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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2003)

Heft: 68: [Collaborations] Franz Ackermann, Eija-Liisa Ahtila, Dan Graham

Artikel: Eija-Liisa Ahtila : seeing red = Rot sehen

Autor: Elfving, Taru / Goridis / Parker

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680451

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: 02.07.2025

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

Seeing Red

... a little detail that starts to swell and carries you off ...
– Gilles Deleuze & Félix Guattari [1)]

TARU ELFVING

The baby girl in red.

Lucia embodies a border between her parents, simultaneously separating and binding them inseparably together. She is a silent witness of her parents' divorce in Eija-Liisa Ahtila's CONSOLATION SERVICE (1999). Irreducible to, yet indistinguishable from them, she is a site where all clear distinctions collapse. Baby girl, whose name refers to purity, in a bright red jumpsuit. What does the redness matter?

Red garments seem to be haunting my attempts to write about Ahtila's video installation works. It may be too late for exorcism. So I give up and write about, with, and in red. Instead of asking what is veiled by red, I wonder what this veiling does. Maybe it actually unveils knots of relations and connections, where linear coordinates collapse.

The girl in a red shirt.

In TODAY (1996–1997) a girl hovers awkwardly on the thresholds of inhabited spaces, and on the surface of the image. When she steps into her father's bedroom for a moment their two realities seem to be enfolded together, but with a tangible spatio-temporal distance between the girl and her convulsively crying father. She speaks to me, the viewer, reaching out of her father's reality, as a narrator in his tragedy.

TARU ELFVING is a Finnish writer, curator, and researcher in Visual Culture, Goldsmiths College, University of London, London, UK.

EIJA-LIISA AHTILA, TODAY, 1996–97, stills from 10 min. 35-mm film / Stills aus dem 10-minütigen 35-mm-Film.

Vera's faded redness.

From the girl's closing screen, my gaze glides to Vera's, who in my view is the girl in mature age. Her room is flooded with a sensuous red glow, but her shirt does not stand out anymore. The redness of the girl's shirt has spread to her surroundings. The boundary between Vera and her space has blurred, whereas before she inhabited the borders of the space(s). Is Vera's case just another example of the impossibility of a unified, stable subjectivity? Coherent identity demands a position with a sovereign perspective to the surrounding space, where one then appears as an object for others.[2] This can, however, never be fully secured. The subject is always entwined with the occupied space in a constant process of negotiation.

Elisa's red shirt.

THE HOUSE (2002) explores women's experiences of psychosis; the relation between subject and space is investigated with an intense attention to collapsing boundaries. Elisa inhabits her house surrounded by various red details, as another red spot in the interior. Her body does not seem to offer a rooted point from which to map one's position in relation to the surroundings. First just sounds from other places, such as her car and an unknown boat, but towards the end other people also take over her embodied being: "I meet people. One at a time they step inside me and live inside me."

All coordinates have become muddled. She is not just part of space, but a layered site, where all places collapse into one. The establishment of one's location in space is disrupted when the self and body fail to interlock.[3] Is this Elisa's fate? The prioritization of mind over matter presents a model of identity as a self-contained unity, where the body is a passive container for interior depth. But as Luce Irigaray amongst others claims, a female subject cannot take her own place, because her being is marked as a place, matter, for others.[4] Maybe Elisa is revealing the absurdity of this position, and resisting it?

Iines in a red polo neck.

Iines in THE PRESENT (2002) crawls with determination over a bridge, dragging her red bag along. When safely above solid ground again, she stands up, straightens her clothes and walks on. Defying expectations she proclaims: "I realized that I looked mad. That that's where the madness is. Or is it just me? I don't know. Still, they let me do what I have to do."

Their symptoms refer to possession. Elisa is possessed by the world around her, Iines by some inexplicable inner necessity. Are they comparable to the female figures in horror films, who often appear as battlegrounds where boundaries are challenged and reinforced again with renewed vigor? Are their bodies possessed, open vessels or tools for someone else's self-expression? On the contrary, they seem to challenge the whole notion of possession, refusing to accept the role of passive receptacle and victim.

The possession story tends to be driven by a desire to make the female body speak and leak evidence of

its difference that escapes from vision. The similarities between occult horror stories and psychological dramas, exorcism and talking cure, are notable here.[5] Both possession and madness seem to thus depend on visibility and bodily signs. But if the border between sanity and insanity is crossed in the visible, what remains in the invisible? When Iines consciously chooses to act in a manner that appears mad, what do we actually see? What can I then do with my evidence, the red signs that do not seep from a hidden interior?

Another girl in a red top.

IF 6 WAS 9 (1995) plays with a charged symbol of femininity, the hole, a break in the wholeness of normative subjectivity. The repetition of passages and gaps underlines their ambiguity within structures based on strictly separate public and private, inside and outside. The girls actively look and speak this imagery of in-betweens. In the end, a girl in a red top recalls an article listing places around the city where people have sex. She had cut out and shared the images of these sites with the other girls, occupying symbolically the sexualized public sphere. The signification of female embodied subjectivity as open and penetrable is spatialized in the imag(in)ed topography of the city. The three holes of the female body, which the girl factually refers to, are multiplied into an endless flow of thresholds, creating further openings for me to bridge.

Seeing red.

Elisa leaps further over the borders of the visible. She occupies her house according to learned patterns. In a similar manner, she describes her surroundings and the events unfolding both around her and in her mind. In vain, she tries to interpret the world and her place in it by mapping the visual. Therefore, she decides to ward off the confusion by eliminating the field of vision, as this is where the blurring boundaries cause most trouble. Elisa darkens her house and retreats into the alternative space(s) where the voices are, where border crossing and simultaneity may be allowed.

As a viewer, I am denied a coherent point of view in Ahtila's installations. In THE HOUSE, I look through Elisa's eyes in one image, at her in another, and from her side in a third. She escapes my gaze, and then suddenly becomes two. At times, her voice breaks free from her image. I join Elisa in a frustrated struggle to grasp a singular, solid perspective on the surrounding space. Or am I the only anxious one here? Am I projecting my frustration on to Elisa, unable to adapt to the changes as serenely as she does?

Thinking red.

Normative subjectivity is disrupted in various ways in Ahtila's works, but unlike the possessed female characters in horror films, her figures are not forced through exorcism. There are no demands to re-stabilize them, or to make their bodies speak truths. Their speech is not talking cure, neither compulsive confession nor hysterical vomiting.

Many of Ahtila's characters seem to inhabit the borders of language. They speak to me, like narrators reading a memorized script, occupying a threshold between our space-time and theirs. The lack of expression makes their words strange, as if they were speaking a foreign language, although completely fluently. Maybe they are thinking aloud, inhabiting the hazy area between the structures of language and the free flow of thought. Ambiguities merge harmoniously within the factual statements. Speech keeps detaching itself from the speakers. When the girls in IF 6 WAS 9 interact with each other, I cannot hear their voices at all. Who is talking to whom, and what about? Instead of clear messages, the words deliver further layers and fragments for me to get lost amongst. Like the narrator in CONSOLATION SERVICE, "I am standing in the middle of characters' lines."

Do ghosts wear red?

Are these women haunted? Or are they the ones who haunt? Like ghosts, they do not respect set divisions and structures, but fly effortlessly over all borders. They appear in formless form, invisible visibility, immaterial materiality. Like Jacques Derrida's specter, they are always more than one, and no more one.[6] They share their unbounded and ungrounded perspective with me to some extent, but slip from my

grasp time after time. My vision begins to stumble. They seem to be asking whether we have to fight against the loss of clear boundaries. Instead of embodying borderline states, the characters mobilize points of ambiguity and the border zone itself, unsettling the distinctions it is supposed to guarantee. They question how normality can be distinguished from the pathological, self from its other. Are we not all borderline cases of some kind?

My red shirts.

To possess a specter means to be possessed by it, claims Derrida.[7] Am I haunted, or becoming a ghost myself? I am repeatedly caught wearing red shirts when speaking about Ahtila's work. In my attempts to get to grips with the characters, I have been absorbed into this parade of red shirts. In all their loose ends and fractures, the works are daring me to leap into new unfolding stories, as a participant.

The red shirts have disrupted both the flow of linear narrative in the works and my position as a viewer. My supposedly objective distance has transformed into a kind of suspended in-between that is not simply proximity, nor its opposite. I am denied both the familiar pleasures of immersion and critical detachment. Ahtila's works invite me to a borderline that no longer distinguishes but unites. It is no more clear, or even relevant, whether I am on the screen or in the audience. Like the girl in TODAY, I can only wonder whose father is crying—Lucia's, Vera's, Elisa's, Iines's, or Taru's.

1) Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 292.
2) On the threat presented by space to the subject, see e.g. Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychastenia" in *October*, 31 (Winter), 1984, pp. 12–32; Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion* (New York and London: Routledge, 1995), pp. 83–101.
3) Grosz, op. cit., p. 89.
4) Luce Irigaray, *Ethics of Sexual Difference* (London: The Athlone Press, 1993), pp. 10–12; see also pp. 34–55.
5) See e.g. Carol C. Clover, *Men, Women, and Chainsaws* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992).
6) Jacques Derrida, *Specters of Marx* (New York/London: Routledge, 1994), p. xx.
7) Ibid., p. 132.

EIJA-LIISA AHTILA, ASSISTANT SERIES: SUPPORT, 2000, series of 4 color prints, framed set with hand-colored mat, each print 15 3/4 x 19 1/2", frame 27 1/8 x 73 7/16" / Serie aus 4 Farbprints, gerahmt, mit handkoloriertem Passepartout, je 40 x 49,5 cm, Rahmen 69 x 186,5 cm.

EIJA-LIISA AHTILA, THE HOUSE, 2002, 14 min. DVD installation for 3 projections with sound, installation view, "Trasparente," Rome, 2003 / DVD-Installation für 3 Projektionen mit Ton, Dauer: 14 Min., Ausstellung «Trasparente», Rom.

TARU ELFVING

Rot sehen

... ein kleines Detail (...), das immer wichtiger wird und von dem man mitgerissen wird.
– Gilles Deleuze & Félix Guattari [1)]

Das kleine Mädchen in Rot.

Lucia verkörpert eine Grenze zwischen ihren Eltern, sie trennt und verbindet sie gleichzeitig unauflöslich miteinander. In Eija-Liisa Ahtilas CONSOLATION SERVICE (Trostservice, 1999) ist sie stumme Zeugin der Scheidung ihrer Eltern. Zwar nicht mit ihnen identisch, aber dennoch untrennbar mit ihnen verbunden, wird Lucia zum Ort, an dem alle klaren Unterscheidungen zu Bruch gehen. Welche Rolle spielt das Rot?

In all meinen Versuchen, über Ahtilas Video-Installationen zu schreiben, scheinen rote Kleidungsstücke herumzuspuken. Für einen Exorzismus dürfte es wohl zu spät sein. Ich strecke also die Waffen und schreibe über, mit und in Rot. Statt zu fragen, was das Rot verhüllt, frage ich mich, was dieses Ver-

TARU ELFVING ist Kuratorin und Publizistin. Die gebürtige Finnin ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für Visual Culture am Goldsmiths College der University of London.

hüllen bewirkt. Vielleicht enthüllt es ja auch Beziehungs- und Verbindungsknoten, wo lineare Koordinaten zusammenbrechen.

Das Mädchen im roten Oberteil.

In TODAY (Heute, 1996–1997) lungert ein Mädchen verlegen auf der Bildfläche und auf den Türschwellen bewohnter Räume herum. Als sie das Zimmer ihres Vater betritt, scheinen ihre beiden Realitäten für einen Augenblick ineinander zu greifen, jedoch mit einer spürbaren räumlich-zeitlichen Distanz zwischen dem Mädchen und ihrem von Weinkrämpfen geschüttelten Vater. Dann wendet sie sich aus der Realität ihres Vaters heraus an mich, die Betrachterin, und wird zur Erzählerin seiner Tragödie.

Veras verblichenes Rot.

Von der letzten Einstellung mit dem Mädchen wandert mein Blick zu Vera, die für mich das Mädchen als erwachsene Frau verkörpert. Ihr Zimmer glüht in einem roten, sinnlichen Licht, doch ihre Bluse hebt sich nicht mehr ab. Das Rot der Kleidung hat auf die Umgebung abgefärbt. Während Vera sich zuvor noch an den Grenzen der Räume aufhielt, sind jetzt die Grenzen zwischen Vera und dem Raum verschwommen. Zeigt Veras Beispiel einfach einmal mehr die Unmöglichkeit eines identischen, stabilen Subjekts? Eine gefestigte Identität setzt einen Standpunkt voraus, der einen souveränen Blick auf den umgebenden Raum erlaubt, in dem man von anderen als Objekt wahrgenommen wird.[2)] Das ist jedoch nie wirklich gewährleistet. Denn das Subjekt ist in eine fortwährende Auseinandersetzung mit dem Ort verstrickt, an dem es sich befindet.

Elisas rote Bluse.

THE HOUSE (Das Haus, 2002) erforscht psychotische Erfahrungen von Frauen; die Beziehung zwischen

EIJA-LIISA AHTILA, THE HOUSE, 2002, DVD still.

Subjekt und Raum wird mit einem besonderen Augenmerk auf bröckelnde Grenzen untersucht. Umgeben von diversen roten Dingen ist Elisa in ihrem Haus lediglich ein roter Fleck unter vielen. Ihr Körper scheint keinen festen Bezugspunkt zu bieten, der eine klare Orientierung im Verhältnis zu ihrer Umgebung erlauben würde. Zunächst sind es nur entfernte Geräusche, etwa die ihres Autos oder irgendeines Bootes, die sich ihres körperlichen Ichs bemächtigen, aber am Ende sind es auch Menschen: «Ich begegne Leuten. Einer nach dem anderen dringen sie in mich ein und leben in mir.»

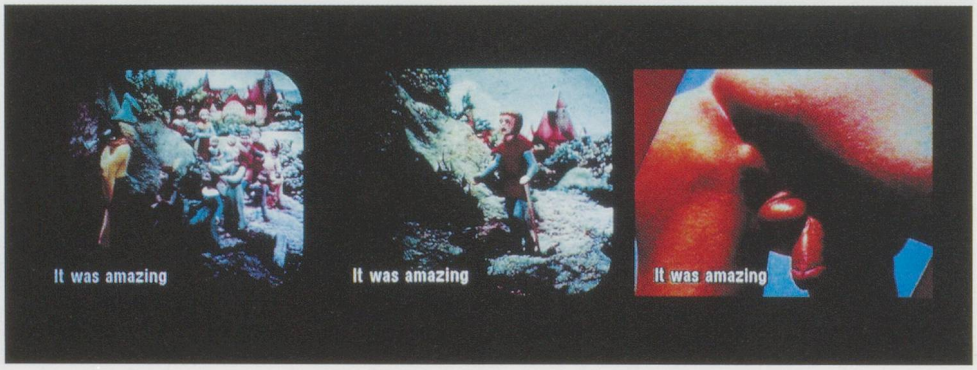
Alle Koordinaten sind durcheinander geraten. Elisa ist nicht mehr nur Teil des Raums, sondern ein vielschichtiger Ort, an dem alle anderen Orte zu einem einzigen zusammenfallen. Wenn das Ich nicht fest im Körper verankert ist, wird die Positionierung im Raum unmöglich.[3] Ist das Elisas Schicksal? Stellt man den Geist über die Materie, so erscheint Identität als in sich ruhende Einheit, wobei der Körper lediglich passives Gefäss innerer Tiefen ist. Doch wie Luce Irigaray und andere meinen, kann ein weibliches Subjekt gar keinen eigenen Platz einnehmen, da das weibliche Wesen selbst als Ort, Materie für andere definiert ist.[4] Vielleicht enthüllt Elisa die Absurdität dieser Position und rebelliert dagegen?

Iines im roten Poloshirt.

In THE PRESENT (Die Gegenwart, 2002) kriecht Iines zielstrebig über eine Brücke, ihre rote Handtasche hinter sich herschleifend. Als sie wieder festen Boden unter den Füssen hat, steht sie auf, streicht ihre Kleider glatt und geht weiter. Überraschenderweise erklärt sie: «Mir war klar, dass ich total wahnsinnig wirkte. Das ist ja der Wahnsinn. Oder ist das nur mein Problem? Ich weiss nicht, jedenfalls lässt man mich tun, was ich tun muss.»

All diese Symptome haben mit Besessenheit zu tun. Elisa ist besessen von ihrer Umwelt. Iines ist getrieben von einem unerklärlichen inneren Zwang. Sind sie mit den Protagonistinnen von Horrorfilmen vergleichbar, die häufig als das Schlachtfeld fungieren, auf dem Grenzen in Frage gestellt werden, um schliesslich noch fester zementiert fortzubestehen? Sind ihre Körper besessene, offene Gefässe oder Werkzeuge der Selbstdarstellung anderer? Das Gegenteil scheint der Fall, eher scheinen sie den Begriff der Besessenheit überhaupt in Frage zu stellen, indem sie die Rolle des passiv empfangenden Opfers verweigern.

Die Geschichte mit der Besessenheit entspringt häufig dem Wunsch, den weiblichen Körper zum Sprechen zu bringen und einen Beweis für seine nicht sichtbare Andersartigkeit zu liefern. Die Gemeinsamkeiten zwischen okkulten Horrorgeschichten und psychologischen Dramen, Exorzismus und Gesprächstherapie, sind augenfällig.[5] Besessenheit wie Wahnsinn scheinen deshalb beide von sichtbaren Körpersignalen abhängig zu sein. Wenn aber die Grenze zwischen Normalität und Wahnsinn im Bereich des Sichtbaren überschritten wird, was bleibt dann im Unsichtbaren übrig? Wenn Iines bewusst in einer Weise agiert, die wahnsinnig wirkt, was sehen wir dann? Und was fange ich mit meinen Beweisen, den roten Signalen, an, wenn sie nicht aus einer verborgenen Innenwelt stammen?



EIJA-LIISA AHTILA, IF 6 WAS 9, 1995, 10 min. 35-mm film and DVD installation for 3 projections with sound, / 35-mm-Film- und DVD-Installation für 3 Projektionen mit Ton, Dauer: 10 Min.

Ein weiteres Mädchen in rotem Oberteil.

IF 6 WAS 9 (Wenn 6 9 wäre, 1995) spielt mit einem strapazierten Symbol der Weiblichkeit, dem Loch, dem Riss im heilen Gewebe der geltenden Norm. Die wiederholten Bilder von Durchgängen und Ritzen unterstreichen den Zwiespalt dieser Frauen innerhalb von Strukturen, die auf der strikten Trennung von Öffentlichem und Privatem, Innen und Aussen, beruhen. Die Mädchen bringen diese Bildsprache der Zwischenräume lebhaft zum Ausdruck. Am Ende erinnert sich ein Mädchen in rotem Oberteil an einen Zeitungsartikel, der alle Orte in der Stadt auflistet, wo Sex angeboten wird. Sie hatte sich die Bilder dieser Orte ausgeschnitten und schaut sie sich mit den anderen Mädchen zusammen an, womit sie sich symbolisch diese öffentlichen Zonen der Sexualität aneignen. Das Weibliche als Verkörperung einer jederzeit offenen und zugänglichen Subjektivität bekommt durch diese illustrierte (und phantasierte) Topographie der Stadt eine räumliche Dimension. Die drei Öffnungen des weiblichen Körpers, auf die das Mädchen konkret Bezug nimmt, vervielfachen sich und werden zu einem steten Fluss immer neuer Schwellen, immer neuer Klüfte, die ich überbrücken muss.

Rot sehen.

Elisa geht noch weiter über die Grenzen des Sichtbaren hinaus. Sie lebt in ihrem Haus nach vorgegebenen Mustern. Entsprechend beschreibt sie auch ihre Umgebung und was sich um sie herum und in ihrer Vorstellung abspielt. Erfolglos versucht sie, die Welt und ihren Platz darin anhand des Sichtbaren zu verstehen. Sie beschliesst deshalb, der Verwirrung ein Ende zu bereiten und den Bereich des Sichtbaren zu liquidieren, da dessen unscharfe Grenzen ihr die grössten Probleme bereiten. Elisa verdunkelt ihr Haus und zieht sich in andere Räume zurück, dorthin, wo die Stimmen herkommen und wo vielleicht auch Grenzüberschreitungen und Simultaneität möglich sind.

Als Betrachter wird mir in Ahtilas Installationen eine klare und eindeutige Sicht der Dinge verweigert. In THE HOUSE sehe ich in einem Bild mit Elisas Augen, in einem anderen schaue ich sie an und im dritten befinde ich mich an ihrer Seite. Sie entzieht sich meinem Blick und verdoppelt sich dann plötzlich. Manchmal löst sich ihre Stimme auch von ihrem Bild. Ich nehme teil an Elisas verzweifeltem Kampf, einen einzigen, zuverlässigen Blick auf den sie umgebenden Raum zu erhaschen. Oder bin nur ich es, die verunsichert ist? Projiziere ich meine Frustration auf Elisa, unfähig, die ständigen Veränderungen so gelassen hinzunehmen, wie sie es tut?

Rot denken.

Die normale Erfahrung subjektiven Bewusstseins wird in Ahtilas Arbeiten auf verschiedenste Art aufgebrochen, aber im Gegensatz zu den besessenen Heldinnen der Horrorfilme werden die Frauen nicht zum Exorzismus gezwungen. Es besteht kein Anspruch, sie wieder zu stabilisieren oder ihre Körper zum Sprechen zu bringen. Wenn sie dennoch sprechen, hat es nie therapeutischen Charakter und ist weder zwanghaftes Bekenntnis noch hysterischer Erguss.

Viele von Ahtilas Figuren scheinen in den Grenzgebieten der Sprache zu Hause zu sein. Sie sprechen mit mir wie Erzählerinnen, die eine einstudierte Rolle abrufen, und befinden sich auf einer Schwelle zwischen unserer Raumzeit und ihrer eigenen. Ihre Ausdruckslosigkeit lässt ihre Worte seltsam klingen, als würden sie – wenn auch fliessend – in einer fremden Sprache sprechen. Vielleicht denken sie auch nur laut in einer diffusen Zone zwischen sprachlichen Strukturen und freiem Gedankenfluss. Doppeldeutiges verbindet sich harmonisch mit klaren Aussagen. Und immer wieder löst sich die Sprache von den Sprechenden. Wenn die Mädchen in IF 6 WAS 9 miteinander kommunizieren, sind ihre Stimmen nicht zu hören. Wer spricht mit wem und worüber? Anstelle klarer Botschaften vermitteln die Worte nur weitere Schichten und Bruchstücke, die mir die Orientierung rauben. Wie die Erzählerin in CONSOLATION SERVICE stehe ich inmitten der sprechenden Protagonisten.

Tragen Gespenster Rot?

Werden diese Frauen von Gespenstern heimgesucht? Oder gehen sie selbst um? Wie Gespenster respektieren sie keine Wände und Widerstände, sondern setzen sich mühelos über alle Grenzen hinweg. Sie erscheinen als formlose Form, als unsichtbar Sicht-

EIJA-LIISA AHTILA, THE PRESENT, 2001, DVD stills.

bares und entstofflichte Stofflichkeit. Wie das Gespenst bei Jacques Derrida sind sie immer mehr als eins, gleichzeitig aber auch weniger als eins.[6] Bis zu einem gewissen Grad teilen sie ihre grenzen- und bodenlose Perspektive mit mir, entschlüpfen meinem Zugriff aber auch immer wieder. Meine Wahrnehmung beginnt zu straucheln. Sie scheinen zu fragen, ob man sich gegen den Verlust klarer Grenzen wehren müsse. Statt Borderline-Zustände zu verkörpern benützen diese Figuren die Doppeldeutigkeiten und den Grenzbereich selbst, um auch noch jene Unterscheidungen aufzulösen, die er eigentlich garantieren soll. Sie hinterfragen die Unterscheidung zwischen Normalität und Krankheit, zwischen dem Selbst und seinem Anderen. Leiden wir nicht alle unter einer Art Borderline-Syndrom?

Meine roten Shirts.

Ein Gespenst besitzen heisst, laut Derrida, von ihm besessen zu werden.[7] Werde ich von einem Geist heimgesucht oder werde ich selbst zum Gespenst? Ich ertappe mich immer wieder in einem roten Shirt, wenn ich über Ahtilas Arbeiten rede. Beim Versuch, mir über ihre Figuren Klarheit zu verschaffen, bin ich in diese Parade roter Blusen hineingezogen worden. All die offenen Enden und Brüche in diesen Arbeiten sind ein einziger Appell, mich als aktiv Beteiligte in sich neu entfaltende Geschichten hineinzustürzen.

Die roten Blusen haben sowohl den linearen Erzählfluss der Arbeiten unterbrochen als auch meine Position als Betrachterin aus den Angeln gehoben. Meine angeblich objektive Haltung hat sich in einen schwebenden Zwischenzustand verwandelt, der weder einfach nur Nähe, noch das Gegenteil davon ist. Beides wird mir verweigert: das vertraute, lustvolle Eintauchen und die kritische Distanz. Ahtilas Arbeiten führen mich an eine Grenze, die nicht mehr unterscheidet, sondern verbindet. Es ist nicht mehr klar oder auch nur von Bedeutung, ob ich mich auf dem Bildschirm befinde oder im Publikum. Wie dem Mädchen in TODAY bleibt mir nichts anderes übrig als mich zu fragen, wessen Vater wohl weint: Lucias, Veras, Elisas, Iines' oder Tarus?

(Übersetzung: Goridis/Parker)

1) Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus,* Merve Verlag, Berlin 1992, S. 397.
2) Über die Bedrohung, die der Raum für das Subjekt darstellt, siehe u.a.: Roger Caillois, «Mimicry and Legendary Psychastenia», *October* Nr. 31 (Winter), 1984, S. 12–32; Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion,* Routledge, New York/London 1995, S. 83–101.
3) Grosz, op. cit., S. 89.
4) Luce Irigaray, *Ethik der sexuellen Differenz,* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 15ff.; vgl. auch S. 46–70.
5) Vgl. auch Carol C. Clover, *Men, Women, and Chainsaws,* Princeton University Press, Princeton 1992.
6) Jacques Derrida, *Marx' Gespenster,* Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1996, S. 17.
7) Ebenda, S. 208.

EIJA-LIISA AHTILA, THE PRESENT, 2001, DVD installation for 5 monitors and 5 TV spots with sound, duration: 5 x 70–120 sec. and 5 x 30 sec., installation view, Marian Goodman Gallery, Paris / DVD-Installation für 5 Monitore und 5 TV-Spots mit Ton, Dauer 5 x 70–120 Sek. bzw. 5 x 30 Sek. (PHOTO: MARC DOMMAGE)