

Zeitschrift: Künstlerheft = Cahier d'artiste = Ritratto d'artista
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (1991)
Heft: -: Die Wirklichkeit des Mediums : Enrique Fontanilles

Artikel: Die Wirklichkeit des Mediums : Enrique Fontanilles
Autor: Fontanilles, Enrique / Pfeifer, Tadeus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976137>

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: 30.01.2026

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

Die Wirklichkeit des Mediums

Ich pflege die Langeweile, weil sie mich an die Zeit erinnert, als mein Blick noch nicht mit angeeigneten Weltbildern, Glaubensbekenntnissen und Ambitionen verstellt war und ein gewisses Nichts mich zu erfüllen vermochte, dessen Klänge die Struktur meiner Absenzen bildete. Dieses Nichts ist eine taumelerregende neblige Erinnerung, eine von Blut und Amnion angereicherte Reminiszenz, Ausdruck der ursprünglichen Trennung und Vorahnung des unausweichlichen letzten Abgangs. Ich behaupte nun, dass dieses Nichts im Grunde die einzig bedeutende Wirklichkeit darstellt und dass der Einschnitt in die Kontinuität des Bewusstseins, den es bewirkt, der Ursprung aller Anstrengungen zur Zivilisierung der eigenen Natur ist. Als Reaktion auf die Beanstandung jeglichen Sinns durch das Gefühl des Nichts bildet das Streben nach Harmonie, wie es in der Mimesis von Naturgesetzen (organische Ganzheit, Ökonomie der Mittel usw.) als Wesen unserer Kunstwerke hervortritt und uns - über die Teilnahme an eben diesen Naturgesetzen - für einen Augenblick die Illusion einer möglichen Einheit mit der Natur zu evozieren vermag, die Grundlage für eine Aesthetik der Anpassung und Ordnung, die nach Symbiose trachtet und, durch ihre Sehnsucht bedingt, stets dem Vergangenen und Ganzheitlichen erliegt. Es geht mir um die Entledigung von Harmonie und Ordnung zugunsten einer Aesthetik des Augenblicks, um eine Ausdrucksform der reinen Willkür und Subjektivität, um eine anarchische Aesthetik. Es geht heute nicht mehr um die *mise à nu* des Modells, es geht alleine noch um die *mise à nu* des Betrachters.

Enrique Fontanilles

Cultivo el aburrimiento porque me recuerda la época en que mi visión no estaba aún deformada por las imágenes, creencias y ambiciones adquiridas, y en que era capaz de llenarme de una cierta nada cuyos ecos constituían la estructura de mis ausencias. Dicha nada es un recuerdo vertiginoso y nebuloso, una reminiscencia enriquecida con sangre y amnios, expresión de la separación original y presentimiento del ineluctable mutis final. Afirmo hoy que esta nada representa en el fondo la única realidad importante, y que la cesura que provoca en la continuidad de la conciencia es el origen de todos los esfuerzos encaminados a civilizar la propia naturaleza. Como reacción al reparo contra todo sentido mediante el sentimiento de la nada, la búsqueda de la armonía constituye, tal como aparece en la imitación de las leyes naturales (integridad orgánica, economía de medios, etc) como esencia de nuestras obras de arte y tal como nos permite evocar por un momento - participando en estas leyes naturales precisamente - la ilusión de una posible unidad con la naturaleza, el fundamento de una estética de la adaptación y del orden que tiende a la simbiosis y que, condicionada por su nostalgia, sucumbe siempre a lo pretérito y a lo integral. Me importa abandonar la armonía y el orden en favor de una estética del momento, de una forma de expresión de la arbitrariedad y de la subjetividad pura, de una estética anárquica. Ya no se trata actualmente de la mise à nu del modelo, sino única y exclusivamente de la mise à nu del observador.

Videokunst! Sie wäre, wäre anzunehmen, künstlerischer Pioniertatsträger, das heisst Zuträger der menschlichen Entwicklung - linear in die Unermesslichkeit des dritten Jahrtausends christlicher Zeitrechnungweisend.

Zwischen dieser, vom Material, nämlich der Elektronik, her berechtigten Erwartung und dem künstlerischen Umgang mit dem Medium findet seit geraumer Zeit eine Zäsur statt. Die Künstler, Eingeweihte des Wissenschaftszweigs der Elektronik, verweigern sich zusehends der direkten Weiterentwicklung der Konsequenzen ihrer Möglichkeiten, indem sie den Finger auf den wunden Punkt dieser Möglichkeiten legen, auf die stetig wachsende Entfremdung der Elektronik zum organisch-menschlichen Bewusstsein. An dieser tendenziellen künstlerischen Erkenntnisfront arbeitet als Primus inter pares Enrique Fontanilles.

Wissen ist Macht, an der Maxime wird keineswegs gerüttelt. Nur liegen, sagt und zeigt Fontanilles' Arbeit, Wissen und Mehr-Wissen nicht - wie Informatik multipliziert mit Elektronik uns suggerieren - gewissermassen in der Zukunft (die sich entwickelt und weiterentwickelt wird), sondern in der Vergangenheit (die sich ereignete und weiter ereignet).

Videokunst - anwendbar also zur Anreicherung eines Wissens, das sich aus dem Seinerzeitigen nährt? Das futuristisch anmutende Medium kreiert eine Zeitmaschine, mittels derer der Betrachter-Benützer ins Gewesene reist, um sich für das Noch-Nicht zu wappnen? Wie geht das vor sich?

Der analytische Ansatz Fontanilles' postuliert drei im Grunde nur graduelle Unterschiede des Nicht-Wissens. Sie heissen Vergessen, Schlafen und Sterben und bringen das Ich-Bewusstsein von Intellekt, Seele und Körper direkt zum Verschwinden. Und zwar in der Doppelbedeutung des Innens und des Aussens: Es existieren zum "physischen" genauso ein moralisch-ethisches Vergessen, ein seelisches Schlafen, ein gnostischer Tod. In der Gegenrichtung stellen wir folgerichtig dieselbe - ebenfalls doppelsinnige - Dreiheit fest: das Sicherinnern, das Erwachen und die Geburt.

Von diesen drei Faktoren, drei sich nicht genau voneinander abgrenzenden, trotzdem deutlich wahrnehmbaren Graden desselben Prinzips, das ein Prozess ist, handeln die Arbeiten von Enrique Fontanilles: Sicherinnern, Erwachen, Geburt des Bewusstseins. Der "Hebel" ist an das Sicherinnern gelegt, die weitere Entfaltung freigegeben, ganz dem Grundsatz der menschlichen Freiheit verpflichtet und jeder ideologischen Einbindung des angestrebten Prozesses abhold. Die "Idee" des Prozesses jedoch, seine Struktur, ist wegweisend für die künstlerische Umsetzung, für die spezifische Aesthetik der einzelnen Videoarbeit. Gewiss nicht zufälligerweise bezieht diese sich immer - radikal abstrahiert - auf die Kunstgeschichte. In allen Werken Fontanilles', seien sie nun rein bildlich-filmerisch-inszenatorischer und/oder installativ-skulpturaler Natur,

Sicherinnern oder die Visualisierung im Kopf des Betrachters

lassen sich die physikalischen Gesetze des Bauens nachweisen. Das heisst, die statischen Probleme sind - auch im übertragenen Sinn - ausgeklügelt und souverän gelöst. Perspektivisch gibt es nichts zu deuteln. Was sich als unzweckmässig erweist, fällt weg. Der Schmuck liegt in der Sache selbst, bzw. ihr Verwendungszweck wird als solcher dargeboten: die individuelle Erinnerung des "handelnden" Betrachters, ihres Benützers.

Der Witz von Enrique Fontanilles' Video-Installationen liegt in ihrer Funktionstüchtigkeit als psychologische Maschinen. Zunächst einmal wird, als deren Hauptmerkmal, keine einzige Erwartung bestätigt, sondern im Gegenteil unterlaufen. Das "Bild" ist keins. Der Ton läuft quer. Die Architektur geht fremd, indem sie in keinem Verhältnis zum ohnehin fragwürdigen "Bild" zu stehen scheint. Alles ist auf Irritation ausgerichtet. Einzige die Aesthetik und Perfektion der Ausführung liefert eine Stütze im Bereich der Seh-Konventionen, verunsichert aber handkehrum mit ihrer Funktionslosigkeit den oberflächlichen Anspruch des Kunstfreunds an den direkten Sinn aller Technik.

Dieser hat mit seinen analytisch noch ungeschulten Augen seine Irritation anhand der Installationseinzelteile zu überprüfen. Angesprochen sind seine Träume, seine Assoziationsfähigkeit und alles, was er von sich nicht weiss: sein Unbewusstes. Hierzu ist Enrique Fontanilles' Romantik, die sich an seinem elektronischen Medium reibt, das heisst von ihm gleichzeitig dynamisiert und domestiziert wird, als pure Zurverfügungstellung einer Kraft, einer Energie aufzufassen. Der "Anwender" seiner Kunst kann sie benützen oder nicht. Ambivalenz, künstlerisch hergestellt und als Programm begriffen, stellt dreierlei zur Verfügung: Ablehnung oder Zustimmung zur Auswahl, und dann eben ein Drittes, eine Entscheidung, die übers Entweder-Oder hinausführt und nichts als den Prozess begreift, der dialektisch zwischen den beiden Gegensätzen stattfindet. Eine Wertung der drei Möglichkeiten wird nicht mitgeliefert.

Im Bild - literarisch: ins Bild gesetzt - sind Bilder gesellschaftlicher und individueller Vergangenheit zu erleben. Wer sich über sie informiert hat, soll weiterdenken. Die alte abendländische Frage: Warum ist da, was da ist? - beantwortet sich in die Zukunft hinein, nichts ist da, das keine Grundlage liefert des Werdens. Warum also wird sein, was sein wird? Fontanilles' künstlerischer Realismus führt in die Abstraktion von Analyse und Isolierung, um von dort - neu zusammengesetzt - wieder hinausgeführt zu werden in die *Idee* der Realität. Das heisst, das Muster der Realität wird als ein Muster höherer Ordnungen bzw. Realitäten begriffen. Auch die Realität ist nichts als ein Abbild anderer Abbilder ad infinitum.

Diese - oder eine davon - oder einige davon - gilt es zu finden, gilt es im Kopf des Betrachters persönlich zu visualisieren.

Tadeus Pfeifer

¡Videoarte! Sería, cabe suponerlo, el portador artístico de un acto precursor, o sea el servidor de la evolución humana e indicador de la inmensidad del tercer milenio de la era cristiana.

Desde hace bastante tiempo se produce una cesura entre esta expectativa justificada por el material - la electrónica - y la relación artística con el medio. Los artistas iniciados en la rama científica de la electrónica, se oponen visiblemente al desarrollo ulterior directo de las consecuencias de sus posibilidades poniendo el dedo en la llaga de dichas posibilidades, en la distanciación creciente de la electrónica con respecto a la conciencia del hombre orgánico. En este frente artístico del entendimiento de las tendencias labora Enrique Fontanilles como primus inter pares.

Saber equivale a poder, y esta máxima se mantiene incommovible. Ahora bien, y esto nos lo dice y demuestra el trabajo de Enrique Fontanilles, el saber y el saber más no radican - como nos lo sugiere la informática multiplicada por la electrónica - en cierto modo en el futuro (que se desarrolla y sigue desarrollándose), sino en el pasado (que sucedió y sigue sucediendo). ¿Es pues el videoarte utilizable para aumentar un saber que se nutre de lo que está pasando? ¿Crea este medio de aspecto futurista una máquina del tiempo mediante la cual el observador-utilizador viaja hacia lo ya sido a fin de armarse para el "aún no" ? ¿Como sucede esto?

El principio analítico de Fontanilles postula tres diferencias del no-saber que en el fondo sólo son de grada. Se llaman olvido, sueño y muerte, que conllevan la desaparición de la conciencia individual del intelecto, el alma y el cuerpo, y por cierto en el doble sentido del interior y del exterior: en el aspecto "físico" existen justamente un olvido ético-moral, un sueño del alma, una muerte gnóstica. En sentido opuesto comprobamos lógicamente la misma triada, asimismo de doble sentido: acordarse, despertar y nacer.

Los trabajos de Enrique Fontanilles tratan de estos tres factores, tres grados no delimitados entre sí con precisión, pero sí netamente perceptibles, del mismo principio: recuerdo, despertar y nacimiento de la conciencia. La "palanca" de Fontanilles esta situada en el acordarse, el desenvolvimiento ulterior es libre, enteramente vinculado al fundamento de la libertad humana y contrario a toda limitación ideológica del proceso perseguido. Ahora bien, la "idea" del proceso, su estructura, es el indicador de la transformación artística, de la estética específica de cada creación video. No es ciertamente casual que ésta - en abstracción radical - se refiera siempre a la historia del arte. En todas las obras de Fontanilles, tanto las de naturaleza cinematográfica escenificada como de tipo instalativo-escultural, son demostrables las leyes físicas de la construcción. Queremos decir que los problemas estáticos quedan resueltos - incluso en sentido figurado - de manera

Acordarse o la visualización en la cabeza del espectador

refinada y soberana. En cuanto a la perspectiva, no hay nada que objetar. Lo que se revela inadecuado queda suprimido. El ornamento radica en la cosa misma, es decir que el objeto de su empleo es brindado como tal: el recuerdo individual del observador "activo", de su usuario.

La gracia de las instalaciones video de Enrique Fontanilles radica en su actividad funcional como máquinas psicológicas. En primer lugar, y como característica principal, no se confirma ninguna expectativa, sino que al contrario es eludida. La "imagen" no es tal. El sonido va de través. La arquitectura engaña, y no parece guardar relación alguna con la "imagen" por lo demás dudosa. Todo se orienta hacia la irritación. Únicamente la estética y la perfección de la ejecución aportan un sostén en el ámbito de las convenciones visuales, pero por otra parte su falta de función compromete la aspiración superficial del amigo del arte respecto del sentido directo de toda la técnica.

Con sus ojos aún no adiestrados en la analítica, el amigo del arte tiene que verificar su irritación a través de los diversos elementos de la instalación. Ve interpelados sus sueños, si capacidad de asociación y todo lo que ignora de sí mismo: su inconsciente.

Para esto debe considerarse el romanticismo de Enrique Fontanilles, que se enfrenta con su medio electrónico, es decir que es a la vez dinamizado y domesticado por él, como una fuerza y una energía puestas simplemente a disposición. El "usuario" de su arte puede servirse de él o no. La ambivalencia creada por el artista y comprendida como programa pone a disposición tres posibilidades: rechazo o aprobación a elección, y luego además una tercera, una decisión que lleva más allá del "o esto, o aquello" y que no entiende nada más que el proceso que se desarrolla dialécticamente entre las dos contradicciones. No se facilita una valoración de las tres posibilidades.

En la imagen - literalmente: puesto en la imagen - se reviven escenas del pasado social e individual. Quien se ha informado sobre ellas, debe seguir pensando. La antigua interrogación del Occidente: ¿por qué está aquí lo que está? encuentra su respuesta en el futuro: nada es o está que no dé base al devenir. ¿Por que será pues lo que será? El realismo artístico de Fontanilles conduce a la abstracción del análisis y del aislamiento para, a partir de allí y en nueva composición, volver de nuevo a la idea de la realidad. Dicho de otro modo, el modelo o muestra de la realidad es comprendido como un modelo de ordenes o realidades superiores. También la realidad no es sino una copia de otras copias al infinito. Conviene encontrar esta realidad - o una de ellas, o algunas de ellas - y visualizarla individualmente en la cabeza del espectador.

Tadeus Pfeifer

Ordnung ist Sinngebung. Ordnung ist Fortschritt, und Ordnung ist schliesslich immer Schlachtordnung. Ordnung hält dazu an, die eigene Natur zu überwinden und sie einem Gesetz unterzuordnen, welches das Individuum als Teil der Gesellschaft legitimiert. Die Gesetzmässigkeit jeglicher Gesellschaft gründet im Krieg, und dieser bleibt der Garant der zum Fortschritt nötigen gesellschaftlichen Struktur. Der Krieg ist kein Unfall in der Kontinuität des Friedens, er ist die eigentliche Ordnung, die in Zeiten des Friedens in den Hintergrund tritt. Krieg ist Fortschritt, namentlich das Fortschreiten in bessere Räume. Der geflügelte Krieger, der zum Himmel schwebende Heilige, die Rakete, die virtuellen und schwerelosen Bildwelten der Elektronik sind Variationen der immer gleichen Idee, der Erlösung vom Irdischen. Das irdische Verhältnis, das weniger mit dem Schweben als mit dem Sturz der Entbindung zu vergleichen ist, erscheint in der Geschichte als Gegner der menschlichen Emanzipation und als Bild für die Mühsal selbst, von deren Befreiung wir uns den Fortschritt entworfen haben. "Zurückbomben in die Steinzeit", lautet die Drohung des Fortschritts, dessen Vernichtungspotential gleichsam die letzte Rache an der zum Feind deklarierten widerspenstigen Natur bedeutet. Vom Steinwurf zur Mondrakete, vom religiösen Glauben über die Technokratie, führt die Idee des Fortschritts durch die Entfremdung vom Irdischen und Physischen hin zum Künstlichen und zum Virtuellen und zum lebensfeindlichen Selbstzweck. Wer nach Ordnung trachtet, richtet letztlich immer ein Blutbad an.

Die gehobenen Ansprüche

Orden es finalidad. Orden es progreso, y en definitiva orden significa siempre orden de batalla. El orden anima a superar la propia naturaleza y a someterla a una ley que legitima al individuo como parte de la sociedad. La legitimidad de toda sociedad se basa en la guerra, que constituye la garantía permanente de la estructura social necesaria para el progreso. La guerra no es un accidente en la continuidad de la paz; es el orden propiamente dicho, que en tiempos de paz pasa a segundo plano. La guerra es progreso, en particular el progreso hacia ámbitos superiores. El guerrero alado, el santo camino del cielo, el cohete y los mundos gráficos virtuales e ingravidos de la electrónica son variaciones de una idea eterna, a saber la redención de lo terrenal. La condición terrenal que debe compararse menos con la elevación que con la caída del parto, aparece en la historia como adversaria de la emancipación humana y como imagen de las fatigas para liberarnos de las cuales hemos concebido el progreso. "Volver a la edad de piedra a fuerza de bombas", tal es la amenaza del progreso, cuyo potencial de destrucción significa, por así decirlo, la venganza última contra la naturaleza declarada como enemiga. Desde la pedrada al cohete lunar y desde la creencia religiosa, pasando por la tecnocracia, la idea del progreso lleva a lo artificial, a lo virtual y al fin absoluto hostil a la vida mediante la alienación de lo terrenal y lo físico. Quien se esfuerza en alcanzar el orden acaba siempre por provocar un baño de sangre.

In	Erde	Am	Träger
den	kreisen	14. September	dienenden
nächsten	eingebettet	1944	V2
zehn	in	erreichte	abgefeuert
bis	jene	eine	wurde
fünfzehn	finstere	deutsche	bis
Jahren	Unendlichkeit	V2-Rakete	zu
wird	ausserhalb	die	einer
die	der	von	Höhe
Erde	Atmosphäre	einer	von
einen	die	kleinen	402 Kilometer
neuen	wir	Insel	
Begleiter	Weltraum	der	
am	nennen	Ostsee	
Himmel		abgefeuert	
bekommen		worden	
einen	Die	war	
von	Entwicklung	eine	
Menschen	der	Höhe	
errichteten	Raumstation	von	
Satelliten	ist	175 Kilometer	
den	so	zwei	
ersten	unabwendbar	Jahre	
Stützpunkt	wie	später	
der	der	am	
Menschheit	Sonnenaufgang	17. Dezember	

Vorweg muss ich betonen, dass ich stolz und glücklich wäre, wenn ich weiter als ihr Mitarbeiter mich einsetzen dürfte. Trotzdem bin ich verpflichtet, Ihnen, ohne Rücksicht auf die Konsequenzen, die dies für meine Person haben kann, hart und ungeschminkt meine innere Einstellung zu den Ereignissen mitzuteilen.

Es ist notwendig, dass ich hier weiter aushole: Ich bin Künstler und als solcher an eine mir völlig fremde und schwierige Aufgabe gestellt worden. Ich habe diese Aufgabe nicht mit Fachwissen gemeistert, sondern mit den Eigenschaften, die einem Künstler eigen sein müssen: mit dem Sinn für grosszügige Lösungen und mit der inneren Anständigkeit, ohne die ein Künstler keine sauberen Lösungen schaffen kann. Sie machten mir Ausführungen, aus denen klar und deutlich hervorging: Wenn der Krieg verlorengeht, wird auch das Volk verloren sein. Es sei nicht notwendig, auf die Grundlagen, die das Volk zu seinem primitivsten Weiterleben braucht, Rücksicht zu nehmen. Im Gegenteil sei es besser, selbst die Dinge zu zerstören. Was nach dem Kampf übrigbleibe, seien ohnehin nur die Minderwertigen; denn die Guten seien gefallen. Ich glaubte bis dahin aus ganzem Herzen an ein gutes Ende dieses Krieges. Ich hoffte, dass nicht nur unsere neuen Waffen und Flugzeuge, sondern vor allem unser fanatisch sich steigernder Glaube an unsere Zukunft das Volk und die Führung zu den letzten Opfer

Die gehobenen Ansprüche Videoinstallation für eine stillgelegte Fabrikhalle.

Fotografie: Roland Ahrvid Keller

Texte von Wernher von Braun und Albert Speer werden mit Bildern des Mondes und des Hallenbodens konfrontiert, die über die Spiegelung eines am Fabrikkran aufgehängten Monitors in einer Ölwanne wahrgenommen und von den Schallwellen eines in dieser Ölwanne eingebauten Lautsprechers, der die Töne des Fabrikkrans reproduziert, laufend getrübt werden.

Las aspiraciones elevadas Instalación video para una fábrica desmantelada.

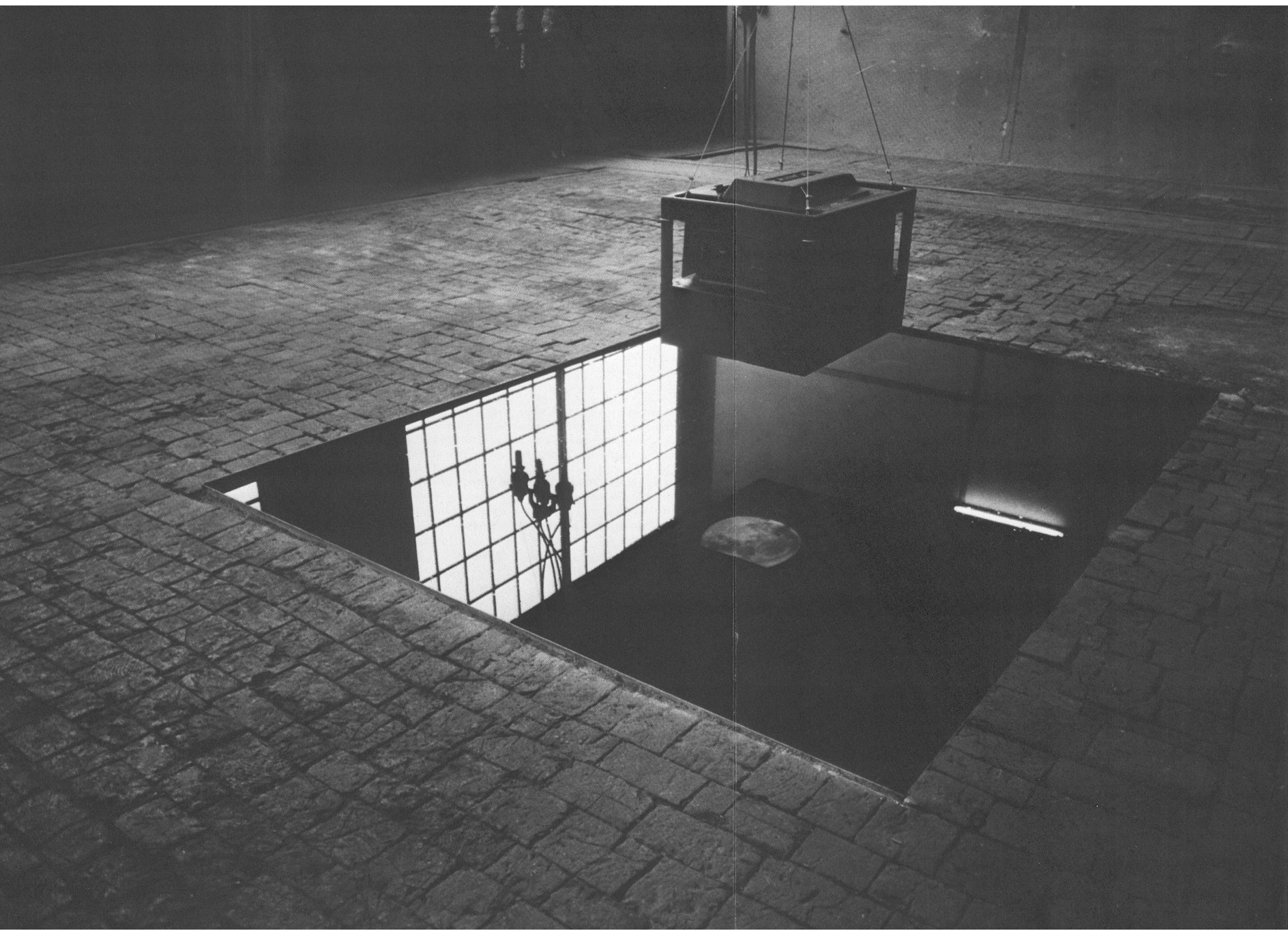
Fotografía: Roland Ahrvid Keller

Se contraponen textos de Wernher von Braun y Albert Speer a imágenes de la luna y del suelo de la fábrica. Gracias al reflejo de un monitor suspendido de la grúa de la fábrica, se perciben dichas imágenes en una tina de aceite cuya superficie es enturbiada continuamente (y con ella las imágenes) por las ondas sonoras de un altavoz incorporado a la tina y que reproduce los sonidos emitidos por la grúa.

im	Der	1946	
Weltraum	Mensch	flog	
	hat	eine	
Er	seine	andere	
wird	Nase	V2	
von	in	die	
Menschen	den	von	
bewohnt	Raum	Neumexiko	
sein	hinausgesteckt	gestartet	
und	und	wurde	
vom	wird	183 Kilometer	
Boden	sie	hoch	
aus	nicht	und	
als	wieder	am	
ein	zurückziehen	24. Februar	
ruhig		1949	
wandernder		erhob	
Stern		sich	
erkennbar		eine	Wernher
sein		zweistufige	von Braun
und		Rakete	
doch		die	Across
mit		aus	the
unglaublicher		der	space
Geschwindigkeit		Spitze	frontier
um		einer	
die		als	1952

befähigen werden. Ich war damals selbst entschlossen, mit den Segelflugzeugen gegen die feindlichen Kraftwerke zu fliegen und dort durch persönlichen Einsatz mitzuhelfen, das Schicksal zu wenden und gleichzeitig Beispiel zu geben. Ich kann aber nicht mehr an den Erfolg unserer guten Sache glauben, wenn wir gleichzeitig und planmässig die Grundlage unseres Volkslebens zerstören. Ich bitte Sie daher, nicht selbst am Volk diesen Schritt der Zerstörung zu vollziehen. Ich kann mit meiner vollen Arbeitskraft nicht wirken und das notwendige Vertrauen nicht ausstrahlen, wenn gleichzeitig mit meiner Aufforderung an die Arbeiter zum höchsten Einsatz die Zerstörung ihrer Lebensbasis von uns vorbereitet wird. Es liegt nicht mehr in unserer Hand, wohin das Schicksal sich wendet. Nur eine bessere Vorsehung kann unsere Zukunft noch ändern.

Albert Speer, aus dem Brief an Adolf Hitler vom 29. März 1945



Siehst Vater und hörst du nicht,

Der Erzähler



mich reizt deine schöne Gestalt, und bist du nicht willig;

Video

48"
U-matic HB
color
mono

Monitor

200 cm / 22 cm / 60 cm
1 Videomonitor ☒ 10 cm
1 Lautsprecher / *altavoz* Ø 12 cm

Die Dreierbande



Video

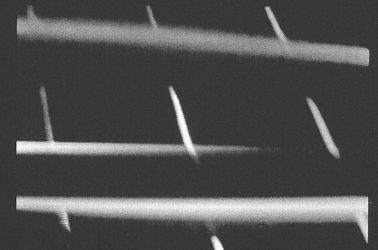
1' 30"
U-matic HB
color
stereo

Monitor

125 cm / 200 cm / 60 cm
2 Videomonitor ☒ 23 cm
2 Lautsprecher / *altavozes* Ø 20 cm
4 Lautsprecher / *altavozes* Ø 11 cm

Stimme / *voz*: Katja Pfleger

Das Pferd



Video

8"
U-matic HB
color
stereo

Monitor

125 cm / 200 cm / 30 cm
1 Videomonitor ☒ 10 cm
2 Lautsprecher / *altavozes* Ø 20 cm
4 Lautsprecher / *altavozes* Ø 11 cm

Musik: Fernando Fontanilles

Das Leid



so brauch ich Gewalt! -

Video

7' 30"

U-matic HB

b/w

mono

Monitor

200 cm / 110 cm / 41 cm

1 Videomonitor ↗ 36 cm

1 Lautsprecher / altavoz Ø 30 cm

Der Hof



Video

6' 15"

U-matic HB

b/w

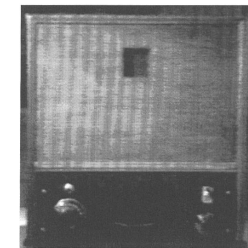
stereo

Monitor

200 cm / 110 cm / 60 cm

1 Videomonitor ↗ 70 cm

2 Lautsprecher / altavozes Ø 20 cm



Deutscher Fernseher 1931

Televisor alemán 1931

Siehst Vater und hörst du nicht, besteht aus fünf Videobändern, die jeweils in einem speziell dazu angefertigten Monitor für Bild und Ton gezeigt werden. Diese audiovisuellen Plastiken sind streng kubisch, aus Holz geschaffen und weisen eine oder mehrere Bildröhren und Lautsprecher auf. Ihre äussere Form ist von den ersten Fernsehempfängern abgeleitet. Proportion, Holzart und deren Behandlung stehen in Beziehung zum Inhalt des darin abgespielten Videobandes.

Ves padre y no oyes consta de cinco cintas de video cada una de las cuales se exhibe en un monitor de imagen y sonido especialmente preparado para ello. Estos elementos plasticos audiovisuales, estrictamente cúbicos, son de madera y presentan uno o mas tubos catódicos y altavoces. Su forma exterior corresponde a los primeros receptores de televisión. Las proporciones, la clase de madera y su tratamiento guardan relación con el contenido del video que se proyecta.

Siehst Vater und hörest du nicht, ist eine Reaktion auf Film und Fernsehen, auf den Import von Bild und Ton in die eigene Stube, die Einführung des Unheimlichen ins vertraute Heim. Die Arbeit entstammt der Beschäftigung mit dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit und der Position der Kunst in Bezug auf Vernunft und seelische Krankheit. Es geht darum, das Spannungsfeld zwischen Phantasie und Vernunft als Erlebnis zu installieren, ihm eine Form zu verleihen, die den Betrachter als Beteiligten in das Werk einbezieht; ein Klima zu schaffen, in dem die künstlerische Bedrängnis auf den Besucher überspringt. **Siehst Vater und hörest du nicht**, geht auf die dänische Ballade "Erlkönigs Tochter" zurück, die Goethe zum bekannten "Erlkönig" verdichtet hat. Die Arbeit geht davon aus, dass Vater und Sohn Vernunft und Phantasie einundderselben Person darstellen. Der Erlkönig und seine Verführungsversuche stehen für die Visionen dieses Reiters, der in der Nacht die äussere Wirklichkeit nicht mehr zu deuten vermag und die auftauchenden irrationalen Bilder durch Vernunft zu unterdrücken versucht, um den Ängsten und Verlockungen nicht zu erliegen. Vater, Sohn und Erlkönig sind eine einzige Person, deren wiederholte Anstrengung, die kindliche Phantasie durch die Ratio des Erwachsenen zu objektivieren, misslingt und zu einer panikartigen Flucht aus der Dunkelheit in den rettenden Hof führt. In der vertrauten Architektur verschwinden die obskuren Bilder, verstummen die aufregenden Stimmen, kehrt die gewohnte Wahrnehmung zurück. Das Kind ist tot.

Ves padre y no oyes es una reacción a la cinematografía y a la televisión, a la intrusión de imágenes y sonidos en el propio hogar, o sea la introducción de lo atemorizante en lo conocido. El trabajo deriva del ocuparse de la relación entre arte y realidad y de la posición del arte con respecto a la razón y a la enfermedad mental. Se trata de instalar como vivencia el campo de tensiones existente entre la fantasía y la razón, y de conferirle una forma que lleve al observador a participar en la obra; se trata de crear un clima en el que el conflicto artístico se contagie al espectador. Ves padre y no oyes se remonta a la balada danesa "La hija del rey de los elfos", que inspiró a Goethe su conocido poema "Erlkönig". El trabajo parte de la base de que el padre y el hijo representan la razón y la fantasía de una misma persona. El rey de los elfos y sus intentos de seducción corresponden a las visiones de este jinete que de noche ya no es capaz de interpretar la realidad exterior, y que procura reprimir con la razón las imágenes irracionales que van surgiendo, afín de no sucumbir a los temores y las seducciones. El padre, el hijo y el rey de los elfos constituyen una sola persona cuyos esfuerzos repetidos para objetivar la fantasía infantil mediante la razón del adulto fracasan y conducen a una huida despavorida de las tinieblas a la mansión salvadora. En la arquitectura familiar desaparecen las imágenes oscuras, enmudecen las voces excitantes y retorna la percepción acostumbrada. El niño ha muerto.

Den Menschen abseits seines Intellekts erreichen, ihn berühren, ihn erschrecken oder erfreuen, ihn verletzen, ihn dort treffen, wo er sich nicht in die Rolle des Beobachters zurückziehen kann.

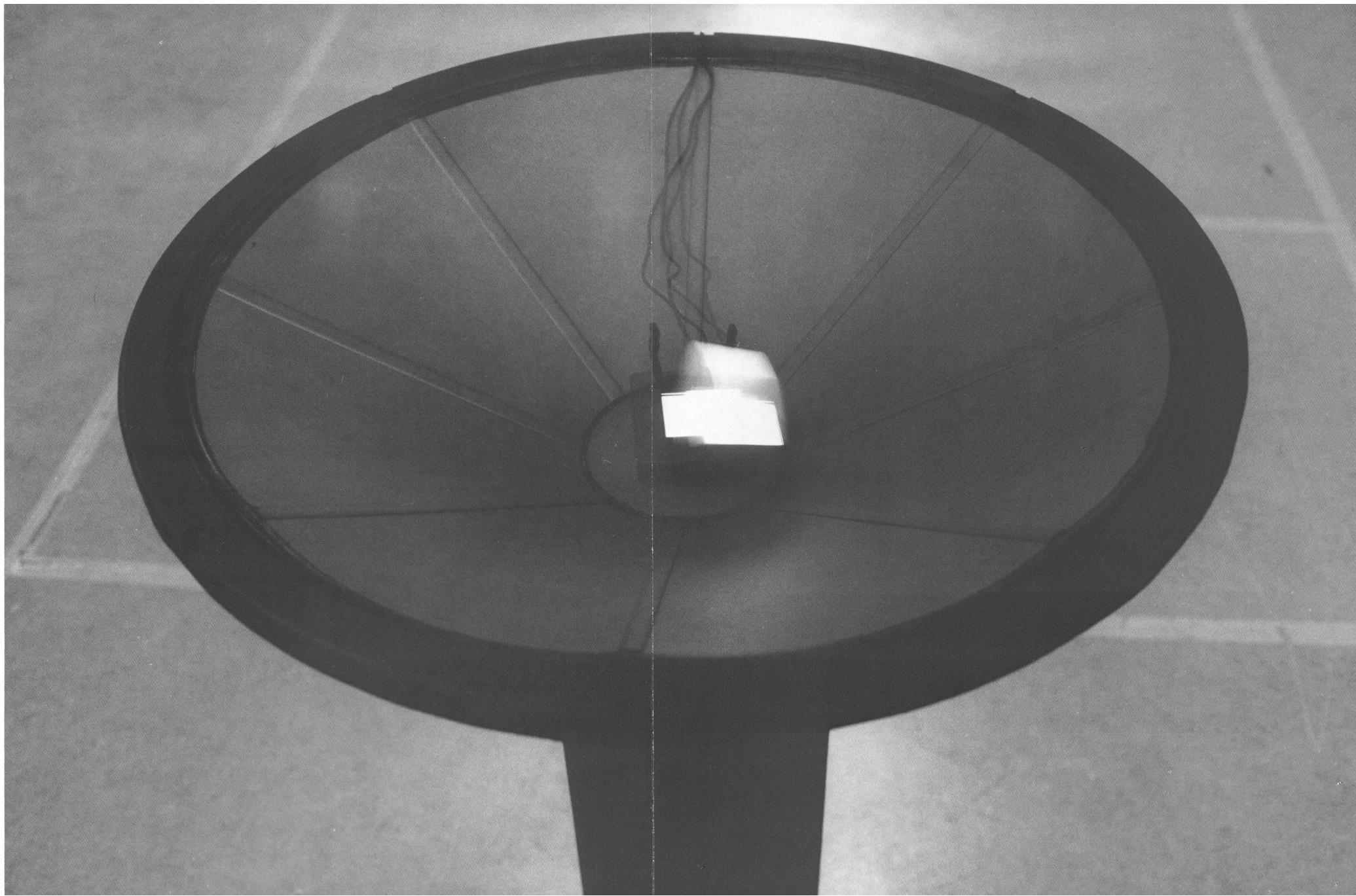
Alcanzar al hombre al margen de su intelecto, conmoverle, aterrorizarle o regocijarle, herirle, tocarle allí donde no puede retraerse en el papel del observador.

Wir behaupten nun, dass die Akzeptierung der Realität als Aufgabe nie ganz abgeschlossen ist, dass kein Mensch frei von dem Druck ist, innere und äussere Realität in Beziehung setzen zu müssen, und dass die Befreiung von diesem Druck nur durch einen nicht in Frage gestellten intermediären Erfahrungsbereich (Kunst, Religion, etc.) geboten wird. Dieser intermediäre Bereich entwickelt sich direkt aus dem Spielbereich kleiner Kinder, die in ihr Spiel "verloren" sind.

Donald W. Winnicott, englischer Psychoanalytiker 1896-1971

Afirmamos hoy que la aceptación de la realidad como tarea no termina nunca del todo, que ningún ser humano está libre de la presión que supone tener que poner en relación la realidad interior con la exterior, y que liberarse de esta presión sólo es posible mediante una experiencia intermediaria indiscutida (arte, religión, etc). Esta experiencia se desarrolla directamente a partir del ámbito de juego de niños pequeños que están "perdidos" en su juego.

Donald W. Winnicott, psicoanalista inglés 1896-1971



Ohne Bild



LEIDENSSYMBOL CHRISTI, WERKZEUG DER MAURER,
ATTRIBUT DER DONNERGÖTTER,
BEZEICHNET DIE GESTALTENDE MÄNNLICHE KRAFT,
DIE GERECHTIGKEIT UND RACHE, DIE SCHLÄGT UND ZERMALMT.
WERKZEUG DES BILDHAUERS,
DER JENE BILDER HAUT, VON DENEN ES HEISST:
"DU SOLLST DIR KEIN BILD MACHEN."
VOM BILDERSTREIT ZUM BILDERSTURM,
VON DER BILDVEREHRUNG ZUR BILDERFLUT VERÄNDERT SICH
DAS VERHÄLTNISS VON KULTUREN UND RELIGIONEN
ZUM BILD.

Ohne Bild Videoinstallation für die Peterskirche, Basel.

Ein Flüssigkristallmonitor mit dem Bild eines unregelmässig sich wiederholenden Hammerschlags liegt in einem 86 cm durchmessenden Lautsprecher, der den Ton des Hammerschlags reproduziert. Durch die Membranbewegung des Lautsprechers wird der Monitor hochgeschleudert.

Fotografie: Andreas F. Voegelin

Sin imagen Instalación video para la Peterskirche de Basilea.

Un monitor de cristales líquidos, con la imagen de un martillazo que se repite de manera irregular, está situado en medio de un altavoz de 86 cm de diámetro que reproduce el sonido del martillazo. Como resultado del movimiento de la membrana del altavoz, el monitor experimenta un claro bote.

Fotografía: Andreas F. Voegelin

SÍMBOLO DE LA PASIÓN DE JESUCRISTO,
HERRAMIENTA DE LOS ALBAÑILES, ATRIBUTO DE JÚPITER TONANTE
CARACTERIZA LA FUERZA VIRIL CREATIVA,
LA JUSTICIA Y LA VENGANZA, QUE GOLPEA Y ANIQUILA.
INSTRUMENTO DEL ESCULTOR QUE PRODUCE LAS IMÁGINES
DE LAS QUE SE DICE: "NO TE HARÁS IMÁGINES."
DE LA DISPUTA DE LAS IMÁGINES AL TUMULTO DE LAS MISMAS,
DE LA ADORACIÓN DE LAS IMÁGINES AL ALUD DE LAS MISMAS,
SE MODIFICA LA RELACIÓN ENTRE LAS CULTURAS
Y LAS RELIGIONES POR UNA PARTE
Y LA IMAGEN POR OTRA.

Videotapes		Videoinstallationen		Ausstellungen und Vorführungen		Biografie
Two Strings 1985	1	Imago Kunsthalle Basel, 1987		1986 Videofestival Belgrad Videowochen im Wenkenpark, Basel Los Angeles Art Center Höhenluft, Kölnischer Kunstverein		1951 Geboren in Barcelona
E va 1986		Die gehobenen Ansprüche Schwellentore, Liestal, 1989				1967-1972 Ausbildung an der Schule für Gestaltung Basel
Becquerel 1986	1	Vice Versa Kunstbuffet Badischer Bahnhof Basel, 1989		1987 Renaissance Society Chicago Basler Videofestival Kunsthalle Basel		1975 Dozent an der Schule für Gestaltung Basel
Split 1987	1	Ohne Bild Peterskirche, Basel 1989 Video Art, Locarno 1991 WRO Festival, Wrocław, 1991 Videofest, Berlin 1992		1988 Prix Ars Electronica, Linz Nuit de la Photo, Musée de l'Elysée, Lausanne		1978 Gastdozent an der University of Cincinnati, Ohio
Imago 1987	1					1985 Mitbegründer und Dozent der Klasse für Audiovisuelle Gestaltung, Basel
Das ganze Leben von Anfang an I 1988		Architektur Denkform 9H Gallery, London, 1989 GTA-Institut der ETH, Zürich 1990 Collegi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 1990 Magasin, Grenoble 1992	4	1989 Hinterhaus, Wiesbaden Museum of the Moving Image, New York Schwellentore, Liestal Kunstbuffet Badischer Bahnhof Basel Peterskirche, Basel		1988 Videoexperte der eidgenössischen Kunstkommission
Beam 1988	2					1992 Dozent an der Kunsthochschule für Medien Köln
Tot sont pops 1989	1	Kalksteinwand, Gebäudewand, Videowand, Ausstellungswand Kunstverein München, 1991	4	1990 Film & Videoexperimente, TV DRS 3. Bial de Video Medellin, WRO Festival, Wrocław American Filmfestival, Los Angeles GTA-Institut, ETH Zürich Collegi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona		
Vice Versa 1989	3	In Vitro Gottlieb Duttweiler Institut, Rüschlikon, Zürich 1991		1991 Kunstverein München Gottlieb Duttweiler Institut, Rüschlikon Video Art Festival, Locarno Semaine Internationale de la Vidéo, Genève WRO Festival, Wrocław		
Das ganze Leben von Anfang an II 1990	1	Siehst Vater und hörst du nicht, Video Art, Locarno / Cannobio 1992				
Das Pferd 1991	1					
Siehst Vater und hörst du nicht, 1992	1					
Musik: Fernando Fontanilles Musik: Philippe Alioth mit Kurt Wärmli. Musik: Fumiko Wellington, Doug Hammond	1 2 3	mit Herzog & de Meuron	4			Künstlerheft Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia CH-8024 Zürich Cahier d'artiste Pro Helvetia Fondation suisse pour la culture CH-8024 Zurich Ritratto d'artista Pro Helvetia Fondazione svizzera per la cultura CH-8024 Zurigo Fotografie Umschlag: Livio Piatti Fotografia cubierta: Livio Piatti

Der primitive Fetisch, das Schweisstuch Christi, die Foto- oder Videografie des aktuellen Geschehens, kurz die Magie des *wahren* Bildes erweist sich als wirksames Werkzeug zur Legitimation und Stabilisierung von Ideologien. Das Bild als Objektivierung, als Beweisträger, als Abbild des real Gewesenen, des Seienden oder des Angestrebten, wie es durch die Geschichte hindurch und unabhängig vom jeweiligen Medium zu beobachten ist, erweist sich im Rückblick durchwegs als zumindest tendenziell oder als schlechthin propagandistisch. Es missbraucht sein Trägermedium zugunsten etwelcher Botschaften. Es verleugnet seine eigentliche mediale Natur und verbirgt sie hinter der transportierten Information. Die Wirklichkeit des Mediums ist niemals die darin abgebildete oder dargestellte Wirklichkeit. Sie ist auch nicht der vermittelte Inhalt oder die Botschaft. Sie ist die Struktur des Mediums selbst, seine Technologie, die ihm immanente Formensprache in Verbindung mit der darin investierten gestalterischen Energie. Im Unterschied zu den traditionellen Techniken der bildenden Kunst, die vom Utilitarismus befreit zu ihrer eigenen Wirklichkeit finden konnten, figurieren die elektronischen Medien als treue Giganten des Informationstransports und ernähren sich von der Neugier der Betrachter. Die Wirklichkeit des Mediums, die ich anstrebe, gibt sich dem Betrachter zu erkennen und macht ihn auf seine Neugier aufmerksam. Diese Wirklichkeit reicht von meiner dargestellten Willkür über die Beschaffenheit des Mediums bis hin zur Gänsehaut des Zuschauers.

La realidad de los medios

El fetiche primitivo, el sudario de Jesucristo y la fotografía o la videografía de los sucesos actuales, en suma la magia de la imagen real, se evidencian como instrumentos eficaces para legitimar y estabilizar las ideologías. La imagen como objetivación, como prueba, como reproducción del pretérito real, del presente o de lo anhelado, tal como se observa a lo largo de la historia e independientemente de todo medio, se revela por lo general retrospectivamente tendenciosa como mínimo o absolutamente propagandística. Abusa de su medio portador en favor de cualquier mensaje. Reniega de su naturaleza de medio propiamente dicha y la disimula detrás de la información transportada. La realidad del medio no es nunca la realidad en él reproducida o representada. Tampoco es el contenido o el mensaje transmitidos. Es la estructura del medio propiamente dicho, su tecnología, el lenguaje formal que le es immanente en combinación con la energía creativa invertida. A diferencia de las técnicas tradicionales de las artes plásticas, técnicas que, liberadas del utilitarismo, pudieron descubrir su propia realidad, los medios electrónicos cobran figura de fieles gigantes del transporte de la información, y se nutren de la curiosidad del espectador. La realidad del medio, a la que yo aspiro, se hace reconocible al espectador y le hace darse cuenta de su curiosidad. Esta realidad va desde mi capricho expuesto, pasando por la estructura del medio, hasta el escalofrío a la piel de gallina del espectador.

