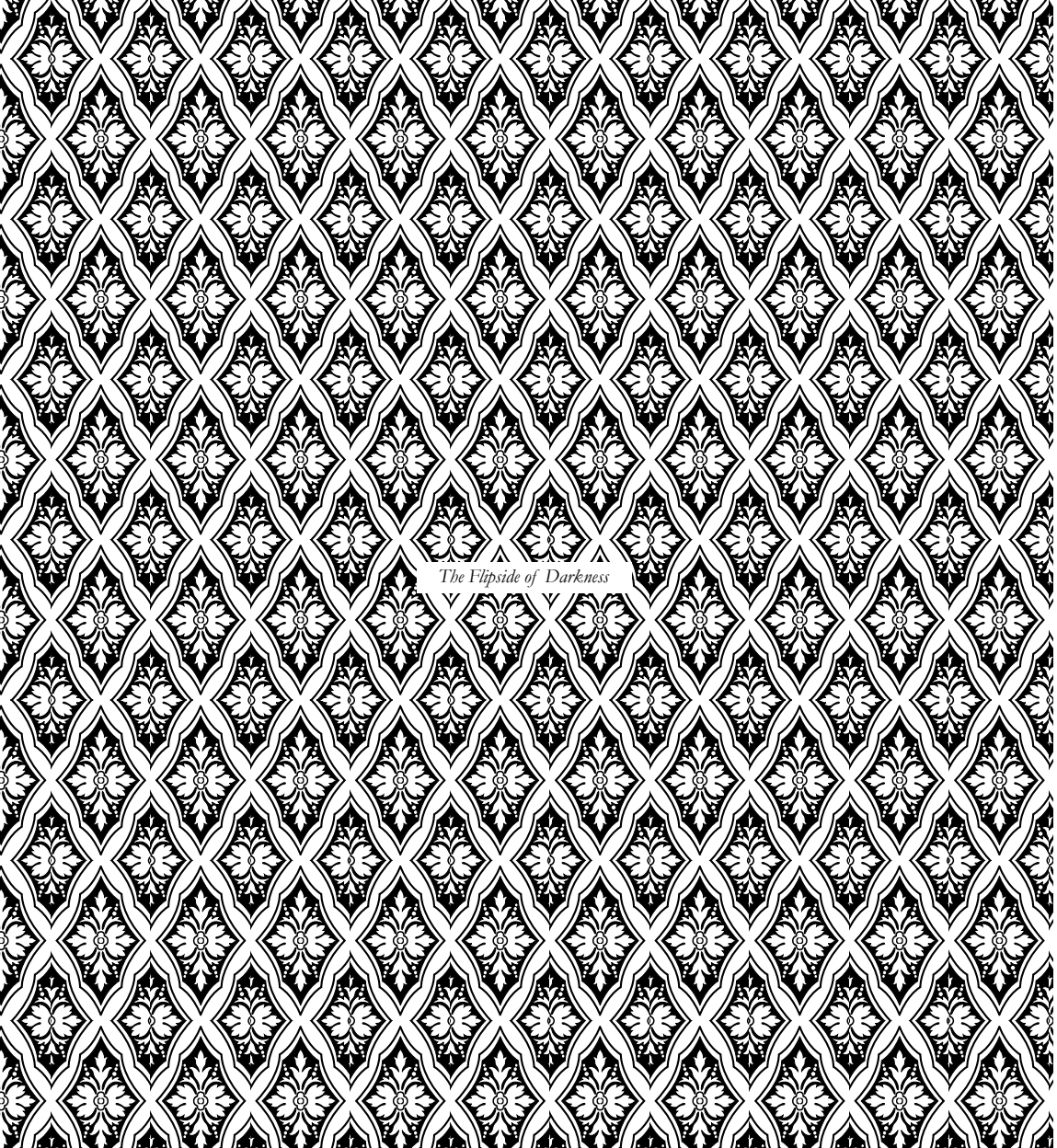


Mark Aerial Waller

# The Flipside of Darkness





*The Flipside of Darkness*

**Mark Aerial Waller**

**The Flipside  
of Darkness**

# Spis treści/ Content

- 4 ..... ‘Alas! they never did’: Mark Aerial Waller’s reversions  
Mike Sperlinger
- 12 ..... „Niestety! Nigdy się nie działy“: o powrotach Marka Aeriala Wallera  
Mike Sperlinger
- 18 ..... Overt Surveillance - micro-salons. A dialogue between Mark Aerial Waller and  
Stuart Bailey for *Metropolis M* Magazine, Amsterdam, 2005
- 32 ..... Jawny nadzór – mikrosalony. Rozmowa między Markiem Aerialem Wallerem i  
Stuarterm Bailey dla magazynu *Metropolis M*, Amsterdam, 2005
- 50 ..... Dream-Key Zodiac/Pandora’s Ark  
Douglas Park
- 54 ..... Sen – Klucz Zodiaka/Arka Pandory  
Douglas Park
- 60 ..... Mark Aerial Waller - Lista prac/List of works

# The Flipside of Darkness

# 'Alas! they never did': Mark Aerial Waller's reversions

Our simplistic sense of our ancestors' almost total belief in their myths is matched by our confident disbelief in our own. One definition of popular culture would be that it is elective, something that one affirms or denies at will, individually – that is, consumable. In the nineteenth century Benjamin Constant had already sensed, in a way that both precedes and exceeds the insights of psychology, that we are always more *and* less invested in our loves and our rituals than we can ever acknowledge, or

as he put it in his novella *Adolphe*: “There is no complete unity in man, and almost no one is ever entirely sincere nor entirely insincere.” Popular culture, so-called, is predicated on disposability, disavowing its own compulsive traits, and ours. The lasting legacy of Surrealism is the insight that the desire to ascribe disposability is a profound and metaphysical mark of shame, which is belied by the deathless, mythic endurance of our supposed cultural detritus. Of course, culture at large attempts to administer such embarrassing wreckage, by repackaging it as fodder for hypertrophied, ironic tastes – ‘cult’ culture. But the cultic aspect is the giveaway: the survival of our crappiest archetypes is proof that we are not free of them. The only possible escape is sideways, out of what Mark Aerial Waller once called “the vortex of prejudgment,” and into a space where we recognise both our reflection in the mirror and the possibility of stepping through it.

Waller’s work has always operated by refraction and diversion, much in the manner of the paranoid conspiracies that are often its content. Viewed holistically, it is a matrix of occult and suspect, selective connections between a seemingly impossible variety of historical sources: first-hand accounts of nuclear tests, Greek tragedy,

British television science-fiction, pulp serials, the films of Georges Franju, daytime soap operas, the writings of St Augustine... What weaves them together is anachronism, in all its forms: from literal time travel (the Senegalese science fiction of *Superpower – Dakar Chapter*, 2004) to more uncanny temporal confusions (devotees playing back the sounds ‘recorded’ in ancient ceramics in *The Sons of Temperance* [2000], like archaeological versions of Robert Morris’s *Box with the Sound of its Own Making*, or the peculiar navy ship in *Midwatch* [2000], which seems to straddle 1954 and Nelson’s time). But the register in which this temporal clashes take place tends to be uncertain



*Flipside of Darkness*

and disorienting. The great neglected film writer Raymond Durnat once described the temporality of Franju’s film *Judex* (1963) – a key work for Waller and the subject of one of his Wayward Canon

events – as “the negative subjunctive, the tense of ‘If only things still happened like this, but they don’t, and, alas! they never did...’” The result is a kind of self-cancelling nostalgia, which is, in fact, authentically mythic – a useful analogue for

Waller’s deeply unsentimental versions of the pasts which contaminate our present. “Pray to the future,” intones regular Waller performer Douglas Park flatly, in his role as Orestes in *The Flipside of Darkness*.

Waller’s whole approach is ‘wayward’ because it cleaves so thoroughly to the principle of displacement, and not simply of the temporal kind. He has sometimes been known to call his salon-type events “re-

interpretations” of the films presented, but this tends to understate their radicality. Yes, the films he shows are unhinged from those canons and contexts which normalise them and are effectively their



*Flipside of Darkness*

guarantors – whether it is because they are dismembered (episodes of *Batman* and *Fantomas* in *La Société des Amis de Judex*), agglomerated (episodic television serials turned into epic, convivial theatre in *The Sun Set* and *My Kleine Fassbinderbar*), or admixed with other works (Bunuel’s *Simon of the Desert* expanded into the portmanteau disco experience of *Simon and the Radioactive Flesb*). But the Wayward Canon events

are also notable for how the audience itself is also constituted eccentrically – or, as Waller puts it, “the way the audience might not realise it’s the audience.”

Above all, Waller’s activities have gradually evinced the erosion of the distinction between his own work and these ‘secondary’, parasitic practices – in other words, it is his own work which is ultimately displaced, or transformed by its cross-ferti-



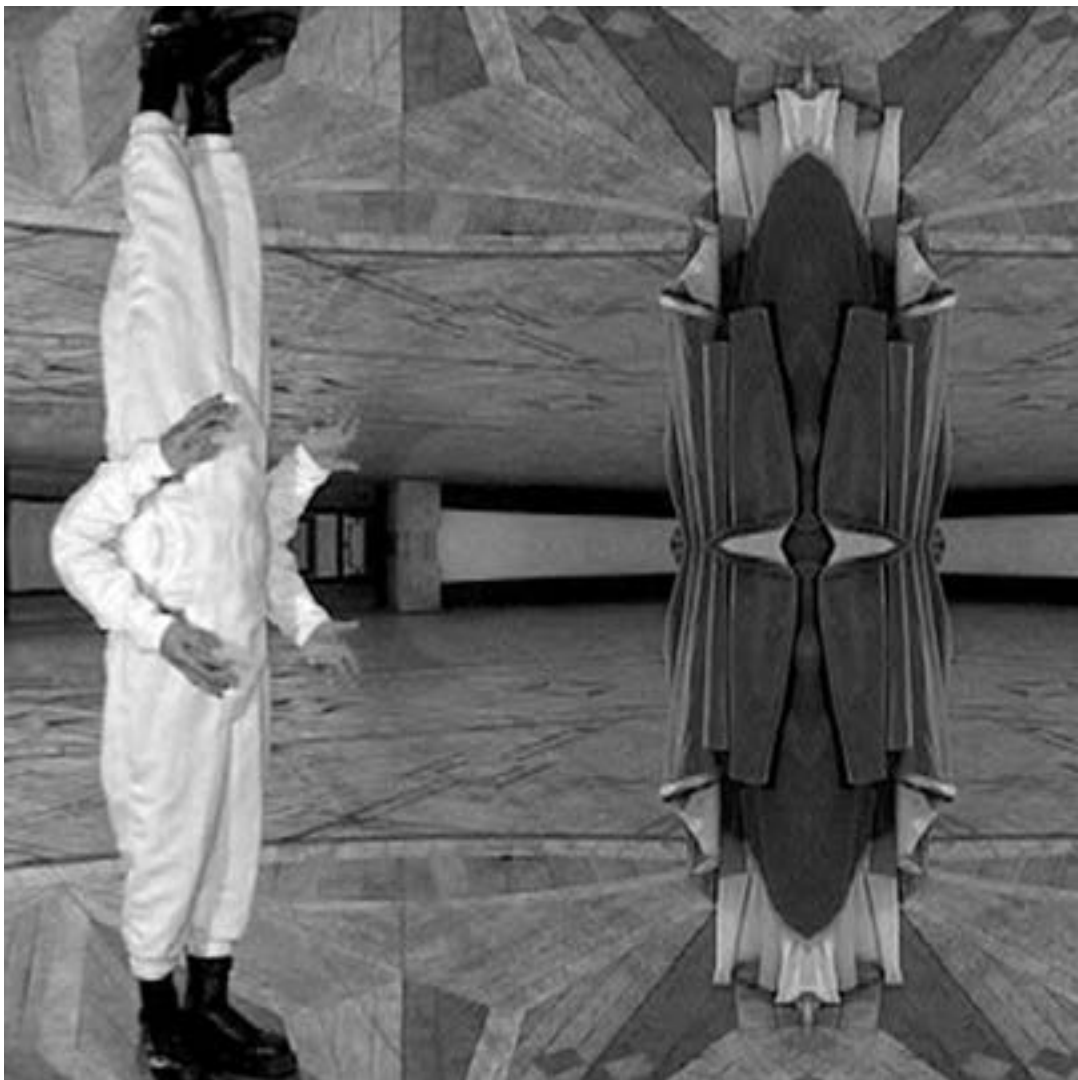
lisation with the work of his predecessors and contemporaries. This has little or nothing to do with the contemporary, modish frisson of artists posing as curators, and something to do with a more profoundly subversive sense – soemthing Waller shares with David Lamelas, an otherwise very different artist – of the impossibility of delimiting a context, a horizon for interpretations. In particular, when Waller’s video *The Reversion of the Beast Folk* (2003), a modernised digest of H.G. Wells’ *The Island of Dr Moreau*, was shown as part of a programme curated by Ian White at the Ciné Lumière in London in 2004, its climax of a black screen with a soundtrack of ritual Brazilian Umbanda music was completed by a site-specific flourish: the raising of the blinds in the cinema, so that daylight suddenly illuminated the space. This expansion of *mise en scène* from a formal, filmic consideration into an expanded, miscegenous playfulness implicating the viewer has set the tone for Waller’s activities since, as his ‘films’ have increasingly become dispersed into events and environments.

Paradoxically, at the same time his work has invested increasingly in the qualities of the endless loop. “Where will it all end?,” asks Clytaemnestra’s voice at the ‘beginning’ of *The Flipside of Darkness* (2008). But resolu-



*Flipside of Darkness*

tion is denied, or averted, by more than Waller’s abridgment of Aeschylus’s play (which involves, amongst other things, the elision of Clytaemnestra’s murder). In fact, like much of Waller’s work, the video adopts the form of a loop wholeheartedly, rather than just as an expedient of gallery exhibition. The notion of mythic circularity and repetition is combined with an explicit sense of futility; tragedy is retained





only allusively, as the forces of destiny and linear narrative seem to wither in the face of indifference and pockets of non-diegetic repose – two ducks in the gardens of Stara Pomarańczarnia, the actresses on a smoking break with the lighting rig in shot. Nietzsche’s remark that, if we say that man has character, we say only that he has an experience that repeats, takes on an air of second-order bathos; these characters cohere only through the reiteration of the loop. The now-fractured plot tends to dissolve into décor, Clytaemestra’s recollection of her portentous dream lost amid the dials of an antiquated-looking generator room, complete with oblivious operators. Drama is divested of its sense of forward momentum, let alone progress, and revealed as a form of serious clowning.

Here as elsewhere, Waller posits myth as routine, and vice versa. Routine is the fate of ritual in a service economy. The great mythic stratum by which the ancients understood the world, a timescale which was always the present, contemporary to the telling, has decayed at this point into homogenised repetition. We can no longer tell the difference between a deity and a shift worker – we might think too, for example, of Powell and Pressburger’s film *A Matter of Life and Death* (1946), in which



*Flipside of Darkness, studium/study*

angels are simply a higher form of civil servant. Much of Waller's work touches on the ambiguous agency of the functionary or factotum, whose very anonymity is perhaps the source of their power. This strange combination of the ineffectual and the omnipotent is perfectly captured by the eponymous character in *Interview with a Nuclear Contract Worker* (1996), who



*Flipside of Darkness*

ends his monologue by suggesting:

We [the shift workers in the nuclear power station], I suppose as much as individuals as a general collective force, are almost some kind of driving power... Both if you think of it as with the atom, you know, in purely scientific, functional terms, at that sort of level – something that makes things happen in a real mod-



*La Société des Amis de Judex, Redux, London*

ern world. But also, I think, perhaps more deeply, we almost are in some way more celestial, or perhaps divinely appointed. It couldn't happen without us.

It is worth remembering, however, that in the companion piece *Glow Boys* (1999) the radiation-addled worker is gunned down as game and ends the film as a kind of sacrificial victim, his dead body appar-

ently powering a suburban home. The collision of the scientific and the cosmic is insistent, but ultimately delusional – as the minatory quotation from “Blair” in *The Flipside of Darkness* hints (“The Kaleidoscope has been shaken, now is our time to re-order the pieces”), the masters of the universe are probably not to be found pulling literal levers.

# ***Niestety! Nigdy się nie działały*** **o powrotach** **Marka Aeriala Wallera**

Nasze uproszczone przekonanie o niemal absolutnej wierze przodków w ich mity dorównuje jedynie naszemu brakowi wiary we własne. Jedną z cech, które definiują kulturę popularną, jest jej dowolność. Jest ona czymś, co jednostka może uznać lub odrzucić zgodnie z indywidualną wolą, czyli stanowi przedmiot konsumpcji. Benjamin Constant już w XIX wieku przeczuwał w sposób, który jednocześnie wyprzedza i wykracza ponad refleksje psychologiczną, że człowiek jest zaangażowany w swoje miłości i swoje rytuały

jednocześnie bardziej i mniej niż kiedykolwiek zdola sobie uświadomić. Jak ujął to w powieści „Adolf” *Nie ma w człowieku jedności i niemal nikt nie jest nigdy całkowicie szczyry lub całkowicie nieszczyry*. Tak zwana kultura popularna jest oparta na dyspozycyjności. Wypiera się wszelkich właściwości kompulsywnych, zarówno własnych, jak i człowieka. Po surrealizmie pozostał nam pogląd, że pragnienie przypisania sobie dyspozycyjności jest głęboko wyrytym i metafizycznym znakiem hańby, przesłoniętym przez wiarę w nieśmiertelną, mityczną wytrzymałość naszych domniemyanych kulturowych pozostałości. Rzecz jasna szeroko pojęta kultura próbuje administrować tymi żalonymi szczątkami, przekształcając je w pożywkę dla przerosniętych ironicznych gustów – kultury kultu. Jednak ten aspekt kultowości odsłania tylko niewygodną prawdę – przetrwanie naszych najbardziej gównianych archetypów jest dowodem na to, że nie możemy się od nich uwolnić. Jedyną możliwą ucieczką jest zejście na bok, poza to, co Mark Aerial Waller nazwał kiedyś „kłębowiskiem przesądów”, w przestrzeń, gdzie rozpoznajemy jednocześnie nasze odbicie w lustrze i możliwość przejścia przez nie.

Prace Wallera zawsze działały poprzez refrakcję i odwrócenie uwagi, na sposób



*The Sons of Temperance*

paranoicznych spisków, które często są w nich obecne. Ujęte całościowo, są macierzą rzeczy tajemniczych i podejrzanych, wybranych powiązań między pozornie niemożliwą różnorodnością źródeł historycznych: relacji z testów nuklearnych z pierwszej ręki, greckiej tragedii, brytyjskiego telewizyjnego science-fiction, seriali pulp, filmów Georges'a Franju, oper mydlanych, pism św. Augustyna... To, co je łączy, to anachronizm we wszelkich przejawach: od dosłownej podróży w czasie (senegalskie science fiction

*Superpower – Dakar Chapter*, 2004), do bardziej osobliwego czasowego zamieszania (wyznawcy grający od nowa dźwięki „zapisane” na starożytniej ceramice w *The Sons of Temperance* [2000], niczym archeologiczna wersja *Box with the Sound of its Own Making* Roberta Morrisa, czy szczególnie statek marynarki wojennej w *Midwatch* [2000], który sprawia wrażenie stojącego okragiem między rokiem 1954 a czasami Nelsona). Jednak obszar, w którym te czasowe kolizje mają miejsce, jest niepewny i powoduje dezorien-

tację. Wielki niedoceniony scenarzysta Raymond Durgant opisał kiedyś pojęcie czasu w wyreżyserowanym przez Franju filmie *Judex* (1963) – pracy kluczowej dla twórczości Wallera, będącej przedmiotem jednego z jego działań z cyklu *The Wayward Canon* – jako *negatywny tryb łączący, czas, którego używa się, by wyrazić coś takiego: gdyby tylko rzeczy wciąż działy się w ten sposób, lecz nie dzieją się i, niestety! nigdy się nie działy*. Skutkiem takiego ujęcia czasu jest samounieważniająca się nostalgia, która jest zresztą autentycznie mityczna i stanowi użyteczną analogię do głęboko niesentymentalnych wersji przeszłości, które u Wallera zanieczyszczają naszą teraźniejszość. „Módl się do przyszłości”, nawołuje stale współpracujący z Wallerem performer Douglas Park występując w roli Orestesa we *Flipside of Darkness*.

Całe podejście Wallera jest przewrotne, ponieważ dokładnie trzyma się on zasady przesunięcia, nie tylko w czasie. Czasem swoje salonowe działania sam określał mianem „reinterpretacji” pokazywanych filmów, ale to określenie umniejsza ich radykalność. Filmy, które pokazuje, są wyjęte z ram kanonów i kontekstów, które je uprawomocniają i są w rzeczywistości ich gwarantami – czy to przez ich rozebranie na części (odcinki *Batmana* i *Fantomasa* w

*La Societe des Amies de Judex*), czy nagromadzenie (pokazywane w odcinkach serialu telewizyjnego zamienione w epicki, towarzyski teatr w *The Sun Set* czy *My Kleine Fussbinderbar*), czy przez ich przemieszanie z innymi pracami (*Szymon z pustyni* Buñuela rozszerzony do doświadczenia disco w *Simon and the Radioactive Flesh*). Jednak wydarzenia z cyklu *The Wayward Canon* są znakomite także ze względu na to, że sama ich publiczność jest utworzona w ekscentryczny sposób czy, jak ujmuję to Waller, ze względu na sposób w jaki *publiczność może nie zdawać sobie sprawy, że jest publicznością*.

Ponadto w pracach Wallera stopniowo zanikało rozróżnienie między jego własnymi działaniami a „drugorzędnymi” pasożytniczymi praktykami. Innymi słowy, ostatecznie to jego własna praca została poddana przemieszczeniu bądź transformacji przez wzajemny wpływ na prace jego poprzedników i współczesnych. Ma to niewiele lub wręcz nie ma nic wspólnego ze współcześnie modnym pozowaniem artystów na kuratorów, ma za to głęboko wywrotowy sens – charakteryzuje się czymś, co Waller dzieli z Davidem Lamelasem, pod każdym innym względem całkowicie odmiennym artystą: niemożnością ustalenia granic kontekstu, horyzontu in-



terpretacji. Gdy praca wideo Wallera *The Reversion of the Beast Folk* (2003), będąca zmodernizowanym streszczeniem *Wyspy doktora Moreau* H.G. Wellsa pokazywana była w Ciné Lumière w Londynie w 2004 roku jako część wystawy, której kuratorem był Ian White, klimat nadawany jej przez czarny ekran i ścieżkę dźwiękową, na którą składała się rytualna brazylijska muzyka Ubanda, dopełniony był przez pewien zwiąany z miejscem gest: podnoszenie w kinie okiennic, tak że dzienne światło nagle rozjaśniało przestrzeń. To rozszerzenie reżyserskiego działania od formalnych rozważań ku rozwiniętej swawoli wciągającej widza ustaliło ton działalności artystycznej Wallera w momencie, gdy jego filmy przekształciły się w wydarzenia i rozprzestrzeniły na otaczające środowisko.

Paradoksalnie, w tym samym czasie Waller coraz częściej korzystał w swoich pracach z właściwości niekończących się pętli. „Kiedy to się wszystko skończy?” – pyta głos Klitajmestry na „początku” *The Flipside Darkness* (2008). Waller odmawia jednak bądź unika rozstrzygnięcia tej kwestii m.in. poprzez skrócenie sztuki Ajschylosa<sup>1</sup> (które oznacza między innymi wyrzucenie sceny morderstwa Klitajmestry). W rzeczywistości, tak jak



*Flipside of Darkness*

większość prac Wallera, wideo to jest w pełni oddane formie pętli, w jaką jest ujęte – użycie pętli nie jest jedynie sposobem na zaistnienie w przestrzeni galerii. Pojęcie mitycznej cyrkularności i powtórzenia powiązane jest z wyraźnym poczuciem daremności. Tragedia jest tu jedynie zasugerowana, jako że siły przeznaczenia i linearna narracja zdają się zamierać w ob-

liczu obojętności i niediegetycznego spokoju: dwie kaczki w ogrodzie przy Starej Pomarańczarni, aktorki podczas przerwy na papierosa, gdy ustawia się światło do kolejnego ujęcia. Uwaga Nietschego, że mówiąc o człowieku, że ma charakter, stwierdzamy po prostu, że ma doświadczenia, które się powtarzają, nabiera tu cech drugorzędnego sztucznego patosu; tutaj charaktery przystają do siebie jedynie poprzez wielokrotne powtarzanie pętli. Złamanie intrygi przenosi się w pewien sposób na dekoracje, tak jak w scenie wspomnienia złowróbnego snu Klitajmestry rozegranej pomiędzy tarczami przyrzędów w staromodnie wyglądającym pomieszczeniu dyspozytorni przy obecności nieświadomych operatorów. Dramat pozbawiony jest swojej funkcji nadawania sztuce impetu, nie mówiąc o postępie, i ukazany jako rodzaj poważnego błaznowania.

Tu, jak i gdzie indziej, Waller postuluje mit jako rutynę i odwrotnie. W opartych na usługach gospodarkach rutyna jest przeznaczeniem rytuału. Wielkie mityczne warstwy, za pomocą których starożytni tłumaczyli sobie świat, i skala czasu, którą zawsze była współczesna do relacji z wydarzeń teraźniejszość, podupadły tutaj do poziomu ujednoliconego powtó-

żenia. Nie możemy już wskazać różnicy między bóstwem a pracownikiem zmianowym – możemy przywołać tutaj także przykład filmu Powella i Pressburgera *Sprawa życia i śmierci* (1946), w którym aniołowie są po prostu wyższą formą urzędników państwowych. Wiele z prac Wallera dotyka dwuznaczności działania funkcjonariusza czy też służki, którego anonimowość jest być może źródłem jego władzy. Ta dziwna kombinacja nieskutecznego i wszechmocnego jest doskonale uchwycona przez tytułowego bohatera pracy *Interview with a Nuclear Contract Worker* (1996), który kończy swój monolog mówiąc:

My [pracownicy zmianowi elektrowni atomowej], zarówno jako jednostki, jak i ogólna siła zbiorowa, jesteśmy niczym siła sprawcza... Gdy porównasz nas do atomu, no wiesz, w czysto naukowym, funkcjonalnym sensie, jesteśmy czymś, co sprawia, że rzeczy „stają się” w prawdziwym, nowoczesnym świecie. Myślę też, że jeśli się w to zagłębić, jesteśmy w pewnym sensie niemal niebiańscy, czy raczej naznaczeni boskością. Bez nas to by się nie mogło wydarzyć.

Warto jednak pamiętać, że w innej, powiązanej z tą, pracy – *Glow Boys* (1999) – napromieniowany pracownik zostaje



*Flipside od Darkness, zdjęcie z planu/production photo*

rozstrzelany niczym w grze komputerowej i na końcu filmu ukazany jest jako niby złożony w ofierze – jego martwe ciało dostarcza energii do podmiejskiego domu. Kolizja naukowego i kosmicznego jest tu nieodzowna, ale ostatecznie okazuje się urojona. Tak jak sugeruje groźny cytat z Blaira<sup>2</sup> przywołany w *The Flipside of Darkness* (*Potrząśnięto kalejdoskopem. Teraz pora, byśmy umieścili fragmenty w nowym po-*

*rządku*), władcy wszechświata raczej nie zajmują się pociąganiem za sznurki.

Tłum. Ola Dolińska

<sup>1</sup> Chodzi o sztukę *Orestesja* [Przyp. tłum.]

<sup>2</sup> Chodzi o wypowiedź byłego premiera Wielkiej Brytanii Tony'ego Blaira na konferencji Partii Pracy w 2001 roku po ataku terrorystycznym na World Trade Center [Przyp. tłum.]

# Overt Surveillance - micro-salons

A dialogue between Mark Aerial Waller and Stuart Bailey  
For Metropolis M Magazine, Amsterdam, 2005.

## **stuart bailey**

Over the past year you've organised a series of salon meetings alongside your regular practice. Can you briefly describe their location and nature?

## **mark aerial waller**

Taverna Especial is situated on a Dawn of the Dead-like deserted shopping parade along Hackney Road in east London, in a ground floor space which used to be the local Dial-A-Ride cab office. It grew

out of - and now runs parallel to - a film salon called The Wayward Canon, which started out in the same cab office showing films that were made commercially but had fallen into the margins of cultural importance. These included the pan-generic films of Edgar G. Ulmer, Art Schlock of Dario Argento, Dennis Hopper's directorial films, and George Franju's post-Surrealist pre-nouvelle vague masterpieces; films which slid on cultural ice and fired in all directions of critical reception. It be-



*Flipside of Darkness, zdjelje z planu/production photo*

gan with small-scale meetings of a quite critical nature. Each one was accompanied by a lengthy introduction, and people actually made notes during screenings. The Wayward Canon continues to run, but no longer in the cab office, as it now engages with durational all-night events for larger audiences.

Giles Round and I chanced upon Taverna Especial in the summer with intention to use the cab office to look at singular works. It's named after a bar on

Portobello Road in west London where Lucian Freud takes his young models and assistants for pre-studio coffee. The place is full of witticism and sour-faced Spaniard waiters, as well as the young no-good bohemian wasters who have now made their exodus to the roads surrounding the cab office and local flower market. So the name is also about real estate in a cryptic way. Anyway, the format of the Taverna Especial salons involved the artist arriving around 6pm with the work, which would



*Flipside of Darkness*

be quickly installed while the other guests arrived. The grand gesture and potentialised concentration of showing one piece for exhibition has been the main theme of the evenings, followed by white wine and pizza as a kind of retreat from the viewing situation. Giles and I wanted a direct meeting with the contemporary work, like

queuing at the Louvre for the Mona Lisa or for *The Last Supper* in Milan, rather than the cursory glance that contemporary art usually solicits. Maybe it's also to do with making art into cinema, the single screen concentration and meal/drink afterwards.

### **stuart bailey**

I've recently had the recurring experience of attending large-scale exhibitions - both museums and group shows - and similarly focusing on a single piece of work. Not consciously at first, more by default. It used to make me anxious, feeling obliged to take in everything, but since noticing myself do it, this narrow focus seems increasingly natural. In a favorite article of mine, Julie Burchill describes casting off the layers of heavyweight Sunday newspaper sections until she's left only with those items she already has an intense interest in. I think Hockney described a cross between these two attitudes: a wave of drowsiness upon entering a gallery, and an impulse to buy the catalogue and return home immediately to the safety of an armchair. I'm interested in how you seem to define the salon by what it isn't as much as what it is. Did the contributors choose their single works very consciously in light



*Superpower-Dakar Chapter, Counter Gallery, London*

of this concentrated context? And did the evenings themselves feel cinematic, as if you were all part of a film - artists in a film about an art salon, or zombies in Dawn of the Dead? I vaguely remember you relating that some evenings had a kind of hallucinogenic quality. Perhaps that had something to do with the summer.

**mark aerial waller**

Taverna Especial has been a constantly evolving system, starting with a curation by Jo Stella Sawicka of a Giles Round piece nailed to the wall with people looking on. The evening grew as people we knew dropped by to say hello, not knowing anything about the event, as we didn't realise

that there was an event happening anyway. They stayed, going off at some point to find food and drink to bring back. Then we realised what was happening. There was heated conversation about the work. Some people were riled by the work's non-chalance, so stayed to continue the conversation. I suppose that the fast realisation of something occurring was hallucinogenic, especially with the arrival of new guests who acted as players in the emergence of event. Another event operated as a lure. We offered to invite people back from the tail end of a gallery preview. The guests were mainly unaware of our intention to show a video; recently lent to me by an artist called Ben Cal-

laway called *The Struggle*. It involved text-messaging detonators and Greek heroic imagery also shot in a fluorescent-lit Lambeth council office, insurgence boiling over like a Celine novel. The audience this time

were completely nonplussed with the art content, thinking that the evening would be just about alcohol.

### **stuart bailey**

Is alcohol - or any other drug - necessary here? Could you conceive of Taverna Especial without alcohol? I went to an alcohol-free opening not so long ago and people were genuinely outraged.

### **mark aerial waller**

The My Kleine Fassbinderbar event became the most fluid in eroding the horizon between watching a film and the film becoming a 'ritualising machine'. The scenes in the series were becoming hot, steamy

sex scenes in the cold desolate Alexanderplatz. Two people I knew had disappeared from the coffee tables and sofas. I was selling sausages from the kiosk watching the show. Another friend was snoop-



*Chroma Key, Douglas Park, Plan B, Warszawa*



ing around, looking for the toilet I think. She made a mistake and opened the door slightly on these lost two who were engaged in some kind of perverse role-playing act, one seated half-undressed and the other kneeling with trousers unbridled. They didn't notice her, but she came back to announce the news to me and two others, who went together to have a look and felt deeply embarrassed at their curiosity, faced with the two in flagrant, who were now looking back at them ...

We then thought it might be interesting to move into the idea of a rental space show. A designer friend of mine wanted to do something here, and was keen to pay for it, so we went along with the idea. We stipulated that only the windows could be used, and it was amazing. His designer associates came and mixed with the regular Wayward Canon and Taverna Espe-

cial people. The artists were looking at his design work without being told that's what it was. There was a very relaxed atmosphere with people lounging on the bed and black vinyl sofa, meeting in this gap between house and art opening, with design being showed covertly.



*Chroma Key, Douglas Park, Plan B, Warszawa*

The Wayward Canon events were to do more with the re-representation of films, and each evening had a slightly different approach. I think it was to do with re-evaluation of critical approaches, so for instance O' Lucky Man was presented as a study of psychic phenomena and schizophrenia. Actors played multiple roles; the main actor followed the trope of the visionary Film protagonist. Dead of Night was a study in boundary theory. Judex was an expose on the French underground Masonic system. Billy Jack was to be seen as a pro American movie, my propaganda for friendship

with the US freedom movement. Edgar G. Ulmer was an ongoing monument to one of the most resourceful directors ever; he exceeds Lang, morphing from German expressionism to Hollywood Horror to Yiddish Romanticism and Black Jazz to B-movie Noir and Sci-fi.

### **stuart bailey**

How exactly did you re-represent the films? - Through the title of the evening or an introduction, or was it more allusive? Is part of the whole idea that the audience is not being quite sure of what's going on? Are you trying to throw people? It sounds like you're as interested in the mechanics of the evening as much as showing the individual works and films.

### **mark aerial waller**

The Wayward Canon had email invitations in bright colours and a short text introducing the film as well as a wayward critical entry into looking at the film, so people had a sense of what they were going to watch. It was more to assist people in looking tangentially at films that seemed to have a covert reading. In fact the medium of film is one where most energy has gone into the development of covert language, perhaps ever since the introduction of the Hays code for de-

gency in film. Maybe it actually shouldn't be seen as cryptic, rather the development of a multi layered language. This is where the humour, horror and tension of cinema resides, within the shadowy half-pronounced areas.



*Reversion of the Beast Folk, T1+2, London*

### **stuart bailey**

Do these salons have a limited life span, or only work with a limited number of people? If so, how do you tell when the time's

up or the numbers are too big? Then what happens?

### **mark aerial waller**

Yes, the Wayward Canon as a micro salon could only sustain itself for a limited period of time; there was a need to change the participants. This is why I opened it up to a broader structure involving an event and accompanying publication. The first event was called 'The Sun Set', referring to the title of the TV series 'Sunset Beach'. It alludes to a small social group, such as 'The Bloomsbury Set', as well as a sun-worshipping cult, or indeed a film set. What happened here is that around 10 people - the eventual contributors to the publication - came to the cab office to watch episodes of the TV series, which operated as a kind of salon in itself. Each participant watched an hour-long episode of the series and made fictional, theoretical and poetic responses to the series, or used the series as a catalyst for the production of new work. The responses were mainly engaged with the fractured sense of time throughout the series; an eternal present woven through with past and future. The same people then came to the wider public event, where the publication was sold as a series of opera notes. The

contributors didn't seem to be on the spot like artists at a group show, as the publication seemed marginal to the video and social event, although in terms of content it was the main event.

### **stuart bailey**

Why opera notes? It reminds me of a related idea a few years ago when Sonic Youth played a show at a high-class New York concert hall, complete with the evening's programme laid out on velvet seats. The sort of idea that has to be over the top and dumb to work. You seem to combine high and low without it seeming conceited: opera notes in a taxi rank; taking notes on the couch and fucking in the back room; white wine and pizza...

### **mark aerial waller**

Yes, in a way: I meant opera notes as in Soap Opera notes. But I think Taverna Especial's success is more to do with the retreat from the formal event, towards concentration on the work, or perhaps a shift in balance, where the unexpected cursory element could become the focus. For example, the cusp of design and art, or the way the audience might not realise it's the audience. A kind of inverse of covert surveillance filming. It's more

to do with that than wrong-footing people. I like your use of the term allusive. I think that is the key to much of this project. But to enter into the eye of the allusive, taking care not to wander off and be thrown sideways by the vortex of prejudice.

### **stuart bailey**

Recently I wrote about this sense in relation to another optical metaphor, sunspots, and how when you try and look directly at a sunspot burnt on your retina it skips off to the side, because you never look at the sun with the exact centre of your eye. Over its course of events so far the salon seems to describe this also - how the most interesting things are happening in the gaps between what appear to be the official ingredients, or what appeared to be such at the beginning. The situation is fluid. Your description also recalls Lars von Trier's recent 'The Five Obstructions' in which his old mentor is commandeered to remake his own 1950s classic short film five times over, with different limitations. Everyone I've talked to complains that all five resultant films are terrible, but to me that's the whole point. The structure and the failure is everything, although to describe it as such is also misleading,

because the formalism and depression is countered by a disobedient momentum - a mocking self-consciousness and intangible glee that carries it along. 'The Sun Set' seems to have a similar life of its own; gears are set in motion, and though the outcome is unknown, you trust it's going to be an interesting process. So the salon's raw material - the writers - come for a preliminary private meeting, a kind of briefing, then drift off into the night (or dawn) to prepare for the public salon proper, where both groups observe the other from different viewpoints. Is that about right? I imagine from your own viewpoint as curator/riddler/hot dog salesman, both stages are equally important and interesting - and are both equally pieces of work in themselves.

### **mark aerial waller**

Yes, the meetings and personal screenings were just as important as the final event. The project created a sense of community, a community that also had willing critics, who questioned the motivation of the project as a starting point. What I am trying to say is that the project doesn't come purely from the position of the fan. Some contributors found the programme irritating or banal, but never the less en-

gaged with the series on those grounds. I'm thinking of Fergal Stapleton's contribution, which was in the form of a religious proposal for a suburban cult, outlining phases of transcendence for the spiritually-depleted members.

### **stuart bailey**

Is there any deliberate reference to salons of the past; or of art being shown, if not necessarily exhibited, in the homes or studios of their owners? Warhol or Brancusi, for example? Or did Taverna Especial just evolve from circumstance, as you seem to suggest in describing the Giles Round evening?

### **mark aerial waller**

My first point of reference is 'The Riddler' from 'Batman' and the Gotham City Museum. His invitations were always a joy: paintings and green smoke on inclined floors, followed by a fight. That is my ultimate salon. The second point of reference is Georges Franju, who saw and made films as 're-animating machines', rituals for bringing the dead back to life. He set up the Cinémathèque Française with Henri Langlois, which was a kind of grave-robbing project to recover pre-Surrealist cinema serials such as 'Fantomas', 'Judex' and



*Simon and the Radioactive Flesh , Arcola/LUX*

'Les Vampires'. These were the films that influenced his Surrealist heroes as teenagers. His project wasn't nostalgic in the present sense of the term, it was a wish to really shift time zones, or give eternal life in a vampiric way.

**stuart bailey**

I like the idea of a new work containing an old one, in a perverse act of preservation - active preservation maybe, or just simple re-activation. In Olivier Assayas 'Irma Vep' (more vampires) or, again, 'The Five Obstructions', the original works that fuel the new are lovingly embedded. Is this self-reflexive attitude part of your overall idea? I'm associating this with the scene at the end of one of the films you showed, 'O! Lucky Man', when Malcolm McDowell walks into his own casting for the film with director Lindsay Anderson and the snake eats its own tail - or tale. Are you the Malcolm McDowell of Hackney, walking in on your own set?

**mark aerial waller**

Well, I hope I'm myself, but I see what you mean. Yes I think that the events are distanced or objectified, but I'm not sure that I'm the central protagonist on the set, neither am I Lindsay Anderson. I think there is plurality in the way these micro salons work. People have to be accounted for, as there are not enough people for it to become a singular crowd/audience, who are separated from the event by their size and lack of individuality.

**stuart bailey**

I suppose we become attuned to different aspects of films (or other art) at different locations, or if they're framed in different ways. The difference of someone seeing 'O! Lucky Man' or 'Sunset Beach' at Taverna Especial, compared to the ICA, or at a Warner Brothers cinema, or on TV, or in a big town or a small town, in different countries, or back in 1970, or on your own or with friends. Right now, displaced in New York, I'm very conscious of looking at European and American art through the other end of the telescope, and how it affects the reading. Is displacement part of the idea? Would you show Fassbinder in Berlin, or 'O! Lucky Man' in 1973, or is their slipping through the cracks exactly what makes them interesting now - is that the particular facet you're chasing after?

**mark aerial waller**

I have been interested in showing Fassbinder in Berlin. Alexanderplatz still has the harsh edgy feel of the Döblin book, even though it is all-new. But as you say, this would remove the obvious displacement and accompanying exoticism that the medium of film has to offer. I asked some Berliners recently about Fassbinder, who say it's hard to find him now, even



*Flipside od Darkness, plakat/poster 31*

in the repertory cinemas. They say his work has dated, in terms of philosophy as well as style. However it did seem relevant here, showing Alexanderplatz to us London drunkards in a cold, socially discarded commercial unit in an unforgiving financial environment, trying - like Franz Biberkopf - to make good, keep warm and enjoy life a little bit.'

**stuart bailey**

Finally, is it significant that you've mentioned both 'Dawn of the Dead' and vampires? In your other work as well as the salon and its contents there are recurring emblems of horror, legend and conspiracy.

**mark aerial waller**

Yes, like Franju, vampires and zombies are central to showing art, re-animation and being poisoned/infected with attractive ideas, with lots of sequels and re-emergences. I think that Taverna Especial is about the understanding of circumstance, allowing for chance to enter and being conscious of the moment. A-navigating in the drift.







# Jawny nadzór – mikro-salony.

Rozmowa między Markiem Aerialem Wallerem i Stuartem Bailey dla magazynu Metropolis M, Amsterdam, 2005

## Stuart Bailey

Przez ostatnie lata zorganizowałeś, obok swojej zwykłej działalności, serię spotkań-salonów. Czy mógłbyś krótko opisać miejsce, w którym się odbyły i co się tam działo?

## Mark Aerial Waller

Spotkania w ramach projektu *Taverna Especial* odbywały się na końcu martwe-

go, opustoszałego deptaka handlowego Hackney Road we wschodnim Londynie, w pomieszczeniu na parterze, które było kiedyś biurem lokalnej korporacji taksówkowej Dial-A-Ride. Projekt ten wyrósł z salonów filmowych zwanych *The Wayward Canon* a teraz funkcjonuje równoległe z nimi. Podczas salonów *The Wayward Canon*, które rozpoczynały swoją działalność w tym samym biurze taksówkowym, pokazywane były filmy komercyjne ze-pchnięte na margines kulturowego znaczenia. Znalazły się wśród nich wykraczające poza ramy gatunków filmy Edgara G. Ulmera,<sup>1</sup> tandetne dzieła Dario Argento,<sup>2</sup> filmy reżyserowane przez Dennisa Hoppera i postsurrealistyczne, przednowofalowe dzieła Georges'a Franju. Filmy, które ślizgały się po kulturowym lodzie i mogły zmierzyć się z wszelkimi sposobami krytycznego przyjęcia. Zaczęło się od niewielkich spotkań o charakterze krytycznym. Każdemu z nich towarzyszyło szczegółowe wprowadzenie, potem ludzie robili notatki podczas projekcji. *The Wayward Canon* nadal działa, ale już nie w biurze taksówkowym, bo teraz organizujemy dłuższe, całonocne imprezy dla szerszej publiczności.

Projekt *Taverna Especial* Giles Round i ja rozpoczęliśmy latem z zamiarem wyko-



*Flipside od Darkness, zdjęcie z planu/production photo*

rzystania biura taksówkowego do pokazywania pojedynczych prac. Nazwa projektu pochodzi od baru na Portobello Road w zachodnim Londynie, gdzie Lucien Freud zabierał swoich młodych modeli i asystentów na wstępną kawę. Miejsce pełne jest dowcipkowania i hiszpańskich kelnerów o kwaśnych minach a także młodych nieudaczników, próżniaków z bohemy, którzy ostatnio przenieśli się na ulice wokół naszego biura taksówkowego i na lokalny targ kwiatowy. Nazwa

odnosi się więc w ukryty sposób także do nieruchomości. Formuła salonów *Taverna Especial* wyglądała tak: około szóstej po południu pojawiał się artysta z pracą, która była szybko instalowana, podczas gdy schodzili się inni goście. Rozmiar gestu i stworzenie warunków do koncentracji poprzez pokazanie na wystawie tylko jednej pracy były głównym tematem wieczorów. Odpoczynek od sytuacji oglądania dzieła sztuki stanowiły podawane na miejscu białe wino i pizza. Giles i ja pragnęli-

śmy bezpośredniego spotkania ze współczesnym dziełem sztuki, doświadczenia, które przypominająby stanie w kolejce do Luwru, żeby zobaczyć *Mona Lisę* albo *Ostatnią Wieczerzę* w Mediolanie, a nie przelotnego spojrzenia, o które zwykle ubiega się sztuka współczesna. Chodziło nam też chyba o przerażanie sztuki na kino, o skupienie uwagi na jednym ekranie, o jedzenie i napoje podawane po pokazie.

### Stuart Bailey

Ostatnio podczas odwiedzania wielkich wystaw – muzeów i wystaw zbiorowych – doświadczałem podobnego koncentrowania się na pojedynczej pracy. Na początku robiłem to nieświadomie, jakby zaocznie. Bardzo mnie to niepokoiło, bo czułem się zobligowany do zobaczenia wszystkiego, ale odkąd uświadomiłem sobie, co właściwie robię, to skupienie na takim wąskim wyćniku wydało mi się naturalne. W moim ulubionym artykule Julie Burchill opisuje odrzucanie warstw grubego niedzielnego wydania gazety aż do momentu, gdy

w jej ręku pozostają tylko te strony, które ją naprawdę interesują. Zdaje mi się, że Hockney opisał skrzyżowanie tych dwóch postaw – fałę senności, którą odczuwamy wchodząc do galerii i impuls, by kupić katalog i natychmiast wrócić do domu, by zagłębić się bezpiecznie w fotelu. To ciekawe, że wydajesz się w równy sposób

określać salon przez to czym nie jest, jak przez to, czym jest. Czy uczestnicy salonów wybierając swoje pojedyncze prace byli świadomi natężenia kontekstu? Czy same wieczory miały filmowy charakter, to znaczy czy

towarzyszyło wam wrażenie, że jesteście częścią filmu – artystami w filmie o salonie sztuki albo zombie w *Śmiecie żywych*

*trupów*?<sup>23</sup> Pamiętam, że mówileś kiedyś coś o halucynacyjnym charakterze niektórych z tych wieczorów. Może miało to jakiś związek z tym, że było lato?

### Mark Aerial Waller

System wieczorów *Taverna Especial* stale ewoluował. Zaczęło się, gdy kuratorka Jo Stella Sawicka przybiła gwoździami do ściany pracę Gilesa Rounda a ludzie zaczęli ją oglądać. Wieczór rozwijał się

Wideo  
Tance  
Poezja



### *Chroma Key*

w miarę, jak znajomi wpadali żeby powiedzieć „cześć”, nie wiedząc nic o wydarzeniu. Zresztą sami nie zdawaliśmy sobie jeszcze sprawy, że to jest wydarzenie. Ludzie zostawali, w pewnym momencie wychodzili po coś do jedzenia i picia, wracali. Wtedy zdaliśmy sobie sprawę, że coś się dzieje. Rozgorzała dyskusja o po-

kazanej pracy. Niektórzy byli zirytowani nonszalancją, z jaką była pokazana, więc zostali, żeby o tym porozmawiać. Nagle uświadomienie sobie, że coś się wydarza, było halucynacyjnym doświadczeniem, zwłaszcza, że pojawiające się nowe osoby zaczynały odgrywać rolę w kształtowaniu wydarzenia.

Przy następnym wydarzeniu użyliśmy przynęty. Zapraszaliśmy do nas ludzi stojących na końcu kolejki do galerii podczas otwarcia wystawy. Goście byli generalnie nieświadomi naszego zamiaru pokazania im pracy video pożyczonej mi przez artystę Bena Callawaya a zatytułowanej *The*



*Flipside of Darkness*

*Struggle*. Składały się na nią detonatory wiadomości tekstowych i obrazy greckich herosów nakręcone w oświetlonym jarzeńcówkami biurze rady dzielnicy Lambeth, z atmosferą jak przed wybuchem powstania, niczym z powieści Celine'a. Publiczność, która spodziewała się popiawaj, była tym razem kompletnie zaskoczona obecnością sztuki.

### **Stuart Bailey**

Czy alkohol – czy też inne używki – jest tu konieczny? Czy wyobrażasz sobie Tavernę Especial bez alkoholu? Niedawno byłem na otwarciu wystawy, na którym nie podano alkoholu i ludzie byli autentycznie rozwścieczeni.

### **Mark Aerial Waller**

Wydarzeniem, podczas którego najmocniej zatarł się horyzont między oglądaniem filmu a staniem się przezeń „maszyną rytualizacyjną” była projekcja *My Kleine Fissbinderbar*. Sceny w serialu stawały się coraz bardziej podniecające – zmysłowe erotyczne sceny na zimnym opustoszałym Alexanderplatz. Dwie znajome osoby opuściły sofy. Ja podczas pokazu sprzedawałem kielbaski. Inna znajoma osoba myszkowała wkoło, szukając zdaje się toalety. Pomyliła się i otworzyła inne drzwi, za

którymi tych dwoje dokonywało właśnie jakiegoś perwersyjnego aktu z odgrywaniem ról – jedno z nich siedziało półnagi a drugie klęczało rozwiązłe bez spodni. Niczego nie zauważyli. Owa osoba, która ich nakryła, przyszła i opowiedziała o tym mnie i dwóm innym osobom, które także poszły popatrzeć. Niestety, swoją ciekawość okupiły silnym wstydem, gdyż owa przyłapana in flagranti dwójka tym razem spojrziała na swoich obserwatorów.

Potem pomyśleliśmy, że może ciekawie byłoby rozwinąć pomysł wypożyczenia przestrzeni wystawowej. Mój znajomy projektant chciał coś u nas zrobić, i był gotowy za to zapłacić, więc wprowadziliśmy pomysł w życie. Oznajmiliśmy, że wykorzystać może tylko okna. Wyszło fantastycznie. Pojawili się jego współpracownicy-projektanci i wymieszali się ze stałymi bywalcami *The Wayward Canon* i Taverna Especial. Artyści patrzyli na jego projekt nie wiedząc, że to jest to. Atmosfera była bardzo rozluźniona, ludzie pokładali się na łożku i czarnej pokrytej winylem sofie. Spotkanie odbyło się jakby w przestrzeni pomiędzy domową imprezą a otwarciem wystawy sztuki, z projektem pokazywanym w sekrecie.

Wydarzenia w ramach *The Wayward Canon* miały więcej wspólnego z „re-prezenta-



*Flipside of Darkness*

cją” filmów. Podczas każdego wieczoru dominowało inne podejście. Wydaje mi się, że chodziło głównie o reewaluację podejścia krytycznego. I tak na przykład *Szczęśliwy człowiek*<sup>4</sup> został zaprezentowany jako studium zjawisk psychicznych i schizofrenii. Aktorzy grali kilka ról na raz. Główny aktor wypełniał rolę metaforycznego idealnego bohatera filmowego. *Dead of Night*<sup>5</sup> stał się podstawą studium teorii granic, *Judex*<sup>6</sup> to z kolei wykład o francuskim podziemiu masońskim, *Billy Jack*<sup>7</sup> miał być oglądany jako film proamerykański, w ramach mojej propagandy przyjaźni z amerykańskim ruchem wolnościowym. Wieczór z Edgarem G. Ulmerem był niczym wystawienie pomnika jednemu z najbardziej inspirujących reżyserów w historii. Ulmer wykroczył poza to, co zro-

photographs by Julie Jacobs  
interrogation by Maureen McLaughlin  
and John Beal

Who is Klaus Nomi? A creature of any state, sex or sensibility you choose. The astral plane where Mrs. Miller and Jobliath embrace. A pale, shimmering genius — or a complete fathood. The real Eighth Wonder of the World — or a tragic slip in Mother Nature's busy assembly line. A painted bird, singing sweetly in soaring flight — or a mildly amusing bizarre propped up by good musicians (including, at his few recent live performances, Kristian Hoffman and Joe Katz). Read on, dear reader, and judge for yourself. — The Editors.

---

"When I decided to wear make-up, it was very difficult because for a male person, wearing make-up is a very strange thing to do in the eyes of the masses. . . . Actually, it began when I was a child in Germany. I had a good time going to the opera at night as an extra onstage, and I enjoyed doing make-up there because I could do it without being bothered. I've always felt very much related to the theater and music, yet I never found a way to do operatic material seriously."

---

"Some people think I'm not human. That's why I can't eat, can't have sex, I can't burp, I can't do anything really."

---

"My mother visited me two years ago, when my image was similar to today's image. She was so shocked. I had black fingernails and black lipstick, and she said, 'You look like the Devil — I can't believe it!' I said, 'Mother, I AM the Devil!' That was enough for her."



# KLAUS NOMI

---

"I always loved rock 'n' roll, actually. For me, the biggest name in rock 'n' roll was when I was twelve: Elvis Presley. I bought an EP, King Creole. . . . I hid it in the basement, to make sure, but my mother found it. She went to the record store where I bought it and exchanged it for Maria Callas operatic arias. Well, I was very agreeable to that, too. So I got into that, but every time I bought a rock 'n' roll record, at the same time I bought a classical record. That was the point of my confusion, because I liked each as well as the other. So I was constantly freaking out."

---

"I want to be in a lot of movies, and I'm working on a film myself. It's a long-term project. I want to take my time, because I want to make it real good. I have the basic idea for a film in my head — Salome. I want to play the title role."



a good time going to the opera at night as an extra onstage, and I enjoyed doing make-up there because I could do it without being bothered. I've always felt very much related to the theater and music, yet I never found a way to do operatic material seriously."

---

"Some people think I'm not human. That's why I can't eat, can't have sex, I can't burp, I can't do anything really."

---

"My mother visited me two years ago, when my image was similar to today's image. She was so shocked. I had black fingernails and black lipstick, and she said, 'You look like the Devil — I can't believe it!' I said, 'Mother, I AM the Devil!' That was enough for her."



# KLAUS NOMI

"I always loved rock 'n' roll, actually. For me, the biggest name in rock 'n' roll was when I was twelve: Elvis Presley. I bought an EP, *King Creole*. I hid it in the basement, to make sure, but my mother found it. She went to the record store where I bought it and exchanged it for Maria Callas operatic arias. Well, I was very agreeable to that, too. So I got into that, but every time I bought a rock 'n' roll record, at the same time I bought a classical record. That was the point of my confusion, because I liked each as well as the other. So I was constantly freaking out."

---

"I want to be in a lot of movies, and I'm working on a film myself. It's a long-term project. I want to take my time, because I want to make it real good. I have the basic idea for a film in my head — *Salome*. I want to play the title role."

---

"I saw Maria Callas once, and I always had a vision to meet her. In Germany, there is a custom on New Year's Eve. You melt a certain metal over a candlelight, and when it becomes liquid you pour it into cold water. Something very bizarre comes out of it. The idea is that you take it and judge for yourself what it could possibly mean to you. This shape looked like two people facing each other, and of course it was Maria and I. Well, three months later it was announced that she was to come to the small town where I lived to give a concert. It was perfect — of course, I was there. And of course, I jumped onto the stage and was facing her as close as I thought I would be. I caught a glimpse of her eye, and it was like a fire burning in me. I almost fainted. The next day, I went to see a vocal teacher and started to sing professionally, and every time I am successful in anything, in honor to her I play one of her records." □



*Simon and the Radioactive Flesh, Arcola/LUX, London*

bil Lang, płynnie przechodził od niemieckiego ekspresjonizmu do hollywoodzkich horrorów, do romantyzmu jidysz i czarnego jazzu, do filmów noir klasy B i do science fiction.

### **Stuart Bailey**

Jak dokładnie „re-prezentowałeś” te filmy? Poprzez tytuł wieczoru, wstęp, czy działo się to bardziej aluzyjnie? Czy czę-

ścią idei jest to, żeby publiczność nie była pewna, co się właściwie dzieje? Czy próbujesz zbijać ludzi z tropu? Wygląda na to, że jesteś równie zainteresowany mechaniką tych wieczorów, co pokazywaniem pojedynczych prac czy filmów.

### **Mark Aerial Waller**

Na wydarzenia *The Wayward Canon* wysyłał mi mailem utrzymane w jaskrawych

kolorach zaproszenia, z krótkim tekstem będącym wprowadzeniem do pokazywanego filmu oraz propozycją pewnego krytycznego podejścia, więc ludzie mieli jakiś pogląd na to, co zobaczą. Chodziło raczej o to, żeby pomóc ludziom spojrzeć w sposób bardziej swobodny na filmy, które zdają się mieć jakieś ukryte sposoby odczytania. W rzeczywistości film jest tym medium, które zużyło najwięcej energii na rozwój ukrytego języka. Być może zaczęło się to od wprowadzenia kodeksu Haysa dotyczącego zachowania przyzwoitości na ekranie.<sup>8</sup> Może film nie powinien być postrzegany jako zaszyfrowany lecz raczej jako medium, które rozwinęło wielowarstwowy język. To właśnie w tych ukrytych w cieniu, niedopowiedzianych rejonach kina rezydują humor, horror i napięcie.

### **Stuart Bailey**

Czy salony mają określony czas funkcjonowania albo mogą udać się tylko przy udziale określonej liczby osób? Jeśli tak, skąd wiesz, że ich czas minął, albo że liczba uczestników jest za duża? Co się wtedy dzieje?

### **Mark Aerial Waller**

Rzeczywiście, *The Wayward Canon* jako mikrosalon mógł utrzymać się tylko przez

określony czas. Zaszła potrzeba, żeby zmienić uczestników. Dlatego rozwinąłem go w szerszą strukturę, zawierającą wydarzenie i towarzyszącą mu publikację. Pierwsze takie wydarzenie nazywało się *The Sun Set*. Tytuł odwołujący się do serialu telewizyjnego *Sunset Beach* stanowił odniesienie zarówno do małej grupy społecznej, takiej jak na przykład *The Bloomsbury Set*,<sup>9</sup> jak i do kultu słońca oraz do planu filmowego.<sup>10</sup> Oto co się wydarzyło: około dziesięciu osób, potencjalnych autorów publikacji, przychodziło do biura taksówkowego, żeby obejrzeć godzinne odcinki serialu i przygotować fikcyjne, teoretyczne i poetyckie wypowiedzi na temat tego, co zobaczyli albo użyć serialu jako katalizatora dla stworzenia nowej pracy. Ich wypowiedzi dotyczyły głównie poczucia pęknięć w czasie towarzyszącego oglądaniu serialu. Wieczna terażniejszość splatała się z przeszłością i przyszłością. Te same osoby pojawiły się potem na przeznaczonych dla szerszej publiczności imprezie, na której sprzedawano publikację pod postacią notatnika operowego. Jej autorzy wcale nie znaleźli się w centrum zainteresowania, tak jak miałyoby to miejsce w przypadku artystów na wystawie zbiorowej. Publikacja została zepchnięta na margines wydarzenia towa-

rzyskiego i projekcji wideo, chociaż, jeśli chodzi o treść, to właśnie ona była głównym wydarzeniem.

### Stuart Bailey

Dlaczego notatnik operowy? Przypomina mi to podobny pomysł sprzed kilku lat, kiedy Sonic Youth zagrało koncert w wysokiej klasy nowojorskiej sali koncertowej; dopełnieniem były programy rozłożone na aksamitnych fotelach. Pomysł taki w swojej istocie musi być przesadzony i głuchy na samą pracę. Ty wydajesz się łączyć to, co niskie z wysokim unikając próżności – notatnik operowy z postojem taksówek, robienie notatek na kanapie z pieprzeniem się na zapleczu, białe wino z pizzą...

### Mark Aerial Waller

W pewnym sensie tak. Chodziło mi o notatnik operowy w sensie notatnik soap-operowy. Myślę jednak, że sukces *Taverna Especial* wziął się raczej z naszego odwrotu od formalnego wydarzenia, który dokonał się poprzez koncentrację na jednej pracy, albo może przez przesunięcie akcentów, kiedy to niespodziewanie jakiś poboczny element mógł stać się głównym punktem zainteresowania. Tak jak w przypadku połączenia dizajnu i sztuki albo w fak-



*Chroma Key, Plan B, Warszawa*

cie, że publiczność mogła nie zauważyć, że jest publicznością. To jak przeciwieństwo śledzenia za pomocą ukrytej kamery. Chodziło raczej o coś takiego, niż o stawianie ludzi w niezręcznych sytuacjach. Podobało mi się, że użyłeś wcześniej pojęcia „aluzyjny”. Wydaje mi się, że to jest klucz do większości spraw, o które chodzi w tym projekcie. Żeby zagłębić się w to, co aluzyjne, dbając by nie odplynać, nie



*Flipside of Darkness*

zostać zepchniętym z toru przez kłębowisko uprzedzeń.

### **Stuart Bailey**

Ostatnio pisałem o tym odnosząc się do pewnej optycznej metafory – plam słonecznych. Gdy próbujesz spojrzeć bezpośrednio w plamę słońca wypalaną na twojej siatkówce, ona ucieka w bok, bo nigdy nie patrzysz w słońce środkiem oka.

Na przestrzeni zdarzeń salony można by opisać przez to, że najbardziej interesujące rzeczy dzieją się tam, gdzie pojawiają się pewne luki w tym, co wydaje się oficjalnym składnikiem wydarzenia albo co wydawało się nim być na początku. Sytuacja jest płynna. Twój opis działalności salonów przypomina też *Pięć nieczystych zagran* Larsa von Triera, film, w którym jego dawny mentor dostaje do wykonania za-



*Flipside of Darkness, akwarela na papierze/aquarelle on paper, 21cm x 15cm*

danie nakręcenia pięciu remake'ów swojego dawnego filmu krótkometrażowego, z narzuconymi za każdym razem innymi ograniczeniami. Wszyscy, z którymi na ten temat rozmawiałem, narzekali, że rezultaty wszystkich pięciu prób są straszne, ale według mnie właśnie o to chodzi. Struktura oraz porażka są tu wszystkim. Choć taki opis także jest mylący, bo

formalizm i zastój przeciwstawione są opornemu impetowi – drwiącej samoświadomości i nieuchwytej, porywającej radości. *The Sun Set* zdaje się żyć własnym życiem w podobny sposób. Mechanizmy zostają wprowadzone w ruch i chociaż rezultat nie jest znany, ufasz, że będzie to interesujący proces.

Zatem surowy materiał salonów, czyli

pisarze, przychodzą na wstępne, prywatne spotkanie, rodzaj odprawy, potem odpływają w noc (lub świt) by przygotować się do salonu z udziałem publiczności, podczas którego obie grupy obserwują się wzajemnie z różnych punktów widzenia. Czy o to chodzi? Wyobrażam sobie, że z twojego punktu widzenia kuratora/człowieka-zagadki<sup>11</sup>/sprzedawcy hot dogów obie perspektywy są jednakowo interesujące i obie same w sobie są pracami.

### **Mark Aerial Waller**

Tak, spotkania i prywatne projekcje były równie ważne jak finałowe wydarzenie. Praca nad projektem stwarzała poczucie wspólnoty, wspólnoty, która miała również skwapliwych krytyków, już w punkcie wyjścia poddających dyskusji motywację tworzenia projektu. Chodzi mi o to, że projekt nie powstaje po prostu z pozycji fana. Niektórzy z autorów uważali program za irytujący czy banalny, ale i tak się w niego zaangażowali. Myślę tu o udziale Fergala Stapletona – jego propozycji podmiejskiego kultu zarysowującego fazy transcendencji dla duchowo zubożonych uczestników.

### **Stuart Bailey**

Czy jest tu jakieś dosłowne odniesienie

do salonów z przeszłości albo do sztuki pokazywanej, jeśli nie wystawianej, w domach i pracowniach jej właścicieli, tak jak na przykład w przypadku Warhola czy Brancusiego? Czy może *Taverna Especial* powstała na skutek przypadku, jak zasugerowałeś opisując wieczór Gilesa Rounda?

### **Mark Aerial Waller**

Moim pierwszym punktem odniesienia jest Człowiek-Zagadka z Batmana i muzeum Gotham City. Jego pojawienie się zawsze oznacza radochę – obrazy i zielony dym na pochylej podłodze, a potem bójka. To dla mnie ostateczny salon. Drugim punktem odniesienia jest Georges Franju, który postrzegal i kręcił filmy jako „maszyny do re-animacji”, rytuały przywracania tego co martwe do życia. Razem z Henrim Langlois stworzył Cinématique Française, projekt, który miał na celu odkrycie na nowo surrealistycznych serii kinowych takich jak *Fantomas*, *Judex* i *Les Vampires*, co było niemal jak okradanie grobów. To były filmy, które wywarły wpływ na jego ulubionych bohaterów surrealizmu, w czasie, kiedy byli nastolatkami. Jego projekt nie był jednak nostalgiczny w dzisiejszym znaczeniu tego słowa. Był wyrazem pragnienia rzeczywistej podróży w czasie czy też nadania nieśmiertelności na sposób wampiryczny.

## Stuart Bailey

Podoba mi się idea nowej pracy zawierającej w sobie starą, niczym perwersyjny akt podtrzymania życia. Aktywne podtrzymanie życia czy może po prostu zwykła reaktywacja? W *Irma Vep* (znowu wampirzy) Oliviera Assayasa czy w filmie *Pięć nieczystych zagrań*, oryginalne prace, które stają się pożywką dla nowych, zostały umieszczone w sposób cudowny. Czy takie auto-refleksyjne podejście jest częścią ogólnej idei, która ci przyświeca? Kojarzy mi się to z końcową sceną jednego z pokazywanych przez ciebie filmów, gdzie Malcolm McDowell wchodzi na swój własny casting do filmu z reżyserem Lindsayem Andersonem<sup>12</sup> - wąż zjada swój własny ogon albo własną historię<sup>13</sup>. Czy jesteś takim McDowellem z Hackney wkraczającym na swój własny plan filmowy?

## Mark Aerial Waller

Coż, mam nadzieję, że jestem sobą. Ale rozumiem, co masz na myśli. Owszem, wydaje mi się, że te wydarzenia odbywają się z zachowaniem dystansu, czy też są zobiektywizowane, ale nie jestem pewien, czy to ja jestem głównym bohaterem planu. Nie jestem też Lindsayem Andersonem. Wydaje mi się, że w sposobie działania mikrosalonów jest pewna różnorodność.

Ludzie muszą być brani pod uwagę, bo nie ma ich tam wystarczająco wielu, żeby stali się jednolitym tłumem/publicznością, która jest oddzielona od wydarzenia poprzez swój rozmiar i brak indywidualności.

## Stuart Bailey

Wydaje mi się, że dopasowujemy się do różnych aspektów filmów (albo innych dzieł sztuki) w zależności od tego, w jakim miejscu je oglądamy albo w jakie ramy są ujęte. Chodzi o różnicę między kimś oglądającym *Szczęśliwego człowieka* albo *Sunset Beach* w Taverna Especial, ICA<sup>14</sup>, sieciowym kinie albo w telewizji, w dużym mieście albo małym miasteczku, w różnych krajach, w latach siedemdziesiątych, samotnie lub w towarzystwie przyjaciół. Teraz, przesiedlony do Nowego Jorku, mam dużą świadomość patrzenia na europejską czy amerykańską sztukę przez drugi koniec teleskopu i tego, jak to wpływa na jej odbiór. Czy przemieszczenie jest częścią idei twoich działań? Pokazałbyś Fassbindera<sup>15</sup> w Berlinie? Albo *Szczęśliwego człowieka* w 1973 roku? A może właśnie łatwość prześlizgiwania się przez szczeliny czasu i przestrzeni, jaką mają te filmy, jest dokładnie tym, co sprawia, że są one teraz interesujące? Czy ten ich aspekt to jest coś za czym gonisz?



# THE WAYWARD CANON

presents



# CHROMA KEY



*Flipside of Darkness*

### **Mark Aerial Weller**

Chciałem pokazać Fassbindera w Berlinie. Alexanderplatz<sup>16</sup> wciąż ma ten szorstki, ostry klimat, co w książce Döblina, nawet jeśli jest całkiem odnowiony. Ale tak jak mówisz, wyeliminowałoby to oczywiste przesunięcie i towarzyszący mu egzotyzm, które oferuje środek przekazu, jakim jest film. Ostatnio pytałem kilku berlińczyków o Fassbindera i powiedzieli mi, że trudno jest teraz obejrzeć gdzieś jego filmy, nawet w kinach studyjnych. Mówią, że jego dzieła zestarzały się zarówno pod względem

filozofii, jak i stylu. Jednak tutaj pokazanie Alexanderplatz wydawało się właściwe – pokazanie go nam, londyńskim pijakom, w tej zimnej, społecznie odrzuconej dzielnicy handlowej, w nieprzychylnych ekonomicznych warunkach, próbującym – jak Franz Biberkopf<sup>17</sup> – czynić dobro, trzymać się ciepło i choć trochę cieszyć się życiem.

### **Stuart Bailey**

No i na koniec: jakie znaczenie ma przywoływanie przez ciebie *Świtu żywych trupów*

i postaci wampirów? W działalności salonu i w twoich innych pracach powraca symbolika horroru, legend i spisków.

## Mark Aerial Waller

Tak jak u Franju, postaci wampirów i zombie są tu kluczowe dla pokazania sztuki - dla „re-animacji”, dla bycia zatrutym czy zainfekowanym atrakcyjnymi pomysłami - z wieloma sequelami i powtórzeniami pojawieniami się. Myślę, że w projekcie *Taverna Especial* chodzi o rozumienie okoliczności, o pozwolenie na wkroczenie przypadku i o bycie świadomym chwili. O płynięcie z prądem.

Tłum. Ola Dolińska

<sup>1</sup> Edgar G. Ulmer, austriacko-amerykański reżyser, mistrz filmów klasy B z lat czterdziestych [przyp. tłum.]

<sup>2</sup> Dario Argento, włoski reżyser horrorów (*giallo*), który zaczął kręcić filmy w latach siedemdziesiątych [przyp. tłum.]

<sup>3</sup> *Świt żywych trupów* (oryg. *Dawn of the Dead*), horror George’a Romero z 1978 r. będący kontynuacją nakręconej przez Romero w 1968 r. *Nocy żywych trupów* [Przyp. tłum.]

<sup>4</sup> *Szczęśliwy człowiek* (oryg. *O’Happy Man*), film Lindsay’a Andersona z 1973 roku [Przyp. tłum.]

<sup>5</sup> *Dead of Night*, kultowa brytyjska seria horrorów z 1945 roku [Przyp. tłum.]

<sup>6</sup> *Judex*, film Georges’a Franju z 1963 r. nakręcony na podstawie francuskie serialu niemego z 1916 r. o tym samym tytule [Przyp. tłum.]

<sup>7</sup> *Billy Jack*, film Toma Lauglina z 1971 roku; drugi z serii czterech filmów o przygodach tytułowego bohatera, granego przez reżysera [Przyp. tłum.]

<sup>8</sup> Obowiązujący w kinie amerykańskim od lat trzydziestych do sześćdziesiątych kodeks określający dopuszczalność scen w filmach ze względu na ich wpływ na morale publiczności [Przyp. tłum.]

<sup>9</sup> *The Bloomsbury Set* lub *The Bloomsbury Group*, angielska grupa intelektualistów działająca w pierwszej połowie XX wieku, do której należeli m.in. Virginia Woolf i John Maynard Keynes [Przyp. tłum.]

<sup>10</sup> Z ang. *film set* skojarzone z *sun set* [Przyp. tłum.]

<sup>11</sup> nawiązanie do postaci z filmu i historii o Batmanie [Przyp. tłum.]

<sup>12</sup> Chodzi o film *Szczęśliwy człowiek* [Przyp. tłum.]

<sup>13</sup> Nieprzetłumaczalna gra angielskich słów *tail* (ogon) i *tale* (opowieść) [Przyp. tłum.]

<sup>14</sup> Institute of Contemporary Arts w Londynie [Przyp. tłum.]

<sup>15</sup> Reiner Werner Fassbinder, legendarny niemiecki twórca filmowy [Przyp. tłum.]

<sup>16</sup> Nawiązanie do serialu Fassbindera *Berlin Alexanderplatz* z 1980 roku nakręconego na podstawie powieści Adolfa Döblina [Przyp. tłum.]

<sup>17</sup> Bohater *Berlin Alexanderplatz* [przyp. tłum.]

# Dream-Key Zodiac/ Pandora's Ark

At dead of night, out of thin and mid air, cranium curves down, until cupola dome umbrella cloche envelops base of hillock stood upon by feet. Eyelids set into this façade part wide open and awake, so magnifying lens porthole windows can see out. Behind and inside, reflective panels of shifting hall-of-mirrors chamber suite slide and fold, warp and buckle, straighten and anamorphosise. Exactly at the precise and specific very centre, stands a tripod where prismatic clairvoyant crystal ball is balanced, turning and in-orbit around. Protruding from roof turret, extends artil-

lery-cannon/cine'-projector/searchlight-beacon/satellite-receiver/aerial-antennae. Messages and signals, as much trawled and dredged for, as unsolicited junk mail –and even welcome, unexpected and surprise donated gifts, meet at artillery-cannon/cine'-projector/searchlight-beacon/satellite-receiver/aerial-antennae, report to cupola dome umbrella cloche, beam through magnifying lens porthole windows, bound on and off shifting hall-of-mirrors chamber suite, then refine in prismatic clairvoyant crystal ball. Messages and signals, swim out of prismatic clairvoyant crystal ball, gain momentum with several laps-of-honour around shifting hall-of-mirrors chamber suite, get channelled by magnifying lens porthole windows, poise and brace outside cupola dome umbrella cloche –then launch for lift and take-off from far-end of artillery-cannon/cine'-projector/searchlight-beacon/satellite-receiver/aerial-antennae. Messages and signals, hit dark sky and set to work building gold filigree of: mathematical equations; scientific formulae; calligraphic manuscripts; measurements; flow-charts; conduits; escapement mechanisms; gauge and dial faces; architecture ground-plans; monograms; heraldic crest coats-of-arms; corporate logos; seismograph read-outs and musical notation

scores. (Krill and plankton shoal mixes as Venn-diagrams that eclipse). After playing many rounds of spin-the-planet and joining-up-the-dots-with-the-stars, (to much standing ovation from captive audience fan-club), daylight appears, they all return-to-sender, going back the way they came, for hospitable warehouse storage-space, while everything starts to retract, pack-up and depart, until the next time and some other place.

Copyright, Douglas Park, 2002

1<sup>st</sup> appeared in ...*in this space*, group publication, edited by Helena Sidiropoulos, Curious, Antwerp, 2002 also, online at [www.neurhome.free.fr](http://www.neurhome.free.fr)  
curated by Samon Takahashi, Paris, 2005  
[www.neurhome.free.fr/projects/D-Park/dream-key](http://www.neurhome.free.fr/projects/D-Park/dream-key)

Douglas Park, born: 23-01-1972, United Kingdom, visual artist, writer (of literary prose and critical essays, both mostly art connected), sometime exhibition curator (and increasingly all practices and roles combined). He focuses on the creation of texts, which he then presents as a performance. Currently U.K based and internationally active  
[douglasrpark@hotmail.com](mailto:douglasrpark@hotmail.com)

Work online:

<http://neurhome.free.fr/projects/D-Park/restrictedaccess>

<http://charlie.youle.free.fr/newopportunities/microcolonial.htm>

<http://www.smallwonderfound.org/webpages/multipoint-us.html>

[http://slashseconds.org/issues/001/001/articles/05\\_dpark/index.ph](http://slashseconds.org/issues/001/001/articles/05_dpark/index.ph)

<http://slashseconds.org/issues/002/001/articles/dpark/index.php>

<http://slashseconds.org/issues/002/003/articles/dpark/index.php>

[http://www.myspace.com/douglas\\_park](http://www.myspace.com/douglas_park)





# Sen – Klucz Zodiaka/ Arka Pandory

U kresu nocy, w nicości, czaszka pochyla się ku parasolowi kopuły-klosza, otulającego podłoże pagórka pod stopami. Powieki jej fasady są szeroko otwarte, można więc wyglądać przez powiększające iluminatory soczewek. Za nimi, w środku, zwierciadlane płyty w ruchomym lustrzanym korytarzu przesuwają się i składają, zwijają i uginają, rozciągają i zmieniają w zależności od kąta padania światła. W dokładnie wymierzonym środku stoi trójnóg, na którym wokół własnej osi kręci się kryształowa, jasnowidząca kula-pryzmat. Wystaje ona przez wieżyczkę w dachu

konstrukcji i stanowi przedłużenie artylerio-armaty/kino-projektora/latarnio-lampy/satelito-odbiornika/anteno-przekaźnika. Wiadomości i sygnały, zarówno te skrupulatnie wyłowione i przesiane, i jak niepożądane śmieci informacyjne, a także te mile widziane, nieoczekiwane prezenty ofiarowane z zaskoczenia – spotykają się wszystkie w artylerio-armacie/kino-projektorze/latarnio-lampie/satelito-odbiorniku/anteno-przekaźniku, wpadają do parasola kopuły-klosza, przechodzą przez powiększające iluminatory soczewek, odbijają się w ruchomym lustrzanym korytarzu i są wchłaniane do jasnowidzącej kryształowej kuli. W niej zmieniają się nieco i poprawiają. Wiadomości i sygnały wypływają z jasnowidzącej kryształowej kuli, nabierają prędkości dzięki kilku rundom honorowym w ruchomym lustrzanym korytarzu, są transmitowane przez powiększające iluminatory soczewek, zatrzymują się i wzbierają na sile ponad parasolem kopuły-klosza i wznoszą się aby wystrzelić wysoko i daleko przez artylerio-armatę/kino-projektor/latarnio-lampę/satelito-odbiornik/anteno-przekaźnik. Wiadomości i sygnały uderzają w ciemne niebo i wprowadzają w ruch złoty ornament złożony z: równań matematycznych, teorii naukowych, kaligraficznych manu-



skryptów, miar, szkieł, przejść, machin do ucieczki, cyferblatów, projektów architektonicznych, monogramów, grzebieni rodowych herbów, log korporacyjnych, sejsmograficznych czerwonych zaćmień i zapisów muzycznych w partyturze (krył i lawice planktonu mieszają się niczym elipsy w diagramie Venna). Po wielu rundach wokół planety i skropkownieniu-się-z-gwiazdami (przy owacji na stojąco pojmanej publiczności fanklubów), nadchodzi światło dnia, a one wszystkie powracają do nadawcy, drogą, która przybyły, do gościnnych magazynów z przestrzenią do składowania, gdzie wszystko zaczyna się wciągać, pakować i odjeżdżać, aż do następnego razu w jakimś innym miejscu.

Copyright, Douglas Park, 2002

Przekład Matylda Jąder

Pierwsza publikacja: ...*in this space*, publikacja zbiorowa, redakcja: Helena Sidiropoulos, Curious, Antwerp, 2002, także w sieci: <http://www.neurhome.free.fr> kurator: Samon Takahashi, Paryż, 2005 <http://www.neurhome.free.fr/projects/D-Park/dream-key>

Douglas Park, ur. 23.01.1972, Wielka Brytania, artysta, pisarz (prozy literackiej oraz esejów krytycznych, w obu przypadkach

tekstów związanych zazwyczaj ze sztuką), czasami kurator (stopniowo zaczął łączyć wszystkie te praktyki). Skupia się na pisaniu tekstów, które następnie prezentuje w formie performance. Obecnie mieszka w Wielkiej Brytanii, lecz jest aktywny międzynarodowo.

[douglasrpark@hotmail.com](mailto:douglasrpark@hotmail.com)

[http://www.myspace.com/douglas\\_park](http://www.myspace.com/douglas_park)

Prace w sieci:

<http://neurhome.free.fr/projects/D-Park/restrictedaccess>

<http://charlie.youle.free.fr/>

[newopportunities/microcolonial.htm](http://newopportunities/microcolonial.htm)

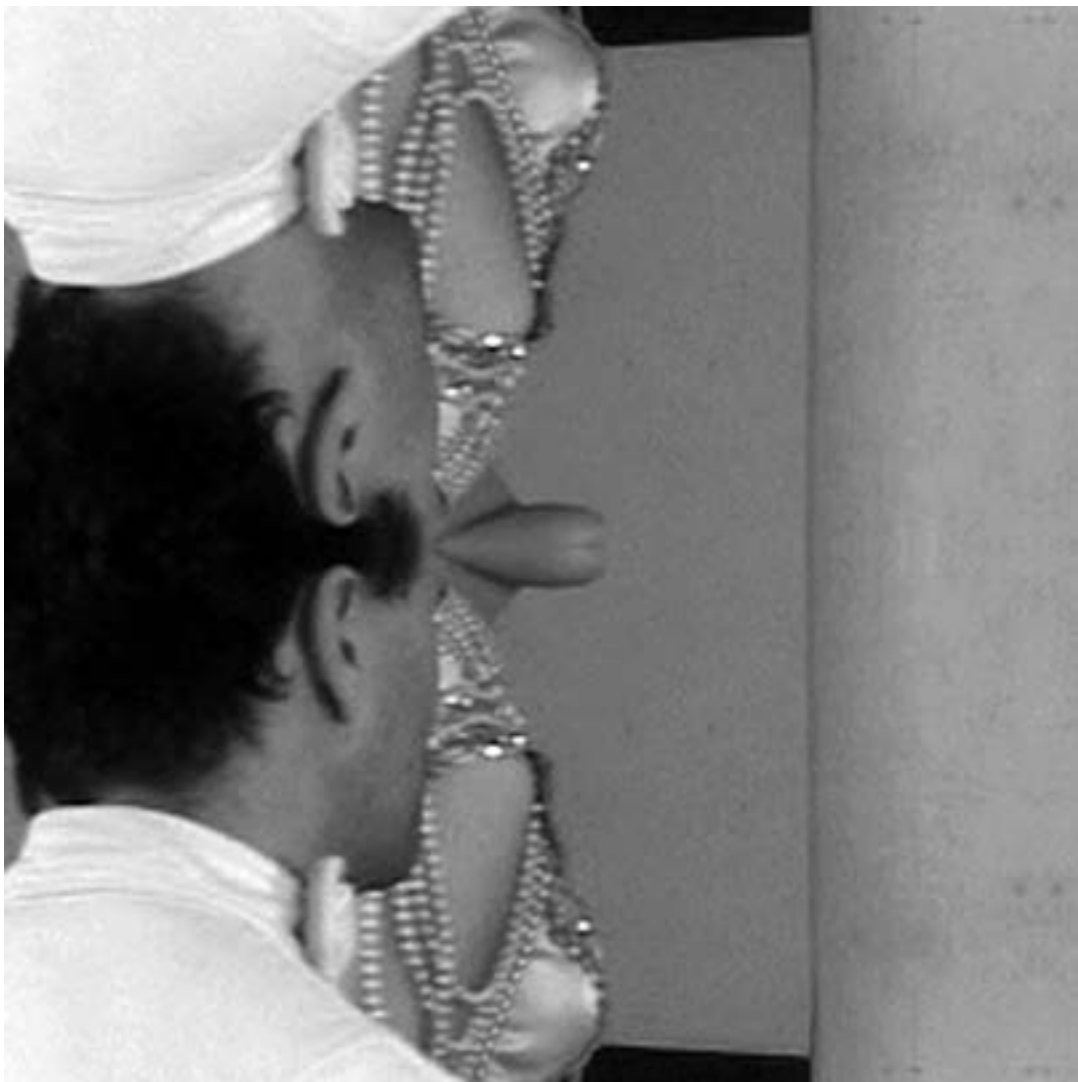
<http://www.smallwonderfound.org/>

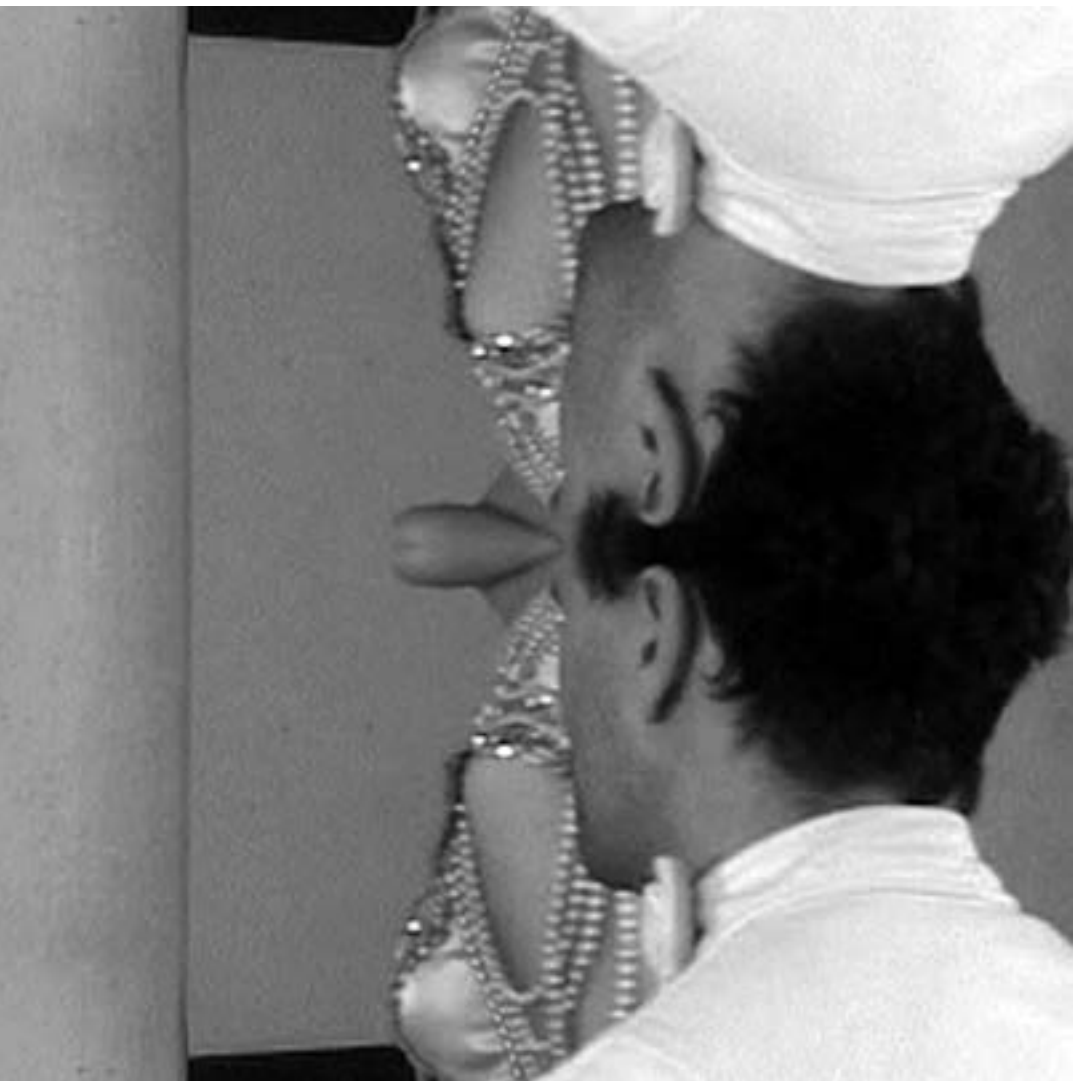
[webpages/multipoint-us.html](http://webpages.multipoint-us.html)

[http://slashseconds.org/issues/001/001/articles/05\\_dpark/index.ph](http://slashseconds.org/issues/001/001/articles/05_dpark/index.ph)

<http://slashseconds.org/issues/002/001/articles/dpark/index.php>

<http://slashseconds.org/issues/002/003/articles/dpark/index.php>







Wideo

Tańce

Poezja



באיזה

אנחנו

באנו

# Mark Aerial Waller Lista wideo/ instalacji Video/ Installation works:

## You're My Only Hope

1995

3 kanałowe wideo/  
3 channel video

Kobweb, dwa zielone

monitory, projekcja/Kobweb,

two green monitors, projection

## Time Stops

### When You Put it On

1996

16mm- video

4 min

## Glow Boys

1998

16mm-video

14 min

## Interview with a Nuclear Contract Worker

1999

Hi-8 - DIGIbeta

7 min

## Midwatch

1999-2001

62

wideo w podczerwieni/  
spalony pojemnik z dykty  
infra-red video/scorched  
plywood container

2m x 2m x 4m

9 min

## The Sons of Temperance

Infra-red video

2000

7 min

## White Stag

wideo w podczerwieni/  
infra-red video

rysunek/drawing 1m x 1m

diorama 40cm x 40 cm x 15  
cm

2001

3min

## Paris-FRANPRIX

DVCAM

2002

11 min

## Reversion of the Beast

Folk

DVCAM

poliuretanowa jaskinia/  
polyurethane cave

3 m x 2m x 3m

czerwone fluorescencyjne  
światłówki/red fluorescent  
tubes

2003

12 min

## Superpower-Dakar Chapter

DVCAM

rozkładana ściana z  
polistyrenu/expanded  
polystyrene wall

(wymiarzy zmienne)/  
(dimensions variable)

2004

14 min

## Resistance Domination

Secret – Cykl w trzech  
częściach/A cycle in three  
parts :

### The Flipside of Darkness

(część2/part 2)

2008

DVCAM

12 min

---

# Wayward Canon (wydarzenia/ durational events)

## My Kleine Fassbinderbar

2002

Five Years Gallery, London

Piętnastogodzinna projekcja  
z barem i lustrem, w holdzie  
dla serialu Fassbindera *Berlin*  
*Alexanderplatz*

A 15 hr screening with bar and mirror, a monument to Fassbinder's television series, *Berlin Alexanderplatz*

### **The Sun Set**

2003

1,000,000mph project space, London

Piętnastogodzinna projekcja serialu telewizyjnego *Sunset Beach* z towarzyszącą publikacją zawierającą rysunki, poezję, eseje krytyczne autorstwa artystów i teoretyków.

A 15 hr screening with mirror wall of daytime tv drama, *Sunset Beach*, with publication of drawings, poetry and critical essays by artists and theorists

### **Simon and the Radioactive Flesh**

(współprodukcja/co-production with Giles Round)  
2006-2007

Platform Garanti, Istanbul  
Rotterdam Film Festival  
Chłodna 25, Warszawa  
– muzyka/music: Macio Moretti

Arcola/LUX, London  
– muzyka/music: Allez-Allez

Kolaż filmów artystów współczesnych i filmu Luisa Buñuela *Simón z pustyni*, światel, lasera, dymu, granej przez DJa muzyki i tańca.

Artists' work intercut with Luis Buñuel's *Simón del desierto*, with hangings, moving lights, laser, smoke, DJ, dancers.

### **La Societé des Amis de Judex**

2004/2007

Redux, London  
Tate Modern, London

Film i instalacja przestrzenna czerpiąca z Apollinaire'a, *Batmana* z lat 60tych, *Judex* Louisa Feuillade'a, Georges Franju, z maszyną do dymu.

Film and spatial montage aligning Apollinaire, 60's 'Batman', Louis Feuillade's 'Judex' and Georges Franju, with a smoke machine.

Performance/With performances by Douglas Park i/and HAZAVUZU.

Chroma Key  
2007  
Plan B, Warszawa

Używany w latach osiemdziesiątych efekt wideo polegający na usuwaniu tła i umieszczaniu obiektu w nowej przestrzeni i czasie staje się tłem dla odczytania kilku prac artysty/pisarza Douglasa Parka.

The 1980's video effect of deleting backgrounds and laying the subject in a new space and time, becomes a background for the reading of several works by artist/writer Douglas Park.

### **The Flipside of Darkness**

2008

Chłodna 25, Warszawa

Reinterpretacja drugiego aktu tragedii Ajschylosa Orysteja, muzyka: Robert Piotrowicz.

Reworking of act II of Aeschylus' play 'Oresteia' articulated through electronic music variations by Robert Piotrowicz

# Mark Aerial Waller

# The Flipside of Darkness

Kuratorzy/Curators: Marianna Dobkowska, Ika Sienkiewicz-Nowacka

Asystentki/Assistants: Urszula Siemion, Agata Urbanik

Teksty/Authors: Stuart Bailey, Douglas Park, Mike Sperlinger

Redakcja/Editors: Marianna Dobkowska, Ika Sienkiewicz-Nowacka

Tłumaczenia/Translations: Ola Dolińska, Martyna Jąder

Korekta/Proofreading: Jan Koźbiel

Zdjęcia/Images: Mark Aerial Waller, Volkan Kiziltunc, Rafał Manowski

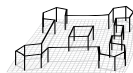
Projekt graficzny/Design and layout: Marianna Dobkowska, Krzysztof Bielecki

Książka ta została wydana jako efekt trzymiesięcznego pobytu twórczego Marka Aeriala Wallera w studiach a-i-r laboratory w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, styczeń-marzec 2007. This book was published as a result of Mark Aerial Waller's three month residency at a-i-r laboratory at Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle, January - March 2007.

Wydawca/Publisher:



Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski  
Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle  
Al. Ujazdowskie 6, 00-461 Warszawa  
[www.csw.art.pl](http://www.csw.art.pl)



artists-in-residence  
laboratory  
[www.csw.art.pl/a-i-r](http://www.csw.art.pl/a-i-r)

ISBN: 978-83-61156-36-9

Partnerzy/Partners:





*The Flipside of Darkness*

produkcja/production: Marianna Dobkowska, Adam Sienkiewicz, Ika Sienkiewicz-Nowacka

obsada/cast:

Douglas Park - Orestes

Magdalena Gnatowska - Klitemnestra/Clytemnestra

Ola Janeczek - Elektra

plan zdjęciowy/shooting plan: Kuba Kosma

podziękowania/with thanks to

Kuba Kosma

Macio Moretti

Robert Piotrowicz

specjalne podziękowania/special thanks to

Kuba Szreder

Paulina Ołowska

artist-dancer respect

Elwira Kozłowska, Daniel Pigoński

© 2008 Autorzy, artysta, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski/The authors, the artist, CCA Ujazdowski Castle

Wszelkie prawa zastrzeżone, żadna z części tej książki nie może być wykorzystana w jakiegokolwiek formie bez pisemnej zgody wydawcy/All rights reserved, no part of this book may be reproduced in any form without written permission by the publisher.

# Wydarzenia w ramach pobytu twórczego w a-i-r laboratory/ Events in the frames of the residency at a-i-r laboratory:



**The Wayward Canon**  
**Simon and the Radioactive**  
**Flesh**

Chłodna 25, Warszawa  
23.03.07 21:00

Prezentowani artyści/Featured  
artists: Benjamin Callaway,  
Pablo Bronstein, Sophie  
Brown & Catherine Evlid, Luis  
Buñuel, Omer Ali Kazma,  
Mark Leckey, Nasan Tur,  
Muzyka/Music: Macio Moretti

(conceived in collaboration  
with/współpraca Giles Round)

66



**The Wayward Canon**  
**Chroma Key**

Plan B, Warszawa  
27.03.07 20:00

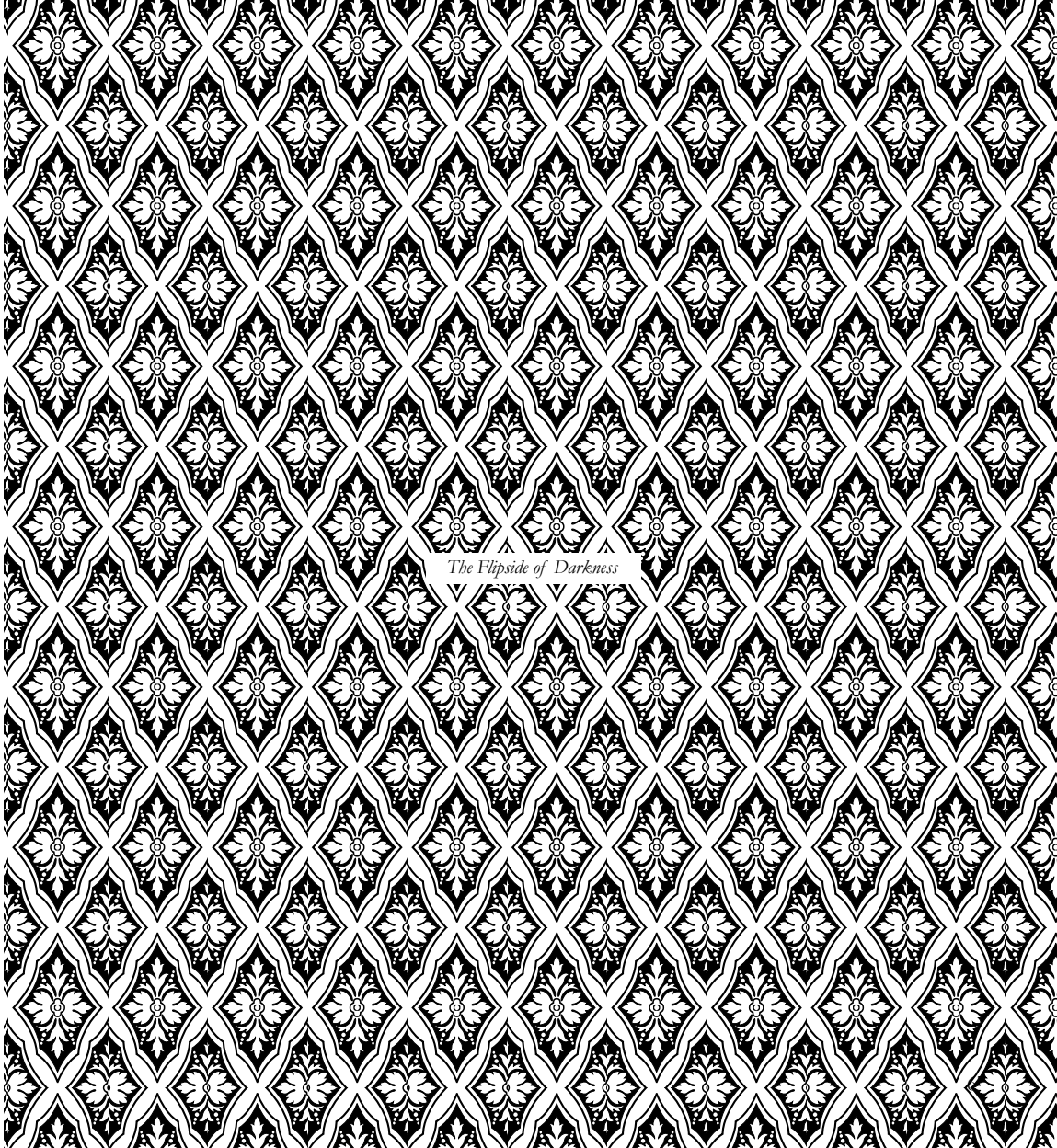
Poezja/Poetry: Douglas Park  
Prezentowani artyści/  
Featured artists: Klaus Nomi,  
Cerith Wyn Evans



**The Flipside of Darkness**

Chłodna 25, Warszawa  
19.03.08 21:00

Muzyka/Music: Robert  
Piotrowicz



*The Flipside of Darkness*

