Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1996)

Heft: 47: Collaborations Tony Oursler, Raymond Pettibon, Thomas Schütte

Artikel: Cumulus from America : now you see it, now you don't : the magic magic book = mal sieht man es, mal sieht man's nicht

Autor: Princenthal, Nancy / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681048

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE NANCY PRINCENTHAL, A WRITER AND ART CRITIC WHO LIVES IN NEW YORK, AND LIONEL BOVIER AND CHRISTOPHE CHERIX, TWO ART CRITICS FROM GENEVA.

NOW YOU SEE IT, NOW YOU DON'T

THE MAGIC MAGIC BOOK

NANCY PRINCENTHAL

Compare illusion and deception, and you will arrive at something very close to a minimum threshold for visual art. If there is one accusation more threatening than any other to the entire art-making enterprise, it is the knowing perpetration of deceit. There are, to be sure, qualifications, as for optical tricks: Fooling the eye is, after all, stock-in-trade to centuries of realism, and contributes not a little to several varieties of abstraction as well. Nor is it a question of fakes, or forgeries; the anathema on deceit remains despite a vigorous and extended assault by post-modern theorists on the authority of the original. The problem is, rather, with the kind of dishonesty—of con artistry—in which practitioners try to make the audience believe something they know to be false, or, conversely, hide what is true.

Another way of describing this concealment is as an exercise in bad faith, and if the term seems the most damaging, it is also most suggestive. With it, the full circle of associations is drawn between art and belief. Along its circumference lie religion and magic, once considered a form of apostasy ("the black arts"), sleight of hand, deviant intellectual and physical feats, and the willing suspension of skepticism. And, rotating freely among these positions, *The Magic Magic Book*. Conceived by Whitney Museum librarian May Castleberry, it is the fourteenth title in her "Artists and Writers" series, which has produced consistently stimulating col-

laborations between the likes of George Condo and William Burroughs, Barbara Kruger and Stephen King, Vija Celmins and Czeslaw Milosz. *The Magic Magic Book* (1995) is a particular tour de force, a sumptuous example of what the author of its introduction, world-renowned magician Ricky Jay, calls the "oldest manufactured conjuring prop." In these volumes images seem to appear and vanish at the displayer's will, a sleight achieved with the use of a system of tabs; along the lines of big dictionaries with thumb-holds for every letter, magic books are designed so that holding each tab in turn makes groups of pages move as one, hiding images in between. In some early versions of this trick, which has been in use for over five hundred years, tissue-thin paper allows the conjurer to turn the pages by blowing on them (hence an alternative name, "blow books"); in the hands of a practiced performer, the pages would seem to move by themselves, each time revealing a different series of pictures.

The magic book Castleberry organized begins with Jay's richly illustrated and altogether fascinating explanatory text, which deftly reveals some secrets while maintaining others; it constitutes the first of two volumes. The second is the magic book proper, with contributions by six artists. Most were given one tab position (i.e., one four-page sequence) on one side of the book, which can be turned upside down to read from back to front. Philip Taaffe's photoengravings from linocuts, each different, send daisy-shaped pinwheels spinning across the page in layered shades of green, orange and black. Taaffe is the only artist to have worked both sides of the book, having created a full eight spreads (with what are his first editioned prints). From one cover, the pinwheels become progressively bigger and disorderly from one spread to the next; from the other cover, the progression is reversed. Vija Celmins's four-page sequence repeats, twice to a spread, a bright black-and-white wood engraving of a closely rippled sea. Both Celmins's and Taaffe's sequences are, in a deliberately conventional but deeply engrossing way, hypnotic (and though both hint at illusory animation, the images in a magic book are meant to be seen as static; they are not fanned quickly like flipbooks). Taking a different perspective on the vocabulary of historical popular entertainment, Jane Hammond created lively collages of imagery found in historical blow books, much of it silhouetted in black; there are harlequins and bunnies, ribbons and combs, and other accessories of childhood and/or circuses.

William Wegman's doleful canine capers here take the form of two dogs striking poses with simple white cubes as props. (The Cristal Raster process in which they are reproduced gives them a suede-soft glow with a magic all its own.) The Weimaraners shadow each other, one standing and one lying down, or they line up tail-to-nose, or, to greatest comic effect, they partly hide behind the boxes to create, together, the impression of a very long dog, or a headless one. If Wegman makes a (partial) disappearing act into an irresistibly corny joke, Glenn Ligon sharpens it into the shape of a political tool. Ligon's contribution is a repeated stenciled passage from Ralph Ellison's *Invisible Man,* over which is superimposed a degraded xerox of a man who may be black, taken from the earliest known American magic book. Not just the metaphor of invisibility, but the secondary images Ellison used are eerily pertinent. "I am invisible, understand, simply because people refuse to see me," he wrote. "Like the bodiless heads you sometimes see in circus sideshows, it is as though I have been surrounded by mirrors of hard, distorting glass."

Proceeding from the other cover, there are, in addition to Taaffe's pinwheels, borrowed historical images (devils spitting fire from ears and anus, a pair of harlequins disporting in two different poses); an "alphabetical folly" designed by Patrick Reagh, who set the

THE MAGIC MAGIC BOOK, 1995 / DAS MAGISCHE ZAUBERBUCH.

book's letterpress text; and instructions for operating the book, in four languages. The last sequence of pages, in both directions, is blank.

In his prologue, Jay cites a story by Borges about a salesman for a Bible with disappearing images. But the thrust of Borges's writing concerns textuality itself—its immateriality and manifold undecidability, which are of a piece with its immortality. In magic books, on the other hand, it is the conventions of thoroughly material (and materially vulnerable) graven images that are in question, specifically as they appear in bound books. Or rather, these are the conventions that must be securely in place for the illusion to work. The magic book has only an incidental kinship to elaborately structured bookworks built around accordion folds and gatefolds, cutouts and pop-up elements, whether historical or contemporary (as in the recent work of Scott McCarney, Clifton Meador, Margot Lovejoy, or Carol Barton). As with any magician's prop, the magic book is convincing in proportion to its seeming ordinariness. So the thematic continuity between image and effect in Taaffe's optical tricks and Celmins's mesmerizing surfaces, Hammond's dancing silhouettes and Wegman's trained animal act, are to the magic book something like a highwire stunt, putting its success in danger to heighten the pleasure taken in its achievement.

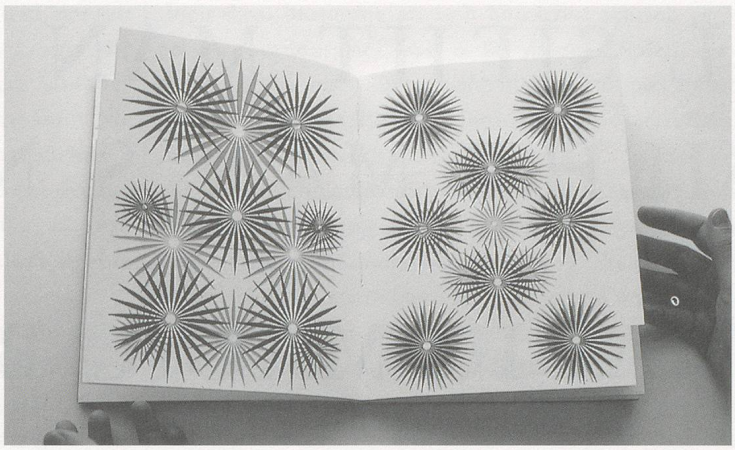
So, the drum rolls. It is preceded by a flourish of precariously stacked cards, drawn by Justen Ladda across the front of the publication's slipcase. And does the magic work? Well, almost. But even for a dexterous and patient reader, the creamy, thick pages of this opulent publication tend to defeat the illusion, by turning too stiffly. Of course, the instructions bound right into it work against it, too, by giving up the game if advertantly revealed. But it's more than that. The images—because they are art, hence irremediably self-conscious?—simply don't disappear on cue. They freeze in plain sight. The oldest trick in the magician's bag is put into our hands, and falters.

Or, looked at another way, has its ultimate triumph: The deception remains intact, since our trouble controlling it only increases our respect for its cunning, and for the deftness of those performers who can keep it alive. Like the midway barker he once was, Jay announces in his prologue, "the most elaborate blow book ever assembled is almost certainly the companion volume to the book you are reading." Step right up, ladies and gentlemen! he might as well say. Try your luck! Test your skill!

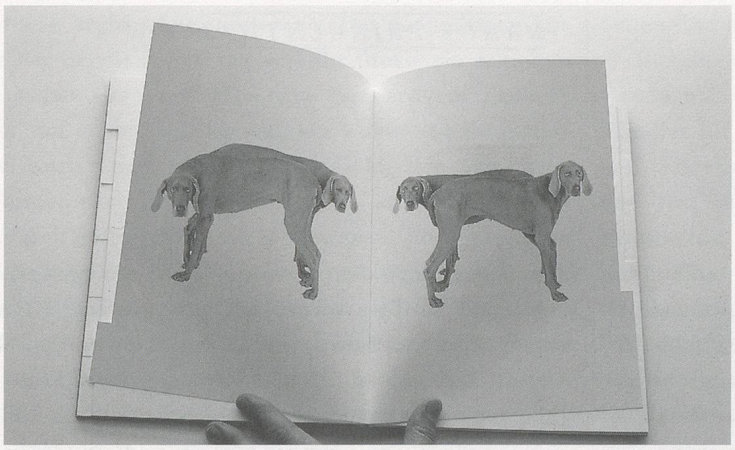
The Magic Magic Book can be read, that is, as an essay on power, and in particular the power of illusion. In what plays as a broad burlesque of the intimacy between seer and seen, touch and sight ("vision is palpation with the look") that Merleau-Ponty described in *The Visible and the Invisible, The Magic Magic Book* makes the manual operation of the instrument of deception as important as its visual contents. Viewers become performers and artists are shunted to an eccentric but still critical position somewhere between illustrator and fabulist, while substantial control is exercised by an agent of illusion here known as editor.

Then there is, too, the text's author. In addition to being an acclaimed performer and, recently, consultant to Hollywood screenwriters and directors, Jay is a committed bibliophile, an avid collector of books relating to magic, and an active historian of the field. In *Learned Pigs and Fireproof Women,* he describes four centuries of performances that are as entertaining as they are incredible. While Jay provides extensive notes about source material, there are, not surprisingly, very few revelations of trade secrets (a 1993 profile of Jay in *The New Yorker* stressed his "rigid opposition to public revelations of the techniques of magic"). What is surprising is Jay's evident fascination with genius and abnormality, and, especially, the frailty of the distinction between them. He gives numerous accounts of performers with seemingly impossible capacities for remembering and discerning ("mind reading"), and not a few examples of the same capabilities in trained animals (e.g., the "learned pigs" of the book's title). He describes entertainers who use their bodies to perform prodigious mental feats, as in writing ten different letters simultaneously with chalk tied to each of their fingers. Ray implies that all these acts reflect disciplined practice but doesn't rule out native ability nor even, altogether, the occult.

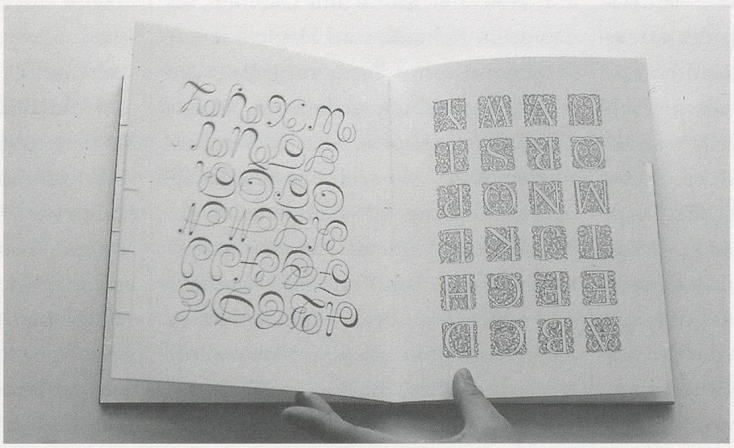
This ambiguity is, of course, at the heart of audience response to magic. We want magicians to have special, even freakish, powers (that is, we want to be fooled), but we like the realm of their operation to be tightly limited. We want artists, on the other hand, to be like us, but more so, and to tell us things about our world with unflinching candor. That, anyway, is the tidy way to categorize art and magic. It is the strength of *The Magic Magic Book* to mess up these distinctions, to have us question the neat opposition between skillful illusionism and frank deception.



THE MAGIC MAGIC BOOK: Contribution of / Beitrag von Philip Taaffe.



THE MAGIC MAGIC BOOK: Contribution of / Beitrag von William Wegman.



THE MAGIC MAGIC BOOK: historical "blow book" images / historische «Pustebuch»-Bilder.

MAL SIEHT MAN ES, MAL SIEHT MAN'S NICHT

THE MAGIC MAGIC BOOK

NANCY PRINCENTHAL

Vergleicht man Illusion und Täuschung miteinander, so stösst man auf eine Art Mindestkriterium für die bildende Kunst. Der schlimmste und gefährlichste Vorwurf, den man dem ganzen Kunstbetrieb machen kann, ist jener der bewussten Täuschung. Natürlich muss man auch bei den optischen Tricks zu unterscheiden wissen; schliesslich gehört die Irreführung des Auges seit Jahrhunderten zum Handwerkszeug des Realismus und spielt auch in zahlreichen Formen der Abstraktion eine nicht unwesentliche Rolle. Es geht hier auch nicht um die Frage der Imitation oder Fälschung. Ungeachtet eines ebenso nachdrücklichen wie umfassend geführten Angriffs der postmodernen Theoretiker auf die Autorität des Originals ist diese Art der Täuschung nach wie vor verpönt. Das Problem liegt vielmehr in der spezifischen Unaufrichtigkeit, mit der gewisse Scharlatane dem Publikum bewusst etwas Falsches vorgaukeln oder umgekehrt etwas Wahres vorenthalten.

Man könnte eine solche Unterschlagung auch als einen Akt des bösen Willens bezeichnen. Und wie hart dieser Ausdruck auch wirkt, so ergiebig ist er. Er weckt eine Fülle von Assoziationen rund um Kunst und Glauben, als da wären: Religion und Magie – letztere einst als eine Form religiöser Verirrung betrachtet, daher der Name «Schwarze Kunst» –, allerlei Taschenspielertricks, abnorme intellektuelle und körperliche Fähigkeiten sowie der bereitwillige Verzicht auf eine skeptische Haltung. Und frei schwebend zwischen all diesen Positionen, *The Magic Magic Book (Das magische Zauberbuch)*. Das ist der 14. Band in der Reihe «Artists and Writers», die May Castleberry, Bibliothekarin am Whitney Museum, konzipierte und die immer wieder anregende Kollaborationen, etwa zwischen George Condo und William Burroughs, Barbara Kruger und Stephen King sowie Vija Celmins und Czeslan Milosz, hervorbrachte. *The Magic Magic Book* (1995) ist ein ganz besonderes Prachtstück, ein aufwendiges Beispiel dafür, was der berühmte Magier Ricky Jay in der Einleitung «die älteste Zauber-Requisite der Welt» nennt. In diesen Büchern scheinen die Bilder nach dem Willen des Magiers aufzutauchen und wieder zu verschwinden, ein Zaubertrick, der mit Hilfe eines Systems von Indexmulden zustande kommt. Wie die grossen Lexika mit Daumenregister, wo für jeden Buchstaben eine Daumenmulde reserviert ist, sind die Zauberbücher so angelegt, dass durch den Griff in eine Mulde eine bestimmte Anzahl Seiten wie eine einzige umschlägt und die Bilder dazwischen unsichtbar bleiben. Bei

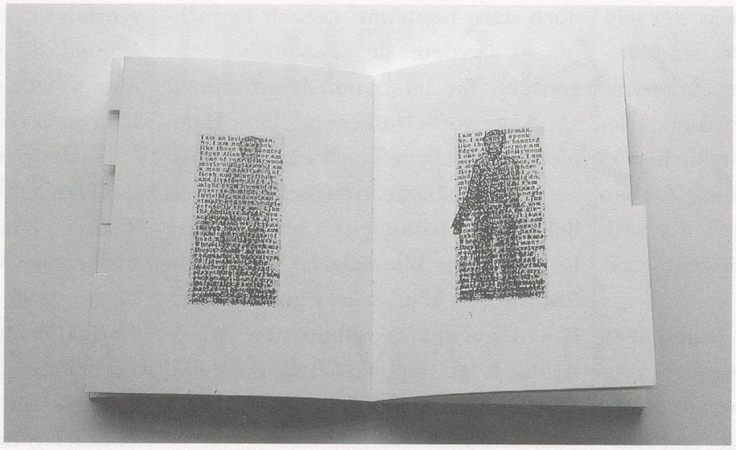
älteren Varianten dieses Tricks, der seit 500 Jahren praktiziert wird, sind die Seiten so dünn, dass der Zauberer sie durch Blasen umblättern kann (sie heissen deshalb auch «Pustebücher»). In den Händen eines geübten Zauberers blättern sich die Seiten wie von selbst um und zeigen jedesmal eine andere Bilderfolge.

Das von Castleberry zusammengestellte Zauberbuch beginnt mit Jays reich bebilderten und überaus faszinierenden Erläuterungen, die geschickt einige Geheimnisse lüften, andere dagegen nicht. Dies ist der erste von zwei Bänden, der zweite ist das eigentliche Zauberbuch mit Beiträgen von sechs Künstlern. Jeder erhielt (in der Regel) je eine Indexmulde, das heisst vier aufeinanderfolgende Seiten, auf einer Seite des Buches, das sich auch um 180 Grad drehen und von hinten nach vorne lesen lässt. In Philip Taaffes jeweils unterschiedlichen Autotypien nach Linolschnitten drehen sich kleine gänseblümchenförmige Windräder in grünen, orangen und schwarzen Schattierungen über die Seiten. Als einziger Künstler hat Taaffe beide Buchseiten in Anspruch genommen, so dass sich sein (übrigens erster) Auflagendruck über acht Seiten erstreckt. Je nachdem, ob man das Buch von vorn oder hinten durchblättert, werden die Windräder immer grösser und unbändiger bzw. kleiner. Einen immer gleichen, brillanten schwarzweissen Holzschnitt, der eine kabbelige Meeresoberfläche zeigt, verteilt Vija Celmins über vier Seiten, zwei davon auf jeder Doppelseite. Die Bildfolgen von Celmins und von Taaffe wirken beide auf bewusst konventionelle, aber eindrückliche Weise hypnotisch. (Aber auch wenn beide hier mit der Illusion der Animation spielen, sind die Bilder in einem Zauberbuch doch dazu bestimmt, statisch betrachtet zu werden; sie sind nicht dazu gedacht, wie im Daumenkino schnell am Auge vorbeizufliegen.) Jane Hammond entwickelte einen eigenen Blick auf das Vokabular historisch-volkstümlicher Unterhaltung und schuf rasante Collagen aus Bildmaterial, das sie in historischen «Pustebüchern» gefunden hat. Als schwarze Silhouetten begegnen uns Harlekine und Hasen, Bänder, Kämme und andere Kindheits- und/oder Zirkusaccessoires.

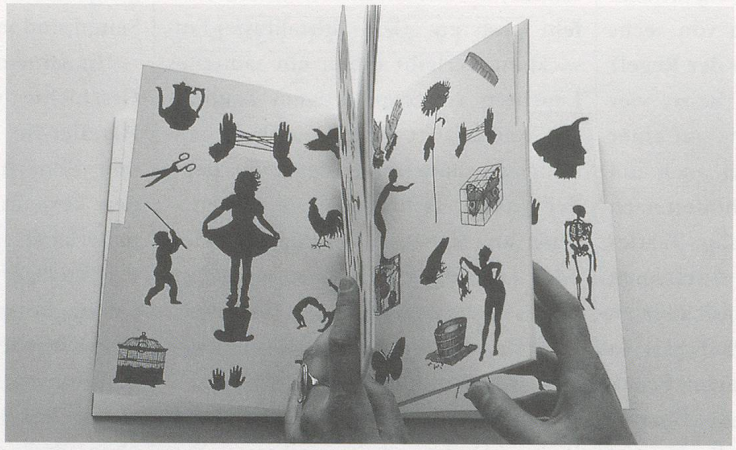
William Wegmans traurige Hundekapriolen bescheren uns diesmal zwei Hunde, die mit einfachen weissen Würfeln posieren. (Die Kristallraster-Entwicklung verleiht ihnen ein samtenes Leuchten von eigenartigem Zauber.) Die Weimaraner wirken wie ihr gegenseitiges Schattenbild; der eine liegt, der andere steht, oder sie stehen – Nase an Schwanz – hintereinander, oder – was am komischsten aussieht – sie verstecken sich teilweise hinter den Würfeln, um zusammen den Eindruck zu erwecken, es handle sich um einen besonders langen oder kopflosen Hund. Während Wegman das (teilweise) Verschwinden zum unwiderstehlich blöden Witz macht, schmiedet Glenn Ligon daraus ein scharfes politisches Werkzeug. Er hat über eine immer wiederkehrende, mit Schablone übertragene Passage aus Ralph Ellisons *The Invisible Man* eine abgeschwächte Photokopie von einem – wahrscheinlich schwarzen – Mann gelegt, die aus dem ältesten bekannten amerikanischen Zauberbuch stammt. Nicht nur die Metapher der Unsichtbarkeit, sondern auch die Sekundärformen, mit denen Ellison arbeitet, ergeben einen verblüffenden Beitrag zum Thema. «Sehen Sie, ich bin unsichtbar, weil die Leute mich nicht sehen wollen», schrieb er. «Wie bei den körperlosen Köpfen, die man manchmal in Zirkus-Shows sieht, ist es auch hier, als wäre ich von Zerrspiegeln umgeben.»

Blättert man das Buch von der anderen Seite durch, stösst man neben Taaffes Windmühlen auf entlehnte historische Bilder, etwa Teufel, die aus Ohren und Anus Feuer speien, oder Harlekine, die sich in unterschiedlichen Posen vergnügen – eine «alphabetische Narretei», die Patrick Reagh entworfen hat, der auch für den Bleisatz verantwortlich zeichnet –, und auf eine viersprachige Anleitung zum Umgang mit dem Buch. Die letzten beiden Seiten sind jeweils leer.

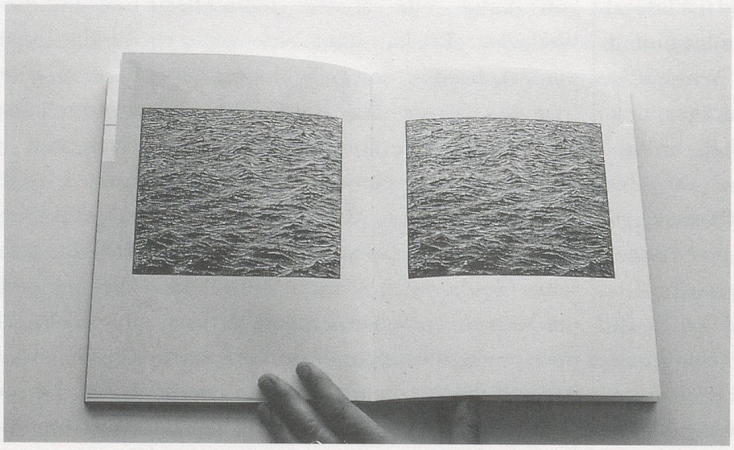
In seinem Vorwort zitiert Jay eine Geschichte von Borges über einen Händler für Bibeln mit verschwindenden Bildern. Borges zielt aber auf den Text als solchen – auf seine Immaterialität und Mehrdeutigkeit, die unmittelbar mit seinem absoluten Geltungsanspruch einhergehen. Die Zauberbücher dagegen spielen mit den Konventionen der durchaus materiellen (und dadurch auch verletzlichen) Radierungen und Stiche, wie sie in gebundenen Büchern verwendet werden. Das heisst, diese Konventionen sind die Voraussetzung dafür, dass die Illusion überhaupt wirken kann. Es besteht eine lediglich zufällige Verwandtschaft zwischen dem magischen Buch und komplizierten Buchgestaltungen, seien diese nun historisch oder zeitgenössisch, mit Leporello, Torfalz, Stanzung und/oder dreidimensionalen Elementen (wie etwa die jüngsten Arbeiten von Scott McCarney, Clifton Meador, Margot Lovejoy oder Carol Barton). Wie alle Zauber-Requisiten ist auch das Zauberbuch um so überzeugender, je unauffälliger es wirkt. So ist die thematische Verbin-



THE MAGIC MAGIC BOOK: Beitrag von / contribution of Glenn Ligon.



THE MAGIC MAGIC BOOK: Beitrag von / contribution of Jane Hammond.



THE MAGIC MAGIC BOOK: Beitrag von / contribution of Vija Celmins.

dung zwischen Bild und Effekt bei Taaffes optischen Tricks ebenso wie bei Celmins hypnotisierenden Oberflächen, bei Hammonds tanzenden Silhouetten wie bei Wegmans Dressurnummer ein Drahtseilakt, der den Erfolg zu gefährden scheint, nur um schliesslich die Lust am Gelingen noch zu steigern.

Die Glückstrommel dreht sich. Zuvor winkt noch ein Bündel zweifelhaft gemischter Karten, die Justen Ladda auf der Vorderseite des Schubers verteilt hat. Und funktioniert der Zauber nun? Na ja, sagen wir fast. Aber selbst einem noch so geschickten und geduldigen Leser können die cremefarbenen, stabilen Seiten dieser oppulenten Publikation die Illusion leicht rauben, weil sie zu steif sind beim Umblättern. Natürlich wirken auch die mit eingebundenen Anweisungen störend, da sie das Spiel bei aufmerksamer Beschäftigung damit auffliegen lassen. Aber es kommt noch schlimmer: Die Bilder – vielleicht weil sie Kunstwerke sind und sich deshalb ihrer selbst unweigerlich bewusst? – verschwinden einfach nicht auf Kommando. Sie sind und bleiben deutlich sichtbar. Man gibt uns den ältesten Trick aus der Zauberkiste in die Hand – und er funktioniert nicht.

Andersherum betrachtet, feiert er seinen grössten Triumph: die ursprüngliche Illusion bleibt unangetastet, denn unsere angestrengten Versuche, den Trick in den Griff zu bekommen, vergrössern nur den Respekt vor seiner Raffinesse und der Gewandtheit derer, die ihn beherrschen. Wie der Marktschreier, der er einmal war, verkündet Jay in seinem Vorwort: «Das ausgeklügeltste Pustebuch, das es jemals gab, ist mit ziemlicher Sicherheit der Begleitband zu diesem Buch.» Aufgepasst, meine Damen und Herren! Er könnte genausogut sagen: Versuchen Sie Ihr Glück! Testen Sie Ihre Geschicklichkeit!

Man kann *The Magic Magic Book* als Abhandlung über die Macht, insbesondere über die Macht der Illusion, lesen. Als umfassende Persiflage auf die enge Beziehung zwischen Betrachter und Betrachtetem, zwischen Berührung und Anblick («Sehen ist Begreifen mit Hilfe des Blicks»), wie sie Merleau-Ponty in seinem Buch *Das Sichtbare und das Unsichtbare* beschrieben hat, misst *The Magic Magic Book* dem manuellen Umgang mit dem Instrument der Täuschung ebensoviel Gewicht bei wie dem visuellen Inhalt. Die Betrachter werden zu Zauberkünstlern, und den Künstlern wird eine exzentrische, wenn auch durchaus kritische Rolle, irgendwo zwischen Illustrator und Schwindler, zugewiesen, während die eigentliche Kontrolle beim Vermittler der Illusion liegt, hier also beim Herausgeber.

Dann ist da natürlich noch der Verfasser des Textes. Jay ist nicht nur ein gefeierter Illusionist und Zauberkünstler, sondern neuerdings auch Berater von Drehbuchautoren und Regisseuren in Hollywood. Darüber hinaus ist er leidenschaftlich bibliophil und sammelt mit Begeisterung Bücher, die mit Magie zu tun haben, und betätigt sich ausserdem als Historiker auf diesem Gebiet. In *Learned Pigs and Fireproof Women* (Gebildete Schweine und feuerfeste Frauen) beschreibt er 400 Jahre einer ebenso unterhaltsamen wie unglaublichen Geschichte der Zauberkunst. Jay erteilt zwar ausführlich Auskunft über das Quellenmaterial; von seinen Berufsgeheimnissen gibt er dagegen verständlicherweise wenig preis. (In einem Porträt, das *The New Yorker* 1993 von ihm brachte, betonte Jay seine «tiefe Abneigung gegen die öffentliche Preisgabe von Zaubertechniken».) Überraschend ist hingegen seine unverhüllte Faszination durch Genialität und Abnormalität und vor allem durch die hauchdünne Grenze zwischen beiden. Er nennt zahlreiche Beispiele von Zauberern mit scheinbar unmöglichen, telepathischen Gedächtnis- und Erkenntnisfähigkeiten sowie eine ganze Reihe von Beispielen derselben Fähigkeiten bei dressierten Tieren (das sind die «gebildeten Schweine» aus dem Buchtitel). Er beschreibt Entertainer, die mit ihrem Körper erstaunliche geistige Leistungen vollbringen, beispielsweise mit an den Fingern befestigten Kreidestücken zehn verschiedene Buchstaben gleichzeitig schreiben. Jay betont, dass all diese Fähigkeiten von grösster Trainingsdisziplin zeugen, schliesst aber angeborene Talente und selbst Okkultes nicht aus.

Dieses Zwiespältige ist natürlich ein wesentlicher Teil der Faszination, welche die Magie auf das Publikum ausübt. Wir wünschen uns Zauberer mit besonderen, durchaus auch abnormen Kräften (das heisst, wir wollen getäuscht werden), aber ihr Handlungsspielraum soll klar begrenzt sein. Andererseits sollen die Künstler so sein wie wir, aber in ausgeprägterer Form, und sie sollen uns ungeschminkte Wahrheiten über unsere Welt mitteilen. Das ist jedenfalls die übliche Unterscheidung zwischen Kunst und Magie. Es ist das Verdienst von *The Magic Magic Book,* diese klare Unterscheidung zu verwischen und uns dahin zu führen, dass wir den scharfen Gegensatz zwischen raffiniertem Illusionismus und unverhohlener Täuschung in Frage stellen.

(Übersetzung: Nansen)