Doku-Fictions Yvonne Rainers. Vergleichbar mit deren konzeptuell gebrochenen Appropriationen von Genrefilm und Soap Operas arbeitet auch Jafri mit und gegen gängige Konzepte(n) fiktiver Narration, um so der (illusionistischen) Naturalisierung von Kunst und Politik auf den Bühnen der *Global Culture* entgegenzuarbeiten. Dem entspricht die Dissoziation von Geste, Mimik und Sprache, die Unterbrechung der Szenen durch Konservengelächter, die synchrone Serialisierung der Charaktere durch Screen-Splitting etc., verweisen sie doch auf die bereits erwähnten Verschränkungen von (post-)avantgardistischen Verfahren mit populären Genres – Verschränkungen, die die Bedingungen und Möglichkeiten von Bedeutungsproduktion inner-

halb der Technologien moderner *Consumer Cultures* untersuchen. In diesem Sinne sind die "narrativen", einem historisch übergreifenden Mix aus mythischen und medialen Darstellungsweisen entnommenen Identitäten, die in Jafris *Costume Party* auftreten, dazu angetan, die A-Synchronitäten und Diskontinuitäten moderner Medienkultur in Erfahrung zu bringen: Verteilt auf drei Screens erscheint jede Figur bzw. Figurenkonstellation als gebrochen und in einem zeitlich differenteren Verhältnis zu den historischen Codierungen der anderen Figuren.

In diesem Zusammenhang erhält der in den 60er Jahren so populäre "Feel good"-Song *Que sera sera* aus Hitchcocks *The man who knew too much* – in *Costume Party* von einer in die Jahre gekommenen Trash-Diva vorgetragen – eine ebenso transhistorische wie melodramatische Note, insofern er das "No Future" der 70er-Punkgeneration in Form einer a-politischen Überhöhung des eigenen Gegenwartshorizonts vorwegnimmt: "Whatever will be, will be/The future's not ours to see".

Bezeichnenderweise kommt die von Jafri in Stellung gebrachte Figur der Allegorie nicht nur an dieser Stelle mit dem Genre des Melodrams in Berührung, dem sowohl in der Linken als auch in den künstlerischen Avantgarden lange das Image des (reaktionären) Populismus und des bloß Kommerziellen anhaftete. Vielleicht war es genau das, was Rainer Werner Fassbinder, dessen Filme Jafri über einen längeren Zeitraum studiert hat, am Melodram interessieren sollte: Nämlich die Erkenntnis,



dass das Feld des Politischen nicht von den sexuellen Wünschen, psychischen Abgründen und emotionalen Abhängigkeiten getrennt zu denken ist, welche in den Darstellungskonventionen des Melodramas, nicht aber in den Diskursen linker Kulturkritik Raum gefunden hatten. Mit ihren zeichenhaften Bezügen auf das Melodram adressiert Jafris Verfahren der Figureninszenierung, die die "Technologien des Subjekts" (Michel Foucault) in ihrer unauflösbaren, über geschlechts- und herkunftsbedingten Institutionalisierung von Positionen der Macht bzw. der Dominanz und Positionen der Unterdrückung bzw. der (Selbst-)Unterwerfung darzustellen suchen: Wie für Melodramen typisch, werden solche sozialen Konflikte nicht innerhalb der Psyche der Figuren verhandelt, sondern immer in Beziehung zu ihrer Umgebung bzw. zur gesellschaftlich herrschenden Moral. Was Jafris Figureninszenierung mit jenen des "post-revolutionären" Melodrams Fassbinders und Rainers teilt, ist ein tiefes Misstrauen gegen idealistisch-humanistische Vorstellungen von Subjekt und Gesellschaft – zumal, wenn sie auf fragwürdig gewordene Utopien der historischen Avantgarden, etwa der Übertragung von Kunst in revolutionäre Lebenspraxis, rekurrieren. In diesem Sinne erteilt die Entscheidung Jafris, ihre Figuren aus genererflexiven Verfahren heraus zu entwerfen, jedwedem Versuch, künstlerische und/oder gesellschaftliche Subjektivität zu naturalisieren, eine Absage: Vielmehr setzt das Zusammenspiel aus Kostüm und (Körper-)Sprache einen ästhetisch codierten Über-

schuss an allegorisch-tableau-vivanthaften Momentaufnahmen frei. Wenn die These zutreffen sollte, dass ihnen ein melodramatisches Element zu eigen ist, dann insofern als sie auf die fiktionalen Momente sozialer Rollen(-beziehungen) und somit auf die Unmöglichkeit einer Trennung von gesellschaftlichen Narrativen und kommodifiziertem Begehren innerhalb der modernen *Consumer Cultures* verweisen. Folgerichtig sperren sich Jafris Charaktere gegen die in dokumentarischen Genres in Anspruch genommenen Wirklichkeitsbehauptungen "sozialer Erfahrung", erfahren wir diese doch als Effekte von Medialisierungsprozessen. In diesem Sinne könnte man in Bezug auf *Costume Party* von einer melodramatischen Aufladung "allegorischer Gesten" (Mary Beth Tierny-Tello) sprechen, um auf diese Weise die Position der BetrachterInnen in ein polyvalentes Verhältnis zu den Realitätsansprüchen eines sich als politisch verstehenden Kunstbegriffs zu setzen. Hierzu gehört auch eine Reflexion des/der gewählten Genres im Kontext bestehender politischer und gesellschaftlicher Verhältnisse: So wandte sich Fassbinder dem Melodram zu Beginn einer sozialdemokratischen Verwaltung nach einer langen Phase des Kalter-Krieg-Konservatismus der Adenauer-Zeit zu. In Parallele zu Douglas Sirks Filmen der 50er und 60er Jahre, welche in Bezug zur Mc Carthy-Ära und dem wirtschaftlichen Aufstieg des unteren Mittelstands gesetzt werden können, kann auch Anfang der 70er Jahre von einer politischen Stagnation gesprochen werden.

So galt die 68er-Revolution bereits damals als gescheitert. In diesem Sinne wirft auch *Costume Party* die Frage auf, welche Antwort die Linke auf die Bush-Administration hat und ob so etwas wie eine neue politische Bewegung denkbar ist. Und vergleichbar mit dem, was Thomas Elsaesser über Fassbinders Melodramen schreibt, nämlich dass sie mit ihren Bezügen auf den UFA- und NS-Film wie auf das krisengeschüttelte Hollywood das "Kino zu einer widersprüchlichen Arena konkurrierender Gespenster" gemacht hätten, kann auch über Jafris Arbeit gesagt werden, dass sie ein (medien-)historisch aufgeladenes Repertoire an Widergängern kreiert, die uns jene Melodramen der politischen Landschaft vorspielen, deren Bespielbarkeit immer in und zu den Bedingungen moderner Medien- und Consumerkultur vermessen werden muss.

Doch welcher bzw. wessen politischer Erfahrung entspringen Jafris Widergänger? An welcher bzw. wessen Realität haben sie teil? Lassen sie sich mit Figuren wie Blair, Bush, Cheney, Rice etc. in Beziehung setzen, die uns in den diversen Kino- und TV-Formaten schon irgendwie mal begegnet sind – eine Wiederbegegnung, die bei Ronald Reagan und Arnold Schwarzenegger bereits stattgefunden hat. Stanley Kubricks Credo, dass Genres dazu da sind, ausgebeutet zu werden, ist in der Realität der Politik längst angekommen: Doch hier verkaufen sie sich als naturalisierte, weil transhistorische Mythen (Roland Barthes) einer universellen Wahrheit von Gut und

Böse, von Orient und Okzident, von Gott und Subjekt, von männlichem und weiblichem Geschlecht etc. Hinsichtlich des Assoziationspotenzials, das etwa die Figur des Kreuzfahrers oder die des Detektivs freisetzt, lassen sich Jafris Figureninszenierungen somit nicht primär und ausschließlich mit dem Genre des Melodramas aufschlüsseln, arbeiten sie doch zugleich gegen dessen Prinzip, soziale Verhältnisse auf das Innenleben der dargestellten Charaktere abzubilden. Wie mir die Künstlerin im Vorfeld des vorliegenden Textes erklärte, sieht sie in den Innen-Außen-Dichotomien, die für Melodramen charakteristisch sind, eine Tendenz, die herrschende Trennung zwischen sozialen und politischen Sphären zu verstärken, bleibe den Charakteren doch zumeist nur die Möglichkeit, gesellschaftliche Zwänge entweder abzuwehren oder zu verinnerlichen. Um einem solchen Dualismus nicht das Wort zu reden, setzt Jafri ihrem allegorischen Melodram eine weitere, in der analytischen Ikonografie der Konzeptkunst verwurzelte Darstellungskonvention gegenüber.

Informationen tauchen auf. 1990, Panama. Wir nehmen wahr: Es gibt einen Diktator, die Medien berichten von politischer Repression, folgerichtig marschieren US-amerikanische SoldatInnen ein. Doch keine Angaben darüber, wieviele ZivilistInnen bei der Invasion getötet wurden. Punkt für Punkt tauchen diese Motive – nur wenig modifiziert – im Golfkrieg von 1991 wieder auf. Der neue Feind erscheint noch teuflischer als sein Vorgänger, denn er muss nicht nur wie dieser einzigartig, sondern



auch anders sein, um die Serie der militärischen Interventionen zu legitimieren. Der Geschichte der “neuen Kriege” ist eine Genealogie gegenübergestellt, die eine andere Serie sichtbar werden lässt: So leitete General Norman Schwarzkopfs Vater einen 1953 im Iran stattgefundenen geheimen CIA-Coup, die I. erfolgreiche CIA-Aktion; der Sohn folgte ihm als Truppenbefehlshaber im Golf-Krieg von 1991.

Auf den ersten Blick erscheinen solche klaren, im Gestus der Konzeptkunst präsentierten Informationen lesbarer als verschlüsselte Rolleninszenierungen. Warum also politische Zusammenhänge fiktionalisieren, die jeder medienbewusste investigative Journalismus besser und effektiver darstellen kann?

Michael Moores berühmter Film *Fahrenheit 9/11*, der die familiären Beziehungen der Bushs mit ihren Kriegsgegnern aufzeigt, wurde zwar 2004 auf den Filmfestspielen in Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet, hat aber sein politisches Ziel, die Niederlage George W. Bushs, nicht erreicht – vielleicht, so eine Vermutung, weil der patriotische Tenor von *Fahrenheit 9/11* in einem komplizierten Verhältnis zur herrschenden politischen Moral der USA steht. Für genau dieses Problem wird man in Jafris Ausstellung sensibilisiert, schreibt sie doch keine politisch immunisierende Personalisierung von globalen Konflikten fort, die außerhalb der USA – zumal im Kontext einer *Global Culture* – antiamerikanische Reflexe hervorzurufen in der Lage sind. Vielmehr ist Jafris Kombination von Fiktion und Information dazu angetan, die

Paradoxie einer (Medien-)Politik intelligibel zu machen, die die Realität, die sie behauptet, fortwährend derealisiert. Hierzu gehört auch der medial breit getretene “Clash der Kulturen”, insofern er ein weiteres Beispiel für die reaktionäre Verneinung jener differenten Realitäten ist, die die als “eigen” betrachtete Kultur konstituiert.

Politische Apathie als geschichtlich nicht bewusstes und ungelebtes Begehren nach einem Leben zu denken, das nicht in den falsch kalkulierten Schnittmengen von Kunst und Politik verortet ist, könnte demnach ein Ausgangspunkt sein, jenen Opferinszenierungen entgegenzuwirken, die in Moores Film mitschwingen: Das hypothetische Leben von Jafris ProtagonistInnen entscheidet sich nicht allein entlang der abstrakten Frage von politischer Handlungsfähigkeit, sondern reflektiert die unbegriffenen Wechselwirkungen von individuellen resp. kollektiven Begehrensformen, moderner Konsum- resp. Medienkultur und asynchronen historischen Narrationen. In einer solchen Perspektive erscheint das, was der Konnex von Kunst und Politik unter der *Global Culture* meint, deutlicher konturiert.

# SABETH BUCHMANN

## ALLEGORICAL GESTURES

Contrary to our perception of the relationship between “art” and “politics” as monolithic categories that are either separate or can be projected onto one another, it has been evident especially in the political phases and currents of prewar and postwar avant-gardes that the two are comprised of heterogeneous and differential systems of reference. It is thus today *common sense* that those artistic practices declared to be political in particular need not primarily be oriented towards producing images and objects, even if that seems ultimately to be what the art market wants. At the same time, the production of communicative situations, social contexts, and media publics plays a no less significant role. And this is what tends to characterize the exhibition business that has expanded beyond the core areas of the standard art market, dominated by city or regional shows, Europe 2000 projects, biennials, manifestas, expos, etc. This means the emblematic and/or discursive models that in the avant-garde tradition of institutional and cultural critique place their emphasis on reception and participation find themselves in a double bind. On the one hand, they collaborate with a form of institutionalism that is too ubiquitous to be readily localized in any one site of critique. Perhaps this could be seen as one of the phenomena grasped on a higher level as *global culture*, where art and politics are perceived only through de-differentiating assertions of social praxis.

It seems to be just this problem of specifying and differentiating art and politics that Maryam Jafri makes the object of her engagement with her own involvement in an institutionally supported globalization of culture. In so doing, she takes up the modes of experience that artists share with embodied publics: the overlapping of media, political, and aesthetic narratives embedded in collective patterns of subjectivation. But what does this mean in this case, when a New York artist, currently living in Copenhagen, who after 9/11 has increasingly seen herself confronted with her Pakistani origin, makes the (media) politics of the Bush administration her issue in Germany of 2006? As shown by an overview of her theatrical-performative video work since 2000, the artist rejects a universally commensurable code of the political as it appears in the form of apparently art-critical standard formats that have filled numerous exhibitions on the new Europe and so-called “crisis regions”, a code between a subjectivized CNN aesthetics and objectified info-mappings. But even if Jafri conceives access to questions of American politics of hegemony as a phenomenon of a thoroughly mediatized global culture, her most recent video performance *Costume Party* (2005) takes a decidedly different path. Here, the chosen aesthetic language counters any claim of equivalence between “art” and “politics”. In this way, she returns the question of the representability of political phenomena to those post- and

neo-avant-garde works and procedures that explore patterns of subjectivation within the discontinuities of political, media, and aesthetic forms of narration and experience and examine their transformative potential in the context of modern *consumer cultures*. At issue is a symbolically-oriented praxis that targets supra-individual forms of producing and consuming identity, language, perception, psyche, emotion, sexuality, etc. by linking avant-garde techniques (language play, repetition, parody, pastiche, etc.) with popular culture conventions of fiction and illusion. Differing from expressive modes of representation, “subjectivity” was and is not understood as something that is expressed in a work or a role, but as its own dynamic form of the constitution of meaning as mediated through processes of everyday media, high culture, and commodity culture. Jafri’s works here suggest comparison with a post-formalist film that overlaps with conceptual-feminist performance and video art as well as the rediscovery of genre within the avant-garde cinema. Elements of both are combined in *Costume Party* with a hybrid and multiple mise en scène of figures that stand in a simultaneously arbitrary and associative relationship to the styles of self-representation used by agents in media culture, and that could already have been encountered in sagas or myths, in Hollywood film or television: crusaders tailored to the blockbuster film, bohemian women in the Charleston style of the 1920s, a fetishist in an SM outfit, a film-noirish detective, a down and out cowboy, an androgynous



beauty in a tuxedo, a Roman conqueror in Mel Gibson format, etc. Those who wish can find allegories of the archetypes of a politics in which real and fictive roles overlap. Jafri’s hybrids from Hollywood history, TV trash, classical myths, and hyperrealist fantasy thus appear as multiply-legible sign clusters that act out all that could not be missed from the life of an average media consumer. While Barry Lyndon’s super masculinity becomes the serial fetish of his uninterrupted mirror phase, the tuxedo lady seems frozen in the melancholy of her phantasmatic alter ego – think here of Fassbinder’s *The Bitter Tears of Petra von Kant*. The decadent Rome of the crusaders is an illusionary empire, and that forever lost realm familiar from blockbuster Hollywood productions, the orientalist décor which later became the stuff of queer underground film. This forms a visual subtext for an industrialized form of production in which poor little rich girls and boys can sometimes become Hollywood celebrities: Hollywood’s ultimate promise of participation, something Warhol knew to take seriously. It is surely no coincidence that Petra von Kant is a fashion designer. Jafri’s staged costume party is thus no politically unambiguous emblem, but has gone through those techniques and aesthetics of queering that target a dis-identification with the social constraints of normativization – think here not only of the films of Warhol and Fassbinder, but also Yvonne Rainer’s melodrama and documentary fiction. Comparable to these directors’ conceptually refracted appropriations of gen-





re film and the soap opera, Jafri also works with and against common conceptions of fictional narrative to counter the (illusionist) naturalization of art and politics on the stages of global culture, using the disassociation of gesture, mimicry, and language, the interruption of the scenes with a canned laugh track, the synchronous serialization of the characters in screen splitting, etc. These methods index the aforementioned articulations between (post) avant-garde techniques with popular genres – articulations that explore the conditions and possibilities of meaning production within the technologies of modern consumer culture. In this sense, the narrative identities that appear in Jafri's *Costume Party*, taken from a transhistorical mix of mythical and media forms of representation, are designed to make the asynchronicities and discontinuities of modern media culture available to experience: dispersed over three screens, each figure or constellation seems refracted, in a temporally divergent relation to the historical coding of the other figures.

In this context, the 1960s popular feel-good song *Que sera sera* from Hitchcock's *The Man Who Knew Too Much* – sung in *Costume Party* by an aging trash diva – takes on an equally transhistorical and melodramatic tone in that it anticipated the no future of the 1970s punk generation in the form of an apolitical transfiguration of its own present horizon: "Whatever will be, will be/The future's not ours to see".

Significantly, the figure of allegory mobilized by Jafri touches not only here on the genre of melodrama, which for both the political Left as well as the artistic avant-garde long had the image of (reactionary) populism and the merely commercial. Perhaps this is just what would ultimately motivate Rainer Werner Fassbinder, whose films Jafri studied for some time, to take such an interest in melodrama: the realization that the field of the political cannot be conceived as separate from the sexual desires, psychic abysses, and emotional dependencies that found their way into the representative conventions of melodrama, but not into the discourse of Left cultural critique. With her emblematic references to melodrama, Jafri addresses techniques of staging figures that attempt to represent "technologies of the subject" (Foucault) in their institutionalization of positions of power and/or domination and positions of oppression or (self) subjection, determined by ethnic and class origin and gender: as is typical for melodramas, such social conflicts are not negotiated within the psyche of the figures, but always in relation to their surroundings and or socially dominant morality. What Jafri's mise en scène of figures shares with that of the "post-revolutionary" melodrama of Fassbinder and Rainer is a deep mistrust of idealistic-humanist notions of the subject and society, in particular when they take recourse to the now questionable utopias of the historical avant-gardes, like the transfer of art into



revolutionary life praxis. In this sense, Jafri's decision to develop her figures from a genre-reflexive technique refuses any attempt to naturalize artistic and/or social subjectivity: instead, the combination of costume and body language releases an aesthetically coded excess of momentary impressions like allegorical tableau vivants. If they are characterized by a melodramatic element, this is true in such a way that they point to the fictional moments of social roles (relations) and thus the impossibility of separating of social narratives from commodified desire within modern consumer cultures. Consequently, Jafri's figures inhibit the reality claims of documentary genres of "social experience", since we experience them indeed as effects of processes of mediation. In this sense, one could speak of a melodramatic loading of "allegorical gestures" (Mary Beth Tierny-Tello) in *Costume Party*, to set the position of the beholders in a polyvalent relationship to the reality claims of a concept of art that understands itself to be political.

This also includes a reflection on the chosen genre in the context of existing political and social relations. Fassbinder thus turned to melodrama at the start of a Social Democratic administration in West Germany after a long phase of Cold War conservatism of the Adenauer years. Parallel to Douglas Sirk's films of the 1950s and 1960s, that can be related to the McCarthy era and the rise of the lower middle class in the United States, the early 1970s in Germany can be referred to as a moment of

political stagnation. The 1968 revolt was already considered a failure. In this sense, *Costume Party* also raises the question of how the Left is to respond to the Bush administration, and whether something like a new political movement is imaginable. And comparable to what Thomas Elsaesser writes about Fassbinder's melodramas, that with their references to the UFA and Nazi film as well as a crisis-ridden Hollywood made cinema into a "contradictory arena" of competing phantoms, we can also say about Jafri's work that it creates a historically loaded repertoire of recurrent phantoms that present to us those melodramas of the political landscape whose "playability" must always be judged within and in relation to the conditions of modern media and consumer culture.

But what or whose political experience emanates from Jafri's recurrent phantoms? In what or whose reality do they participate? Can they be related to figures like Blair, Bush, Cheney, Rice, etc., who we have also somehow seen once before in various cinema and television formats (a reencounter that already has taken place in Ronald Reagan and Arnold Schwarzenegger)? Stanley Kubrick's credo, that genres are there to be exploited, has long arrived in the reality of politics: but here, they sell themselves as naturalized, transhistorical myths (Roland Barthes) of a universal truth of good and evil, orient and occident, God and Subject, male and female gender, etc. In light of the potential chain of associations triggered by the figure of the cru-

sade or the detectives, Jafri's mise en scène of figures cannot be primarily and exclusively decoded using the genre of melodrama. They operate at the same time counter to melodrama's principle of projecting social relations onto the interior life of the characters represented. As the artist explained as I was preparing this article, she sees in the interior-exterior dichotomies characteristic of melodramas the tendency to underscore the dominant separation between social and political spheres; the characters are usually only left with the possibility of blocking off social constraints or internalizing them. To avoid also enforcing this dualism, Jafri opposes to her allegorical melodrama with an additional convention of representation, rooted in the analytic iconography of conceptual art.

Information crops up. 1990, Panama. We see: there's a dictator, the media reports of political repression. Consequently, the American soldiers march in. But no news of how many civilians were killed in the invasion. One after the other, these motifs, only slightly modified, reemerged in the 1991 Gulf War. The new enemy seems even more demonic than his predecessor, for – like the other one – he must be both unique and similar, yet also different to the last, in order to legitimate the series of military interventions. The history of the “new wars” is confronted with a genealogy that allows another series to become visible. For example, General Norman Schwarzkopf's father directed a 1953 secret CIA coup in Iran, one of the first successful covert CIA ac-

tions of this kind; the son would later follow in his steps as troop commander in the 1991 Gulf War.

On first look, such clear information, presented in the gesture of concept art, seems more legible than the encoded mise en scène of roles. But why fictionalize political contexts that any kind of media-conscious investigative journalism can represent better and with more impact?

Michael Moore's famous film *Fahrenheit 9/11*, which explores the relations between the Bush family and their war enemies, was awarded the Golden Palm in Cannes in 2004. All the same, it was not able to achieve its political goal, the defeat of George W. Bush, perhaps, as some have proposed, because the patriotic tone of *Fahrenheit 9/11* stands in a complicit relationship to the dominant political morality of the US. Jafri's exhibition serves to sensitize us to this very problem, since she does not continue the politically immunizing personalization of global conflicts that outside the US, at least in the context of a global culture, can summon up anti-American reflexes. Instead, Jafri's combination of fiction and information is intended to make intelligible the paradox of a (media) politics that continuously de-realizes the reality it asserts. This includes the “clash of cultures” so often invoked in the media, to the extent that it is a further example of the reactionary denial of all those differing realities that ultimately constitute the culture considered one's own.



To conceive of political apathy as a historically unconscious and unlived desire for a life that is not located in the falsely calculated intersections of art and politics could accordingly be a starting point for counteracting the *mise en scène* of victimhood that resonates in Moore's film. The hypothetical life of Jafri's protagonists decides not merely along the abstract question of political ability to act, but reflects the abstract mutual effects of individual or collective forms of desire, modern consumer culture or media culture, and asynchronous historical narrations. This perspective allows what the connection of art and politics understands under global culture to take on clearer contours.