

Die unerträgliche Unzweideutigkeit von *Signs*

2006 und 2007 reiste Peter Granser kreuz und quer durch Texas und dokumentierte das kulturelle, politische und wirtschaftliche Klima der USA. In *Signs* widmet sich Granser den sichtbaren Symptomen der Kriege in Afghanistan und im Irak, den visuellen Erscheinungsformen von religiösem Fanatismus, politischem Konservatismus, Einwanderungskonflikten, fanatischem Patriotismus und der Interessen der Ölindustrie. Mit Fotografien einer »Welcome Home«-Plane, flankiert von zwei Frauen mit Baby und Kinderwagen, der Fassade eines Creation Evidence Museum und zwei Männern an der Südgrenze der USA, von denen einer mit einem amerikanischen Fähnchen einem menschenleeren Hügel in Mexiko zuwinkt, entsteht ein Bildessay, der in vielerlei Hinsicht Kritik an der amerikanischen Gesellschaft übt. Granser stellt zwingende Fragen zur nationalen Identität, zur Rolle der Fotografie in der Entstehung dieser Identität, und fragt, was es heißt, fotografische Bestätigung für bestehende Vorurteile zu sammeln. Granser liefert in *Signs* Beweise für amerikanische Klischees, die alles andere als schmeichelhaft sind. Seine Vorgehensweise illustriert – nicht ohne Provokation – die Tatsache, dass Klischee und Fotografie einen wahren Kern besitzen, aber auch überzeichnen und von Natur aus zweideutig und unvollständig sind.

Auf den meisten Bildern sind reale Schilder, Werbetafeln und andere politische oder religiöse Transparente zu sehen, die entweder mit Sprache oder mit ikonischen Symbolen operieren, etwa der amerikanische Flagge oder dem Kreuz. Damit steht Granser in der Nachfolge von Walker Evans, der in den 1930er- und 1940er-Jahren unterschiedliche Indikatoren der amerikanischen Alltagskultur mit der Kamera festgehalten hat. Bei Evans kontrastieren Aufnahmen von glänzenden Autos, Coca-Cola-Reklamen, Filmplakaten und anderen Symbolen des American Dream mit seinen berühmten, für die Farm Security Administration entstandenen Bildern von verarmten Landarbeitern, mit Fotografien von Textfragmenten mit Negativbegriffen wie »damage«, die Walker an öffentlichen Orten entdeckte, und mit Bildern, die die idealistische Vorstellung vom »Schmelztiegel« erschüttern, wie das Foto von der Italoamerikanerin auf einem Paradewagen mit dem Banner »Leave or Love America«. Wie Evans hat Granser ein gewaltiges Konvolut angelegt, das die Diskrepanz zwischen den Botschaften der patriotischen, religiösen und kommerziellen Schilder und der sozialen Realität in den USA deutlich macht.

Als der Fotograf Robert Frank 1955 und 1956 mit einem Guggenheim-Stipendium die USA bereiste, wollte auch er das, wie er fand, allzu beschwingt optimistische Bild des Landes, das von Publikationen wie *Life Magazine* nach dem Zweiten Weltkrieg verbreit-

tet worden war, auf den Boden der Tatsachen zurückholen. Frank, der in der Schweiz aufwuchs, reagierte wie Granser als Ausländer auf den überreizten Mythos von der endlosen Herrlichkeit Amerikas. Seine Bilder wurden später unter dem Titel *The Americans* als Buch veröffentlicht, das in seiner scharfen Kritik und ungeschminkten Darstellung des amerikanischen Alltags zu einem Meilenstein der Fotoliteratur wurde.

»Ich erwarte nicht«, schrieb Frank 1958, »dass der Betrachter meinen Standpunkt teilt. Aber ich finde, wenn mein Foto ein Bild in seinem Kopf hinterlässt, ist schon etwas erreicht.«¹

Granser weiß, dass viele Betrachter von heute seinen Standpunkt teilen oder zumindest – 50 Jahre nach Franks Fotoprojekt – eine gewisse ironische Distanz zum Mythos Amerika haben. Doch wo Frank kleine, alltägliche Begebenheiten in ein Symbol verwandelt, geht es Granser um bedeutungsgeladene Symbole und ihre Schnittstellen mit aktuellen amerikanischen Themen. Wenn wir, von außen betrachtet, derzeit als Nation frömmelnder, geldgieriger, blind patriotischer Kriegstreiber gelten, so findet Granser eindeutig Beweise für diese Behauptung. Passenderweise hat er sich eine Gegend ausgesucht, die mit größter Wahrscheinlichkeit die Bestätigung liefert: Texas, Bush-Country, Kernland von christlichem Fundamentalismus, konservativer Politik, Einwanderungskonflikten und »oil money«. In dieser bizarren Landschaft nimmt Granser scheinbar unzweideutige *Signs* ins Visier, die offen Patriotismus, Konservatismus und Nationalstolz propagieren.

Auf den ersten Blick suggerieren Gransers Bilder, dass wir, was den Nationalcharakter betrifft, eine Stammesgesellschaft sind, doch sein pointierter Humor, seine schonungslose Kritik und seine Vorliebe für Extreme produzieren Bilder, die in ihrer Überdeutlichkeit zusammengenommen beinahe etwas Absurdes haben. Granser, so scheint es, hat seine helle Freude an der karnevalesken Natur dessen, was ihm begegnet, und ist, wie Bill Owens, der das Amerika der Vorstädte in den 1960ern und 1970ern über zehn Jahre lang fotografiert hat, von den exzentrischen Abstrusitäten entzückt. Seine Bilder enthalten letztlich genau das richtige Quantum Humor und Absurdität.

Dazu sind sie auf wunderbar-gruselige Art erhellend; es wirkt, als würde in ihnen alles verblassen. Die *American Nights*-Serie des britischen Fotografen Paul Graham zeigt Obdachlose, die auf fast weißen Fotografien nahezu verlöschen. Granser macht etwas ähnliches, aber subtiler. Sein Umgang mit dem Licht wirkt wie eine stille Metapher für die Oberflächlichkeit, mit der wir schwierige gesellschaftliche Themen wahrnehmen. Oder vielleicht ist das helle Licht bei Granser auch ein Analogon zum gleißenden Licht der Weltbühne, auf der die USA seit langem eine führende Rolle spielen. Jedenfalls ver-

¹ Robert Frank, »A Statement ...«, in: *U.S. Camera 1958*, hrsg. von Tom Maloney, New York 1958, S. 115.

leihen die hellen Pastellfarben seinen Bildern etwas Hyperreales, das die fotografische Illusion von Wirklichkeit zerstört und die Vermittlung durch den Fotografen in den Vordergrund rückt. Der Betrachter wird an die Oberflächlichkeit der Fotografie erinnert und vielleicht, in der Konsequenz, an die Oberflächlichkeit der *Signs*, die um die Deutungs-
hoheit der amerikanischen Identität wetteifern.

Natürlich verstehen sich die Amerikaner nicht als Stammesgesellschaft, sondern als ständig sich wandelndes Konglomerat von Traditionen, Klischees und Meinungen, in der Binnen- wie in der Außensicht des Landes. Selbstverständlich spielt die Fotografie eine fundamentale Rolle bei der Entstehung nationaler Identität, und obwohl Informationen heute allgemein zugänglich sind, ist es noch immer fraglich, ob die mühelose Kommunikation von Ideen, Fakten und Bildern Klischees entlarvt oder bestärkt. Wenn Granser auch Beweise für liberalere, säkulare Standpunkte ausklammert, stellt er dennoch die Frage nach deren Verbleib. Und bringt uns zum Nachdenken, wie Patriotismus im Dienst konservativer religiöser, wirtschaftlicher und politischer Interessen eingesetzt wird.

Wie einige der berühmtesten Denker und Philosophen misstraut Granser der patriotischen Gesinnung. Der englische Schriftsteller Samuel Johnson notierte im 18. Jahrhundert: »Patriotismus ist die letzte Zuflucht des Halunken«,² und im 19. Jahrhundert rief der amerikanische Philosoph Ralph Waldo Emerson: »Wenn eine ganze Nation aus vollem Halse Patriotismus brüllt, bekomme ich gute Lust nachzusehen, ob sie saubere Hände und ein reines Herz hat.«³

Im Jahr der amerikanischen Präsidentschaftswahlen stehen alle polarisierenden Themen, die Granser in seinen Bildern berührt – Einwanderung, nationale Sicherheit, Religion, Wirtschaft – im Mittelpunkt der öffentlichen Diskussion. Diese Themen stärken unser Bewusstsein darüber, dass es keine unveränderliche nationale Identität gibt, und offenbaren die Scharten hinter jedem patriotischen Impuls. Doch vielleicht sind diese Hinweise auf eine höhere Form von Patriotismus: die kritische Auseinandersetzung mit dem eigenen Land, aus dem Wunsch nach Verbesserung.

Viele Künstler scheuen sich heute, für oder gegen aktuelle politische Ansichten Stellung zu beziehen, und ziehen die Zweideutigkeit vor; Granser hingegen fordert die Fotografie zur Unzweideutigkeit auf und scheint dabei doch zu wissen, dass sie scheitern wird. Fotos operieren – wie Symbole – auf der Grundlage, dass sie sich deuten lassen und In-

² Samuel Johnson, 7.4.1775, in James Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, 1791, zit. nach: *Quotationary* von Random House Webster, hrsg. von Leonard Ray Frank, New York 1999, S. 586.

³ Ralph Waldo Emerson, Journal, 10.12.1824 zit. nach: *The Yale Book of Quotations*, hrsg. von Fred H. Shapiro, New Haven und London 2006, S. 242.

halte kommunizieren, doch sie lassen sich immer auch in den Dienst bestimmter Einzelinteressen stellen. Die Symbole, die Ganser fotografiert, sind eindeutig; wenn man sie indes fotografiert, isoliert und in einem Buch zusammenfasst, werden sie komplex und lassen viele unterschiedliche Lesarten und Zusammenhänge zu. Granser stellt letztlich die Frage, wie Patriotismus Religion, Politik und Wirtschaft färbt und wie sich diese drei Bereiche gegenseitig beeinflussen. Indem er bei bedeutungsgeladenen, polarisierenden Zeichen bleibt, zwingt er die Fotografie zu einer klaren Aussage und einer eigenen Meinung. Ein neutraler Standpunkt, wie ihn der Betrachter möglicherweise einnehmen würde, ist nicht gestattet, wir sollen uns Gedanken machen, wofür diese Symbole stehen – für unsere Verantwortung als Bürger, nicht nur für unser eigenes Land, sondern für die ganze Welt.

Karen Irvine

Kuratorin

Museum of Contemporary Photography, Columbia College Chicago

The Impossible Un-Ambiguity of *Signs*

In 2006 and 2007 Peter Granser traveled extensively through Texas. While he was there he documented the cultural, political, and economic climate of the United States. In these pictures, collectively called *Signs*, Granser focuses on visual symptoms of the wars in Afghanistan and Iraq, extreme religion, conservative politics, immigration tensions, zealous patriotism, and big oil interests. In images such as a “Welcome Home” banner flanked by two women with children and strollers, the façade of a “Creation Evidence Museum,” and two men standing at the southern US border, one of them curiously waving an American flag toward an empty hillside in Mexico, Granser creates a photo essay that is in many ways a condemnation of American society. In the process he raises compelling questions about national identity, the role of photography in shaping that identity, and what it means to collect photographic documentation of pre-existing biases. In this work Granser provides us with evidence of some of the most unflattering, stereotypical aspects of American identity. Provocatively, this direct strategy illuminates the fact that stereotypes, like photographs, are based in truth, but both also are exaggerated and by their very nature ambiguous and incomplete.

Most of Granser’s pictures are of actual signs, advertisements, and other political and religious placards that contain either language or an iconic symbol such as the American flag or a cross. In this way Granser’s photographs update the work of Walker Evans, who in the nineteen-thirties and forties also recorded various indicators of popular culture in the United States. In Evans’s work, images of gleaming automobiles, advertisements for Coca-Cola, movie posters, and other symbols of The American Dream contrast his famous FSA pictures of poor migrant farmers and his photographs of text fragments found in public spaces containing negative words such as “damage,” as well as images that unsettle the idealistic notion of the melting-pot, like his picture of four Italian-American women riding in a parade car with a banner reading “Leave or Love America.” Like Evans, Granser has a forceful body of work that reveals the tension between what the patriotic, religious, and commercial signs promote and American social realities.

Similarly, while photographer Robert Frank traveled through the United States in 1955 and 1956 on a Guggenheim Fellowship, he looked to deflate what he felt was an overly upbeat, optimistic image of the country that had been promoted by publications such as *Life* magazine following World War II. Frank, who grew up in Switzerland, was, like

Granser, a foreigner reacting to the overwrought myth of endless American splendor. The pictures Frank took were eventually published as *The Americans*, a book that was groundbreaking in its biting critique and unvarnished depiction of American life. In 1958 Frank wrote, “I do not anticipate that the onlooker will share my viewpoint. However, I feel that if my photograph leaves an image on his mind—something has been accomplished.”¹

Granser knows that many contemporary viewers will share his viewpoint, or at least, fifty years after Frank’s project, will possess a degree of ironic detachment from American mythology. But whereas Frank turned minor, everyday occurrences into symbols, Granser centers his work on loaded symbols and on their intersections with current American concerns. If we are currently seen from the outside as a nation of devout, dollar-driven, blindly patriotic war-mongers, Granser certainly finds evidence for these claims. Fittingly, he chose the place most likely to provide this verification: Texas—Bush country—the very heart of Christian fundamentalism, conservative politics, immigration tensions, and oil money. Within this strange landscape, Granser targets seemingly unambiguous signs of overt patriotism, conservatism, and nationalistic pride.

At first glance Granser’s work suggests that our nation’s character is homogeneously tribal, yet his acerbic humor, relentless critique, and predilection for extremes make pictures that are so heavy-handed that they cumulatively approach the absurd. Granser seems to revel in the carnivalesque nature of what he finds, and like Bill Owens, who photographed suburban America for more than a decade in the late nineteen-sixties and seventies, he seems to delight in the country’s quirks and eccentricities. Granser’s pictures ultimately contain just the right amount of humor and absurdity.

Granser’s pictures are also prettily, and eerily, luminescent; it is as if everything in them is starting to fade away. In British photographer Paul Graham’s *American Night* series, homeless people are depicted in blown-out, almost purely white photographs. Granser does something similar but more subtle. His use of light seems to be a quiet metaphor for the superficiality of our awareness of difficult social issues. Or perhaps, in Granser’s case, the stark light is analogous to the glaring light of the world stage on which the United States has long played a leading role. In any event, his bright, pastel palette endows his pictures with a hyper-real quality that interrupts the illusion of the photograph and brings the mediation of the photographer to the forefront. The viewer is

¹ Robert Frank, “A Statement . . .,” *U.S. Camera* 1958, edited by Tom Maloney (New York, 1958), p. 115.

reminded of the superficiality of the photograph, and by extension, perhaps, of the superficiality of the signs in them, which are vying to define American identity.

Of course a nation's identity is not tribal, but rather a constantly shifting confluence of traditions, stereotypes, and opinions, as seen from both within the country and without. Photography, obviously, plays a fundamental role in the formation of national identity, and today, although information is very easily shared, it is still debatable whether fluid communication of ideas, facts, and images serves to debunk stereotypes or reinforce them. By excluding evidence of more liberal, secular viewpoints, Granser's work questions their whereabouts. It also asks us to consider how the concept of patriotism is used in the service of more conservative religions, economics, and politics.

Like some of the world's most revered thinkers and philosophers, Granser is suspect of patriotism. Eighteenth-century English writer Samuel Johnson once said, "Patriotism is the last refuge of the scoundrel,"² and in the nineteenth century, American philosopher Ralph Waldo Emerson exclaimed, "When a whole nation is roaring Patriotism at the top of its voice, I am fain to explore the cleanness of its hands and the purity of its heart."³ In the current US presidential election year, all of the polarizing issues that Granser's pictures touch on—immigration, national security, religion, economics—are currently at the forefront of public debate. These polarizing issues heighten our awareness of the impossibility of a fixed national identity, and they reveal fissures behind any impulse toward patriotism. But perhaps these fissures are indicators of patriotism in its higher form—the questioning of one's country in a desire to make it better.

While many artists today are afraid to make a statement for or against current political points of view, favoring ambiguity, Granser challenges photography to be unambiguous, all the while seeming to know it will fail. Photographs, like symbols, operate on their power to be read and to communicate, but they can always be translated into the service of particular interests. The symbols Granser photographs are obvious, but to photograph them and isolate them and put them into a book complicates them and suggests many different readings and connections. Granser, clearly suspect of knee-jerk patriotism, ultimately asks how patriotism colors religion, politics, and economics, and how these three forces affect each other. By sticking to such loaded, polarizing signs,

² Samuel Johnson, April 7, 1775, in James Boswell, *The Life of Samuel Johnson*, 1791. From Random House Webster's *Quotationary*, edited by Leonard Ray Frank (New York, 1999), p. 586.

³ Ralph Waldo Emerson, Journal, December 10, 1824. From *The Yale Book of Quotations*, edited by Fred R. Shapiro (New Haven and London, 2006), p. 242.

Granser pushes photography to be more clear and opinionated. In doing so he disallows the neutral position a viewer might take and asks us to consider what these symbols represent—our ultimate responsibility as citizens not only of our own country, but the world at large.

Karen Irvine

Curator

Museum of Contemporary Photography at Columbia College Chicago