Pipilotti Rist : Risikofaktor Rist : wenn Träume wie sterbende Fische zucken = the Rist risk factor : when dreams twitch like dying fish

Autor(en): **Babias, Marius / Britt, David**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1996)**

Heft 48: **Collaborations Gary Hume, Gabriel Orozco, Pipilotti Rist**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681304

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Risikofaktor Rist

Wenn Träume wie sterbende Fische zucken

MARIUS BABIAS

Spät aufgestanden, Samstagnachmittag, draussen findet das Wetter statt. Der Schlaf entweicht allmählich aus dem Körper, die Träume zucken wie sterbende Fische, zum Einkaufen keine Lust. Man lauscht dem eigenen Atmen, justiert den fahrigen Blick und summt ein Lied, das zur Tonlawine anschwillt, in deren Gefolge physiologische Partikel, die das Strandgut des Psychosozialen mit sich tragen, aufgewirbelt und endlich zum Wahrnehmungsmosaik ornamentiert werden. Aus Situationen der Selbstvergewisserung wie dieser, wenn das kurzzeitig ausgeblendete Bewusstsein von geringsten Reizen reaktiviert und zurück in die Selbstkontrolle überführt wird, filtert Pipilotti Rist ein filmisches Anwendungsmodell, wie in I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH (1986): Die Protagonistin – in ihren Videos oft Pipilotti selbst – tanzt und singt den leicht abgewandelten Refrain von John Lennons Song *Happiness is a Warm Gun*. Die Körperbewegungen rhythmisieren den Gesang, wie umgekehrt das Lied eine Parodie auf den Tanz ist. Bild, Ton und Bewegung geraten aus der Balance und erzeugen einen psychotischen Treibhauseffekt. Der Tanz steigert sich zum hysterischen Zappeln, je schneller das Bild abgespult wird, und gefriert zur Zeitlupe, je langsamer die Bildgeschwindigkeit wird. Die Darstellerin erscheint in Abhängigkeit von der Technik und wird zum Reflex des Mediums. Ihre zur Schau gestellten weiblichen Attribute – knallrot geschminkter Mund und nackter Busen – lösen sich aus dem grotesk verzerrten Körper und flattern geisterhaft durch das Bild. Der analog zum Bild beschleunigte oder verlangsamte Ton unterstreicht den Vorgang der Selbstauflösung. Die Stimme geht in schrille Unverständlichkeit über. Was als flotter Musik-Clip begann, endet als Bildsalat mit Geräuschkulisse. I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH – diese formelhaft wiederholte Refrainzeile verwandelt sich in einen monotonen Hilferuf, der die Zuschauerinnen und Zuschauer aus dem passiven Konsum herausreisst.

Die Kurzfilme und Videos von Pipilotti Rist geben dem an die Grenzen der digitalen Technologie stossenden *Expanded Cinema* verloren geglaubte Aktualität zurück. Die aus den Materialbedingungen und der Medienspezifität abgeleitete Emanzipation von Video und Super 8 als eigenständige Kunstformen war kurzzeitig wieder in Frage gestellt worden, da Bilder und Töne fortan in einer gemeinsamen digitalen Form grammatikalisiert und an unterschied-

MARIUS BABIAS ist Autor und Kunstjournalist und lebt in Berlin. Er ist Herausgeber von *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Berlin/Basel 1995.

liche Ausgabegeräte weitergegeben werden konnten. Der klassische Experimentalfilm zeichnete sich dadurch aus, dass die aus den spezifischen Eigenschaften des Mediums konstruierte ästhetische Erfahrung in einen Rezeptionsbereich verlagert wurde, in dem «das Kunstwerk eine Komponente der in Entwicklung begriffenen Welt ist und nicht so sehr deren passive Reflexion»[1]. Die von Medientheoretikern wie Vilém Flusser prognostizierte Vorherrschaft der ideographischen Bilder über das Alphabet («Die digitalen Codes synthetisieren etwas vorher bereits völlig Durchkritisiertes, Durchkalkuliertes. Kritik im alten Sinn würde bei diesen Bildern nichts anderes herausfinden können, als dass sie aus Elektronen komputiert sind.»)[2] ist deshalb nicht eingetreten, weil sich die Digitaltechnologie zwar auf Produktionsprozesse wie den Videoschnitt und auf Animationen, die man gemeinhin Computerkunst nennt, aber nicht so sehr auf das Stabilitätskonzept des Experimentalfilms ausgewirkt hat – auf die Konfrontation mit dem Filmischen als körperliche Erfahrung, auf die Kritik symbolischer Systeme im Kontext der realen Welt und auf die Anordnung der realen Welt als Interpretation. Das *Expanded Cinema* ist angesichts der symbolischen Instabilität von Unterhaltungskino, Privat- und Digitalfernsehen, die nur noch den Widerspruch zur Wirklichkeit abzubilden vermögen, wieder aktuell geworden.

Die Pioniere der Videokunst, die sich aus der Fernsehkultur entwickelte, hatten ein Problem: die fehlende Tradition. Dass das Fernsehen als Abfallprodukt der V2-Raketenversuche in Peenemünde entstanden war, brachte keine Credits ein, ebensowenig die Tatsache, dass das Fernsehen – als eine Art visuelle Waschmaschine des Wirtschaftswunders – dem Alltagsgebrauch entstammte. Der an die Kunst gestellte Exklusivitätsanspruch und der Glaube an einen progressiven Kunstbegriff, der stets eine formale Erneuerung mit sich tragen sollte, verhinderten mangels historischer Vorläufer lange Zeit die Anerkennung des Videos als Kunstform. Mittlerweile unterhält jedes Museum eine Video-Abteilung. Pipilotti Rist, die zunächst Zeichentrickfilme drehte und Bühnenbilder für Musik-Bands baute (was ihre «Clip»-Ästhetik entscheidend prägte), profitiert von der allgemeinen Akzeptanz des Videos als eine Art Ersatzmedium des Tafelbildes, vor allem aber von dessen Einsatzmöglichkeit in raumgreifenden Installationen. Der spezifische Appeal des Videos, wie ihn Rist einsetzt, absorbiert zudem Schattendisziplinen wie Musik-Clips, Commercials und Trailer. Rist ergänzt ihre am *Expanded Cinema* geschulte Bildsprache um einen zeittypischen Aspekt, den Unterhaltungswert. Das Rhema der Kunst ist zu ihrem Thema geworden und mündet in die Selbstinszenierung, die sowohl die Produktionsmittel (Rist ist Produzentin, Regisseurin, Kamerafrau und Hauptdarstellerin in einem) als auch die existentielle Selbstvergewisserung als soziales Subjekt, Frau und Künstlerin umfasst.

Die im rasanten Tempo geschnittenen und in poppige Farben getauchten Videos vermessen das psychosoziale Feld zwischen Bild und Text, Anarchie und Ordnung, Erotik und Technik. Risikofaktor Rist: Weil sie das alphabetische Prinzip den Erosionen eines Denkens in Bildern aussetzt, geht der Klassenkampf zwischen Begriff und Bild zugunsten der Bilder aus, ein Prozess der visuellen Alphabetisierung. Ihre Videos konstruieren – in prägnanter Abweichung von der Bildsprache der Massenmedien – ein intimes Bildreservoir des Emotiven, in dem Kommunikationsformen und Gefühle des Alltagslebens gespeichert sind. Wer richtig liest, erlebt eine kurzzeitige Drogenerfahrung in Bildern. Die Konfrontation mit dem Filmischen als körperliche Erfahrung wird durch die installative Präsentation im Inneren einer Holzkonstruktion, die nur vier Zuschauerinnen oder Zuschauer zulässt, unterstützt. Man ist aber nicht nur mit dem Filmischen, sondern auch mit der eigenen Situation des Schauens konfrontiert, mit sich selbst als Empfänger und Generator der Sendung zugleich.

Rist streift die Konstruktion der Geschlechter am Rande des Nervenzusammenbruchs, in einem Bereich, wie sie es nennt, der «angewandten Frauenkultur»: Schminken, Schmücken, Verhüllen. Allerdings kommen sie nicht als Vehikel geschlechterspezifischen Rollenverhaltens zum Einsatz. Rists Selbstinszenierung markiert die Distinktion des Starkults aus der Perspektive der Fans. Jede und jeder kann ein kleiner Star werden; diese naive Losung übt auf eine von den Medien kontrollierte Gesellschaft grossen Reiz aus. Rist greift ihn oppositionell auf:

Ihre Konstruktion des Selbst ist zwar an allgemeinen Geschmacksvorgaben und Schönheitsidealen ausgerichtet, wird aber zum filmischen Delirium des Zweckmässigen verzerrt, der eigene Körper als Prisma des Personality-Appeals: wenn Selbstinszenierung, dann in der Opposition des Psychotischen.

Leslie A. Fiedler hat in seinem berühmten Aufsatz «Cross the Border – Close the Gap», der bezeichnenderweise zuerst im *Playboy* erschien, die Verschmelzung von Populärkultur und Kunst gefordert: *Aus der Welt des Jazz und der Rockmusik, aus Zeitungsschlagzeilen und politischen Karikaturen, aus alten Filmen, die durch ihr Wiedererscheinen im Fernsehen Unsterblichkeit erhalten, aus dem idiotischen Geschwätz, das aus den Autoradios dringt, erwachsen neue Antigötter und Antiheroen.*[3] Populärkultur und Kunst sind zwar nicht deckungsgleich geworden, aber sie haben sich in den letzten Jahren angenähert – bis hin zum Missverständnis. Die Kritik symbolischer Systeme – wie der Film eines ist – im Kontext der realen Welt stumpft am Widerspruch ab, mit einem analogen Massenmedium wie dem Video nur die Minderheit des Kunstpublikums zu erreichen. Anleihen aus der Populärkultur machen die Kunst zur sozialen Diaspora.[4] Die Kunst – im kulturellen Überbau für die ästhetische Wegbereitung gesellschaftspolitischer Entwicklungen zuständig – übernimmt meist freiwillig die Aufgabe, die jeweils herrschende Interpretation der Welt abzubilden. Ein Film aber, der die Schrauben dieser Mechanik lockert und die Ventile zischen lässt, beginnt so: Samstagnachmittag, die Träume zucken wie sterbende Fische, man lauscht dem eigenen Atmen und summt ein Lied, vielleicht John Lennon, vielleicht LL Cool J.

1) Malcolm Le Grice: «Mapping im Multi-Space – Vom Expanded Cinema zur Virtualität», in: Sabine Breitwieser (Hrsg.): *White Cube/Black Box*, EA-Generali Foundation, Wien 1996, S. 242.
2) Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen 1989, S. 149.
3) Leslie A. Fiedler: «Überquert die Grenze, schliesst den Graben!», in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 71.
4) Günther Jacob: «Kunst, die siegen hilft! Über die Akademisierung des Pop-Diskurses: Kritische Betrachtungen zwischen High & Low Culture», in: *Kunstforum International*, Bd. 134, Mai–September 1996, S. 133.

PIPILOTTI RIST, (ENTLASTUNGEN) PIPILOTTIS FEHLER, 1988, Videotape (12 Min.), Videostill aus der «Van-Gogh-Serie» / (ABSOLUTIONS) PIPILOTTI'S MISTAKES, video tape (12 min.), still from the «Van Gogh» series.

The Rist Risk Factor

When Dreams Twitch Like Dying Fish

MARIUS BABIAS

Saturday afternoon. You rise late. Outside, the weather is happening. Sleep gradually drains away from your body; dreams twitch like dying fish; shopping does not appeal. You listen to your own breathing, focus your straying gaze, and hum a song that swells into an avalanche of sound. In its wake, a trail of physiological particles, laden with the flotsam and jetsam of psychosocial life, is whirled aloft and settles decoratively into a perceptual mosaic. From moments of self-definition like this, when the consciousness, having been briefly obliterated, is reactivated by minute stimuli and restored to full control, Pipilotti Rist distills a cinematic model—as in I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH (1986). The protagonist—who in Rist's videos is often the artist herself—dances and sings the (slightly modified) refrain from John Lennon's song, *Happiness is a Warm Gun*. The bodily movements supply the rhythm for the singing, and at the same time the song is a parody of the dance. Image, sound, and movement are tipped off-balance to generate a psychotic greenhouse effect. The dance builds into an hysterical wriggle as the picture rolls faster and faster, and it freezes into slow-motion as the picture speed drops. The performer has become dependent on technology; she has turned into a reflection of her medium. Her displayed female attributes—bright red lipstick and bare breasts—detach themselves from her grotesquely distorted body and flutter, ghostlike, across the screen. The sound, which speeds up and slows down in sync with the picture, underscores the process of self-dissolution. The voice skids into shrill incomprehensibility. What began as a jaunty pop video ends up as a pictorial mess with sound effects. I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH: this formulaic, repetitive refrain turns into a monotone cry for help, forcing the viewer out of the role of a passive consumer.

Pipilotti Rist's short films and videos restore to the "Expanded Cinema," as it reaches out to the frontiers of digital technology, an immediacy and relevance that seemed lost. The emancipation of video and Super 8 as autonomous, technologically defined, and medium-specific art forms was momentarily undermined by the discovery that pictures and sounds could be incorporated within a single digital grammar and routed to a variety of different output devices. Classic experimental film was distinguished by the

MARIUS BABIAS is a writer and art journalist who lives in Berlin. He has edited a book on the presentation of art in the 1990s: *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren* (Berlin and Basel, 1995).

way in which it took the aesthetic experience based on the specific properties of the medium and transposed it into an area of viewer response in which "the work of art becomes part of the evolving world, rather than its passive reflection."[1)]

Media theorists such as Vilém Flusser have predicted that ideographic images will prevail over the alphabet. "The digital codes synthesize something already entirely worked through, critically and mathematically. Criticism in the old sense would get nothing out of these images beyond the fact that they are made by computer out of electrons."[2)] This prediction has not come true, because, although digital technology has affected such production processes as video editing and animation (which are now commonly classified as Computer Art), the central concept of the experimental film has been left more or less intact. It still confronts the viewer with the filmic essence as a physical experience, it still sets out a critique of symbolic systems within a real-world context, and it still classifies the real world as interpretation. The symbolic instability of mainstream cinema and of cable TV, which can no longer depict anything but the contrast between themselves and reality, has made the Expanded Cinema topical and relevant once more.

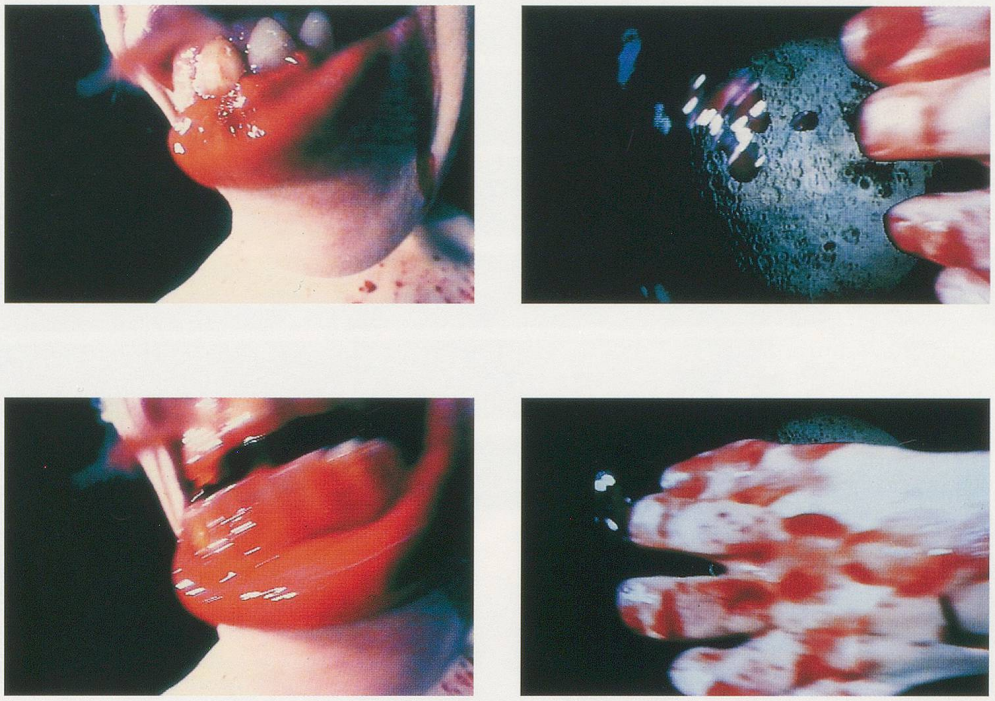
Video art evolved out of the culture of television—with the result that its pioneers had a problem: the absence of a tradition. They could hardly count among its credits the fact that television evolved as a by-product of the V2 rocket experiments at Peenemünde—or the medium's everyday, utilitarian history in the years of Germany's Economic Miracle, when it was a kind of visual washing machine. The recognition of video as an art form was long delayed by the assumption that art had to be exclusive, and by the belief in a progressive definition of art which was inseparable from perpetual formal innovation. Now, by contrast, every museum maintains a video department. Pipilotti Rist, who started out making animated cartoons and building stage sets for bands (which had a defining influence on her "pop video" aesthetic), exploits the general acceptance of the video medium as a kind of substitute for the easel painting—and, above all, its role as a component of spatial installations. The specific appeal of video, as employed by Rist, also incorporates such shadow disciplines as the pop video, the television commercial, and the trailer. Here, Rist's idiom, schooled in Expanded Cinema, receives a highly contemporary infusion of entertainment value. The rheme of art has become her theme; hence the self-dramatization that encompasses not only the means of production (Rist herself is producer, director, camera operator, and theatrical lead) but also her existential self-definition as a subject within society, as a woman, and as an artist.

Edited to a cracking pace, steeped in Pop colors, the videos chart the psychosocial field that spans picture and text, anarchy and order, eroticism and technology. The Rist Risk Factor is this: she erodes the alphabetical principle by thinking in images, and so the class conflict between concept and picture is won by the picture in a process of visual alphabetization. Forcefully deviating from the mass-media "image," her videos construct an intimate reservoir of emotive imagery that stores both communicative forms and everyday emotions. Rightly read, they deliver a brief drug experience in pictures. The viewer's confrontation with film as a bodily experience is reinforced by the installation, housed in a wooden construction with room for just four viewers at a time. The confrontation is not only with film but with one's own situation as a viewer: with oneself as simultaneously the receiver and the source of the transmission.

Rist touches on gender constructs in an area on the brink of nervous breakdown—the area of what she calls "applied feminine culture": makeup, self-adornment, masquerade. Not that these are used as vehicles of gender-specific role-playing. Rist's self-imagery is all about the fan's-eye view of the star cult. Female or male, anyone can become a star of sorts—a naive slogan that has an enormous appeal in a media-controlled society. Rist picks up on this and confronts it: Her construction of self refers to generally accepted givens of taste and ideals of beauty, but is distorted into a delirious filmic travesty of its function—"personality appeal" refracted through the prism of her own body. If this is self-dramatization, it takes place in the alternative world of the psychotic.

In his celebrated essay, "Cross the Border—Close the Gap"—which, significantly, first appeared in

PIPILOTTI RIST, YOGHURT ON SKIN - VELVET ON TV, 1994, Videoinstallation mit 3 in Muscheln eingelassenen und 3 in Handtaschen eingelassenen LCD-Monitörchen, 6 Players, 6 Tapes, Metallstelen, Samtkissen, Kabel, programmierbare Discolichtanlage, Neue Galerie am Joanneum, Graz, 1995 / video installation with 6 little LCD monitors, 3 of them installed in sea shells, 3 in handbags, 6 players and tapes, metal pillars, velvet cushions, electric wiring and programmable disco light equipment.

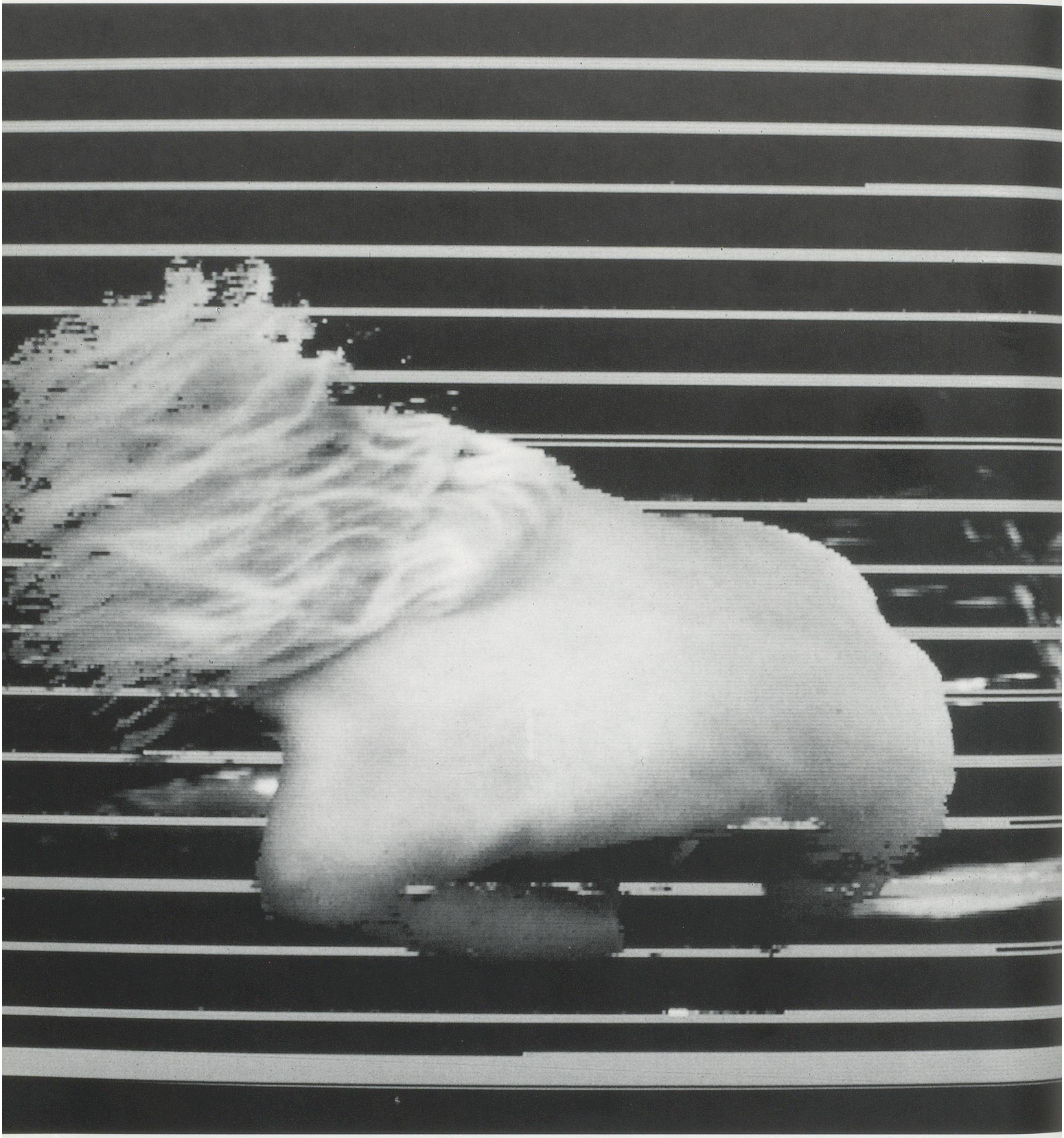


PIPILOTTI RIST, BLUTCLIP, 1994, Video (4 min.).

Playboy—Leslie A. Fiedler called for a merger between popular culture and art: *Out of the world of Jazz and Rock, of newspaper headlines and political cartoons, of old movies immortalized on T.V. and idiot talk shows carried on car radios, new anti-Gods and anti-Heroes arrive...*[3] Popular culture and art have not actually become identical, but over the past few years they have drawn closer, to the point where misunderstandings arise. The critique of symbolic systems—which is what films are—within a real-world context is blunted by the anomaly that a mass-medium analog such as video reaches only a minority art public. Borrowings from popular culture turn art into a social diaspora. Art—a part of the cultural superstructure which has the responsibility for aesthetically paving the way for sociopolitical change—most often voluntarily assumes the task of recording the currently accepted interpretation of the world. But one film that loosens the nuts and bolts of this mechanism, and sets the valves hissing, begins like this: Saturday afternoon; dreams twitch like dying fish; you listen to your own breathing and hum a song, maybe John Lennon, maybe LL Cool J.

(Translation: David Britt)

1) Malcolm Le Grice, "Mapping in Multi-Space—Vom Expanded Cinema zur Virtualität" in: Sabine Breitwieser, ed., *White Cube/Black Box* (Vienna: EA Generali Foundation, 1996), p. 242.
2) Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen 1989, p. 149.
3) Leslie A. Fiedler, "Cross the Border—Close the Gap," first published in *Playboy* (December 1969), reprinted in: *Cross the Border—Close the Gap* (Essays) (New York: Stein and Day, 1972), pp. 81–82.



PIPILOTTI RIST, SELBSTLOS IM LAVABAD, 1994, Videostill des Installationstapes /
SELFLESS IN THE LAVA BATH, video still of installation tape.