

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (2013)
Heft: -: Dominique Koch

Artikel: Dominique Koch
Autor: Koch, Dominique / Gortzak, Roos
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-976184>

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: 24.02.2026

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

Without
silence,
there

Roos Gortzak

Dominique Koch

Collection Cahiers d'Artistes 2013

Pro Helvetia

Schweizer Kulturstiftung / Swiss Arts Council

Edizioni Periferia

is

no sense.

Mit der *Collection Cahiers d'Artistes* unterstützt Pro Helvetia vielversprechende Schweizer Künstlerinnen und Künstler aus dem Bereich der Visuellen Künste, die noch nicht im Besitz einer eigenen Publikation sind. Das Promotionsinstrument besteht seit 1997. Auf Empfehlung einer unabhängigen Jury wählt der Stiftungsrat der Pro Helvetia acht Künstlerinnen und Künstler aus, die sich auf die öffentliche Ausschreibung hin beworben haben. Seit 2006 erscheinen die *Cahiers d'Artistes* im Verlag Edizioni Periferia, Luzern/Poschiavo.

Die Künstlerinnen und Künstler sind massgeblich an der Konzeption der Publikation beteiligt. Die Begleittexte stammen von Persönlichkeiten, die die Kunstschaftenden in der Regel selber vorschlagen. Jedes *Cahier* ist zweisprachig: In der Muttersprache des Künstlers und in einer frei wählbaren Zweitsprache.

Auflage 1200: 300 für die Künstlerin oder den Künstler, 500 für ausgewählte Kunstinstitutionen und Kunstschaftende im In- und Ausland, 400 für den Buchhandel.

Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia

Die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia unterstützt Kunst und Kultur in der Schweiz und fördert den kulturellen Austausch im Inland wie mit dem Ausland. Pro Helvetia fördert im Fachbereich Visuelle Künste Qualität und Ausstrahlung des professionellen schweizerischen Kunstschaftens. Sie unterstützt Vorhaben, die der Vernetzung und Promotion von Schweizer Künstlern und Künstlerinnen im In- und Ausland, dem Austausch zwischen den verschiedenen Sprachregionen der Schweiz, dem interkulturellen Dialog und dem aktuellen Diskurs über das zeitgenössische Kunstschaften dienen.

With its *Collection Cahiers d'Artistes* (artists' monographs) series, Pro Helvetia supports promising Swiss artists from the field of visual arts who have not yet been documented in a publication. This promotional instrument has been in existence since 1997. Based on the recommendation of an independent jury, the Pro Helvetia Board of Trustees selects eight artists who, following a public invitation, have submitted applications for this series. Since 2006, the *Cahiers d'Artistes* have been published by Edizioni Periferia, Lucerne/Poschiavo.

The artists play a decisive role in the design of the publication, including the selection of a writer, if they wish, for the accompanying essay. Each *Cahier* is bilingual: in the artist's mother tongue and in a freely chosen second language.

An edition of 1200: 300 for the artist, 500 for selected art institutions and individuals at home and abroad, 400 for bookshops.

Swiss Arts Council Pro Helvetia

The Swiss Arts Council Pro Helvetia supports art and culture in Switzerland and promotes cultural exchange both at home and abroad. Pro Helvetia promotes the quality and identity of Swiss professional visual arts. It supports projects which cultivate the networking and promotional activities of Swiss artists at home and abroad, interaction between the various linguistic regions of Switzerland, intercultural dialogue and the current debate concerning contemporary Swiss art.







Vierteilige Installation.
Document of a Rehearsal I&II – Audioinstallation.
The Announcement – Plakat.
Script – Beschriftete Film Broschüre.
Times Review – Zeitungen in Vitrine.
Ausstellungsansicht, Galerie Jochen Hempel, Leipzig.

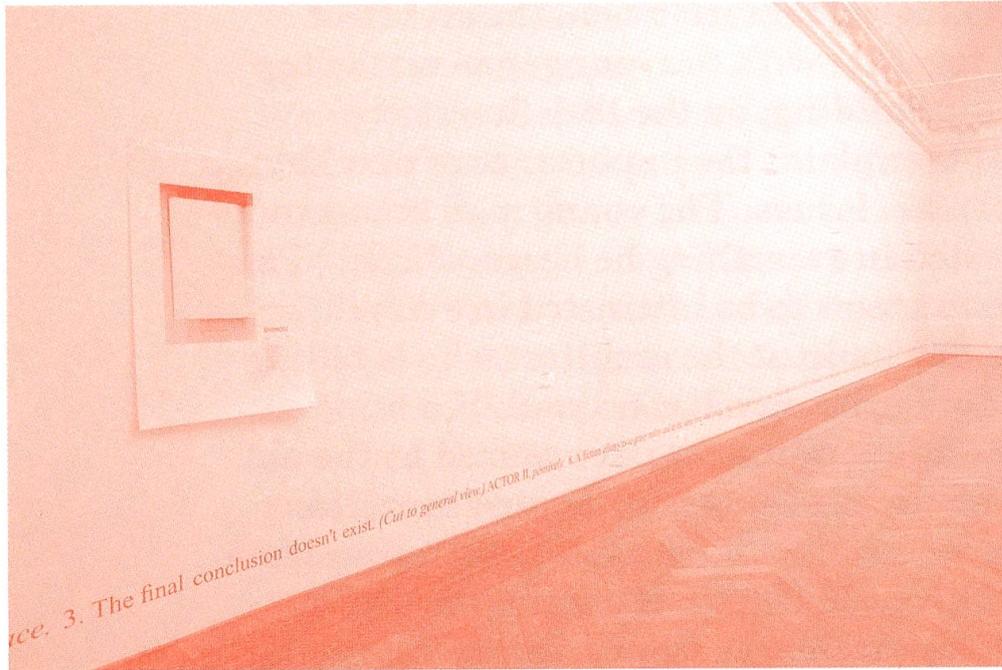
Four part installation.
Document of a Rehearsal I&II – Sound installation.
The Announcement – Poster.
Script – Labeled film leaflet.
Times Review – Newspaper in display case.
Exhibition view, Gallery Jochen Hempel, Leipzig.

'We hear Sartre's voice as voice-over. There follows: film depicting female miners. Then, war scenes. Thereafter, images from a United Nations conference. Cut. The camera turns once again to the discussion. It shows the young man listening attentively. He lights a cigarette. He then accuses the young man that he as well thinks that he is original like all the rest.' Hm, I don't get it. It's a funny, funny distance. Right, where were we? Ok. 'The next sequence shows further...' Hm, pfff. 'The next sequence shows further archives images, without sound. He continues to tell him that a guy who is always saying: It isn't me, I didn't do anything—is like all the rest. He...' Right. I've got a pr... Excuse me? I've got a problem with that one: 'A guy.' It's like saying my pieces of shit. It's awful. I prefer 'a man. A man.' Hm. Ok. Second go. 'He continues to tell him that a man who is always saying: It isn't me, I didn't do anything—is like all the rest.' Hm, ok. 'He adds that everybody says that things are going the way they are because other people are bad, and since each man ultimately thinks that it's the others who did everything, each man is alone and condemns the others to be alone.' I'll do that again as well. 'The others.' 'He adds that everybody says that things are going the way they are because other people are bad, and since

each man ultimately thinks that it's the others who did everything, each man is alone and condemns the others to be alone. For him, this is what...' Hm. 'For him, this is what is responsible for all the ills that solitude brings. The example? Crime. He says: This creates the universe of transgression and crime for the others.' I just want to understand that. He says this creates the universe of transgression and crime for the others, transgression and crime for the others. He says this creates the universe of transgression and crime for the others. Hm, ok. I kind of had to say that. 'Sartre lifts himself from his chair...' Pfff, pfff, pfff. 'Sartre lifts himself from his chair. He takes a few steps towards the window. Once there, he lights a cigarette and inh...' Oi, oi, oi, oi, oi, oi. 'Sartre lifts himself from his chair. He takes a few steps towards the window. Once there, he lights a cigarette and inhales heavily. Aumont, who plays the young man, gets up and leaves the room.'

Le Corbusier. 'He walks across the abandoned building site. He climbs the floors of a building still under construction. A moment of blank screen. Then, the architect appears together with the young man on the top floor of his building, on the 18th floor to be precise. He explains the importance of new living, new urbanism issues...'

That's bollocks, isn't it? 'Then, the architect appears together with the young man on the top floor of his building, on the 18th floor to be precise. He explains the importance of new living, new urbanism issues. The young man seems to be interested in everything he hears...' Pfff. 'The young man seems to be interested in everything he hears. He looks at the architect who is telling him that old urbanism has no soul. For him, the only way out of the disaster caused by the old manner of city planning is to destroy everything and to reconstruct it. There follows: Images from a film archive...' Hfffffff. It's awful isn't it? 'There follows: Images from a film archive, land and cityscapes from the 30s and 40s in the last century. The building they are standing on is not finished.'



Zweiteilige Installation.
Raumumfassender Schriftplott und Plakat.
Ausstellungsansicht, Kunsthalle Basel.

Two part installation.
Site specific vinyl lettering and poster.
Exhibition view, Kunsthalle Basel.

Actor I

while moving towards the right half of the space.³

(Cut to general view.)

Rrrostan. Rrrrrrrrostand. Rostand. Rostande. Rostand. 'In one of the following film clips the biologist asks...' The fuck a duck! Get it right, George, come on. Dear fellow. 'In one of the following film clips the biologist asks the question about something that could be called: A surgery for the soul. They talk...' Ah, the soouuul. I'll do it again. 'In one of the following film clips the biologist asks the question about something that could be called: A surgery for the soul. They talk while walking towards the bal...' Hm. The baloratory. (Laughs) 'They talk while walking towards a lab...' Bla, bla, bla. This is very strange. Let's have another go. 'They talk while walking towards the laboratory.' Right. Where were we? He sees a day... page two. 'He sees a day when we will...' Uhuh. 'He sees a day when we will be able to develop the embryo and the foetus outside the maternal body. It would be a world in which the growing human would be entirely in the hands of science. He argues that it would be very easy to change the gender, to decide the colour of their h...' Ah, oi, oi, oi, oi. Wehe es mir. I'll do that again as well. 'He argues that it would be very easy to change the gender, to decide the colour of their hair or their eyes, or accelerate growth. But most importantly, he says that if we managed to make the brain slightly bigger, we

could possibly create a super human. A being that would be as different from us as we are f...' Fuck off! 'A being that would be as different from us as we are from an idiot, or the idiot from a gorilla. First a cripple, then a g...' Pfff. 'First a cripple, then a gorilla are filmed. And then, in the scene that follows: Film fragments...' Oh no, I am doing it again, aren't I? Right, here we go. 'And then, in the scene that follows: Film fragments from scientif...' Ffff... 'And then, in the scene that follows: Film fragments from scientific archives. Biochemical tests and experiments on humans and animals. Recorded in a lab...' Recorded in a laboratory. Recorded in a laborator... Hm. Llanfairpwllgwyngyllgogerychwyrndrobwlllantysiliogogoch. That's the name of a town. 'Recorded in a laboratory. Then: The picture of a heart, placed in a container and connected to electronic equipment, beating outside a body. The voice of the biologist is to be heard as voice-over.' So let's go further. 'He later explains that though they are...' Wait a minute. Just got to read it. (Short pause) Ok. 'He later explains that though they are still searching for ways of prolonging the life of complex organasm...' Organasms. (Laughing) What I am thinking of. 'He later explains that though they are still searching for ways of prolonging the

life of complex organisms, scientists can already maintain living cells from plants and animals alive and prolifer...’ Fucking hell! I really must read this. Hm. (Reading silently) Proliff... proliferating... prolifffferating. (Singing) Proliffferaaaaatiing. ‘He later explains that though they are still searching for ways of prolonging the life of complex organisms, scientists can already maintain living cells from plants and animals alive and proliferating in flasks. They could keep human cells alive indefinitely.’

pensively.⁸

(They walk through the gallery.)

And¹

BO

Exactly, what's the smile about?

SARAH

Do you expect to be funny in this scene?

MYRTLE

I'm sorry. I, uh -

SARAH

Perhaps I could write a funny line for you.

MYRTLE

She's very alien to me.

And I would pray that

I could have something to say...that would make sense.

So that I could make sense.

I somehow -

I seem to have lost the, uh, the reality of - of the, uh - reality.

I - I dream funny dreams too. I'm not myself.

SARAH

This woman you're playing... is as helpless as you are... and as helpless as I am.

She has no weapons.

She wants to fall in love, but... her time has passed. It's too late.

It's as simple as that.

You understand that part of it, don't you?

[The room falls silent and rehearsal is suspended. Scene outside the theatre]

MIKE

I think that this whole sequence is incredible. That whole crowd sequence when they come all out the door. You see all the major players. They are introduced visually. You see Zhora, and you see

MANNY

Sit down, will ya, please?

MYRTLE

Look in the mirror. Am I beginning to look like Humphrey Bogart to you?

MANNY

Now, wait a minute. Let's discuss that.

MYRTLE

No, answer the question.

Am I or am I not Humphrey Bogart?

KELLY

You're upsetting her, Manny.

MANNY

Shut up, please, Kelly.

KELLY

She doesn't sleep at night.

There's no time. She has to go on.

MYRTLE

I'm not funny because I can't take myself seriously anymore.

I'm just so struck by...

[Knock At Door]

... the cruelty in this damn play.

MAN

Miss Gordon? You're on.

[Shouts backstage]

Houselights down.

Places, please!

Curtain!

[Applause. Actors performing, indistinct]

‘They then talk about “children by correspondence” and the creation of new races, new species. They walk through the 1...’ Pfff. Pfff. ‘They walk through the laboratory. The camera follows their walk. The actor smokes a...’ Nay. ‘They walk through the laboratory. The camera follows their walk.’ No, no, no, no, no, no. ‘They walk through the laboratory. The camera follows their walk. The actor smokes a pipe, the biologist a cigarette.’ Let’s go further. Let’s see how it goes. ‘He says that hereditary variations can be created by use...’ Hm. Bla, bla, bla. ‘He says that hereditary...’ Ff... Wai, ai, ai, ai, ai. ‘He says that hereditary variations...’ Oh shit. That’s awful, isn’t it? ‘He says that hereditary variations can be created using X-rays. There is even a type of mutation that can be obtained at will, very easily: the doubling of chromosomes. In other words, the duplication of the particles that carry and transmit most of the her...’ Pfewfewfew. ‘He says that hereditary variation can be created using X-rays. There is even a type of mutation that can be obtained...’ By God. (Drinking) ‘There is even a type of mutation that can be obtained at will, very easily: the doubling of chromosomes. In other words, the duplication of particles that carry and transmit most of the hered...’ Blllaah, bah. ‘He says that hereditary variations can be created

using X-rays. There is even a type of mutation that can be obtained at will, very easily: the doubling of chromosomes. In other words, the duplication of the particles that carry and transmit most of the hereditary characteristics. In plants, the seeds are dipped in...' Ah. 'In plants, the seeds are dipped into a diluted solution of a poison called c...' Come on, Jesus Christ what's that? Colchinin. Bollocks. 'In plants, the seeds are dipped into a diluted...' Bllouuaaa. Let's just have a go at that word anyway I am worried about it. Colchin... Colchicine. Colchicine. Ok. 'In plants, the seeds are dipped into a diluted solution of a poison called colchicine. The plants thus obtained are giants, stronger and more resistant to the cold or to drafts. For him, it's the new age...' Nai, ai, ai, ai, ai. (Reading fast) For him, it's now the age, where it is thinkable that such principles could be applied to human beings. 'For him, it's now the age, where it is thinkable that such principles could be applied to human beings.'

'The artist appears in one of the next scenes. His contribution: a figurative comment, the performance of an ancient drama, together with a friend. They don't speak, they only gesticulate. No sound. A voice-over comments.'

IMAGINE A SITUATION
WHERE THE RULES OF THE GAME CHANGE, 2012



Filmpräsentation auf einer Bühne.
Ausstellungsansicht, Kunsthaus Glarus.

Film presentation on a stage.
Exhibition view, Kunsthaus Glarus.

- Oui mais, le corps, le corps,
le corps.

- Non, non, le corps, le corps,
les sens, les cinq sens.
Aucun des cinq sens n'a
besoin de la parole.

- Bah, non.
Bah, non. Les sens
fonctionnent en dehors de
la parole.

- Il y en a un qui a absolu-
ment besoin de la parole,
il y en a même deux à mon
avis qui sont difficiles...
mais il y en a un qui a
à mon avis absolument
besoin de la parole...

- C'est lequel ?

- C'est la joie.

- La ?

- La joie.

- Mais ça n'est pas un sens.

- Non, je parle des cinq sens.
Je parle des cinq sens.
Il n'y en a pas un seul qui a
besoin de la parole.

- Une émotion sentimentale.
- Des cinq sens, oui.

- Bah..., vous... vous
touchez, vous touchez, vous
éprouvez une sensation.

- Il parle des sens.

- Mais je ne sais pas ce
que ça veut dire : besoin.
De quoi un sens a-t-il
besoin ? Mais de quoi ?

- Oui, eh bien... la parole
n'a pas sa place.

- Mais dans...

- Mais dans cette réflexion
il y a... enfin, l'épreuve
des sens, à un moment ou
à un autre, est langagière.
À un moment ou à un autre.
Enfin, sans vouloir être
lacanien, sans vouloir être
cuisse non plus, mais il
me semble que la
médiation avec nos sens est
très souvent verbalisée. Eh...

- Mais d'accord, mais vous
avez besoin de quelque
chose pour toucher ? Vous
avez besoin d'un objet ?
Peut-être pas. Vous pourriez
être proprioceptif aussi.

- Oui.

- Non, non, mais...

- Mais c'est que sinon il n'y
aurait pas d'objet.

- Qu'on se le dise en soi,
qu'on le dise aux autres.
Non ?

- Enfin, s'il y avait juste...
c'est magnifique, l'idée des
sensations éparses. On a
des touchers, on a des
olfactions, on a des ouïes,
des auditions, on a des
visions, parfait. Je dois en
oublier...

- La parole n'a pas de place.

- Mais très bien sauf que
dans ce cas vous n'avez...
vous êtes... eh... il n'y a pas
d'objets. Vous n'avez pas
de monde. Si je ne peux pas
dire que ce marron ou ce
doux ou ce dur...

- Mais à quoi bon le dire ?
Pourquoi le dire ?

- Oui.

- Non, mais si je ne peux pas
dire que c'est un plancher,
il n'y a pas de plancher.
Je veux dire s'il n'y a pas de
communication entre mes
sensations, il n'y a pas
d'objets. S'il y a pas de sens
commun, le sens commun,
c'est la parole.

-Non.
Non, non, non.

- Non ? Vous arrivez à avoir
des objets... non.

- Non, non, non, le plancher
ne disparaît pas si vous
ne le nommez pas.
- Vous pouvez très bien ne
pas donner de nom
au plancher, il ne va pas
disparaître. Non.

- Ah bah, moi, si.
- Tout de suite.

- N'importe.

- Ah... vous ne saurez pas
que c'est un plancher, c'est
quoi ?

- Et... mais non.
Non.

- Non, mais je comprends,
au fond, il y a l'idée de
l'impulsion, la pulsion.
C'est-à-dire de la dimension
nerveuse presque.
Et là, effectivement, on peut
dire qu'il n'y a pas de parole.
Il n'y a pas de parole.

- Il n'y a pas de parole mais
il n'y a pas d'objets non plus.
Il n'y a pas de monde.

- Il peut y avoir un objet, par
exemple... eh... je ne sais
pas, il peut y avoir un objet
dont on ne connaît pas le
nom... on rentre dans un

- Oui, tout à fait. Oui.

- Bien sûr. Bien sûr.
- Oui.
- atelier et on voit un objet étrange qui va nous plaire et qui va nous plaire sans langage et même sans signification et même sans en connaître effectivement l'usage.
- Non sans nom, c'est tout ce que vous dites là.
Sans nom. Vous ne me dites pas sans langage, sans signification. Non, vous me dites sans nom. Bien sûr, il y a des objets sans nom.
- Non, mais...
- Il y a des sens sans articulation. Enfin, l'expérience du nourrisson... eh...
- Oui.
- Mais vivant là-dedans ?
Comment vous faites ?
- On vit là-dedans.
- Non.
- Ah, je ne crois pas.
- On vit là-dedans. C'est la différence entre communication et... qu'il y ait de la communication, la sensation... oui.
- Oui.
- Oui.
- Qui n'est pas forcément d'ailleurs insensée.
- Non, pas insensée, mais ils s'expriment.
- Mh.
- Mh.
- Et ils ont des sens. Ils ont cinq sens. Nous sommes sûrs que les animaux ont cinq sens. Ça, c'est certain. Ils ont ça en commun avec nous.
- Ils ont même un cerveau.



Audioinstallation.
Ausstellungsansicht, Depot Basel.

Sound installation.
Exhibition view, Depot Basel.

**Why should we
speak?**

Silence.

- Mais ce que je veux dire, c'est que... la facilité d'expression dont vous disposez, eh... est très souvent une manière d'écarter les difficultés, et au-delà, dans la difficulté de la parole, sa signification. Car, contrairement à ce qu'on essaie de se dire ou de transmettre, la parole est difficile. C'est difficile de parler. Très difficile. C'est très difficile. C'est très difficile et on cherche me semble-t-il toutes sortes de moyens de... non pas de surmonter la difficulté mais de la... de la... de l'éloigner. Oui, oui, je trouve ça.

- D'ac. D'ac.

- Mais vous pouviez ne pas commencer. Vous pouviez ne rien dire.

- Oui, mais on vous a demandé, voyez... non, mais ça, c'est intéressant, parce que vous avez dit on me le demande, alors je le fais. Vous pouvez ne pas le faire.

- Rien ne vous oblige.

- Il y a quelque chose dans la parole dont on n'a pas parlé et qui est pourtant, eh... nous occupe tous, quand nous faisons du bruit et quand des sons sortent de notre bouche et que nous essayons de donner un sens à ces sens que la, eh..., la parole, c'est d'abord quelque chose d'extraordinairement contraignant. C'est une loi plus dure encore que la loi. Elle est au-dessus de la loi.

- Je ne sais pas, moi... la difficulté de la parole elle est... elle peut être à différents endroits. Ce qui m'était difficile, c'était de commencer parce que je ne savais pas par quoi commencer et puis parce que c'était filmé.

- Non, parce qu'on m'a demandé de commencer, alors j'ai accepté le jeu. J'acceptais le jeu...

- Ah, je peux mais à partir du moment...

- J'accepte la règle du jeu à partir du moment où elle ne nuit à personne.

- Là, vous devez parler de vous, oui, sûrement ?

- Oui, je parle absolument de moi. Bien sûr, je parle de moi et je peux même dire que... eh, la parole étant dans mon métier depuis beaucoup, beaucoup d'années, donc la parole m'a fait vivre. J'ai gagné ma vie en parlant. Et il n'empêche que à chaque fois que je parle j'éprouve un sentiment de grande détresse, devant le langage qui est une loi qui m'a été imposée et qui n'est pas nécessairement la forme la plus harmonieuse avec moi-même. Donc je pense qu'il y a une nécessité de maîtriser la parole qui fait que beaucoup de gens ne parlent pas ou n'osent pas parler. N'osent pas parler en public. Et ceux qui osent parler, qui ont l'usage de la parole comme vous, comme vous, comme vous, comme nous quatre, nous avons à peu près l'usage de la parole, nous sommes capables de nous exprimer, mais je ne suis pas sûr que nous réussissions à surmonter la loi d'airain de la parole.

- Mh.

- Mh.

- Oui, mais, qu'est-ce que c'est la loi d'airain de la parole ? On aimerait en savoir un peu plus.

- Mais la loi d'airain de la parole, c'est d'abord la grammaire, bon, c'est la grammaire. Évidemment.

- Ah, c'est une langue, alors ?

- On parle dans une langue. On ne peut pas parler en dehors d'une langue.

- Vous parlez de la langue, là ?

- On peut faire des bruits mais on ne peut pas parler en dehors d'une langue. Et la loi...eh... la langue, c'est la grammaire.

- Oui, oui, d'accord. Non, non, mais d'accord.

- Une loi que beaucoup de gens ne pratiquent pas, ne connaissent pas. Et quand on se plie à la loi de la parole, ce qui est une

- Ou une d'entre elles...

nécessité, on se souvient de quelque chose qui a été imposé, et qui était imposé dès l'origine et dont on a beaucoup de mal à se défaire.

- Et si on ne s'en défait pas, me semble-t-il, on ne dit rien.

- Hm, bon.

- Bon.

- J'entends ce que vous dites, mais c'est marrant parce que mon expérience personnelle m'amènerait plutôt à être... à sentir l'idée de la loi, cette loi d'airain justement plus sur la pensée que sur la langue. Avec la langue, j'ai plutôt... eh... j'ai surtout quelque chose d'un peu vertigineux. Je ne la sens jamais comme une contrainte d'une certaine manière. En revanche, la pensée me... dans la mesure où la pensée amène à une construction.

- Sur rien moi.

- Peut se formuler sans la parole ?

sounds.

Noises

(Cut to close-ups of the faces,
always focusing on the one who talks.)

and

11

It is the beg
a conversat

inning of
ion.

The Nature of Plots

T-Jay had picked the lock at 4907 Magazine Street in New Orleans. This became necessary when he learned there was no sample of the subject's handwriting at Guy Banister Associates. The files contained a single document, his job application, filled out in block letters and unsigned. Lee H. Oswald was real all right.

What Mackey learned about him in a brief tour of his apartment made Everett feel displaced. It produced a sensation of the eeriest panic, gave him a glimpse of the fiction he'd been devising, a fiction living prematurely in the world. (...)

Plots carry their own logic. There is a tendency of plots to move toward death. He believed that the idea of death is woven into the nature of every plot. A narrative

plot no less than a conspiracy of armed men. The tighter the plot of a story, the more likely it will come to death. A plot in fiction, he believed, is the way we localize the force of the death outside the book, play it off, contain it.

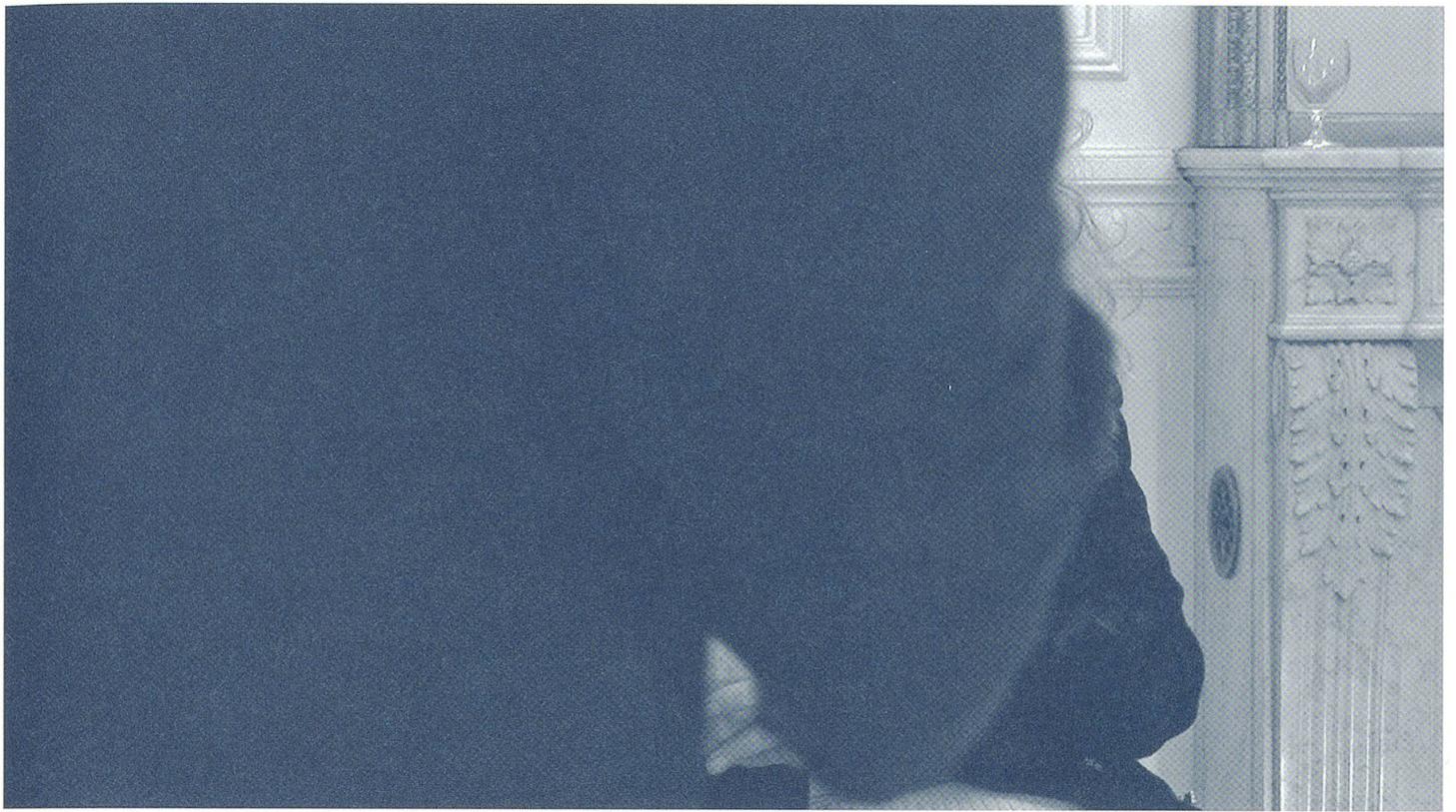
The ancients staged mock battles to parallel the tempests in nature and reduce their fear of gods who warred across the sky.

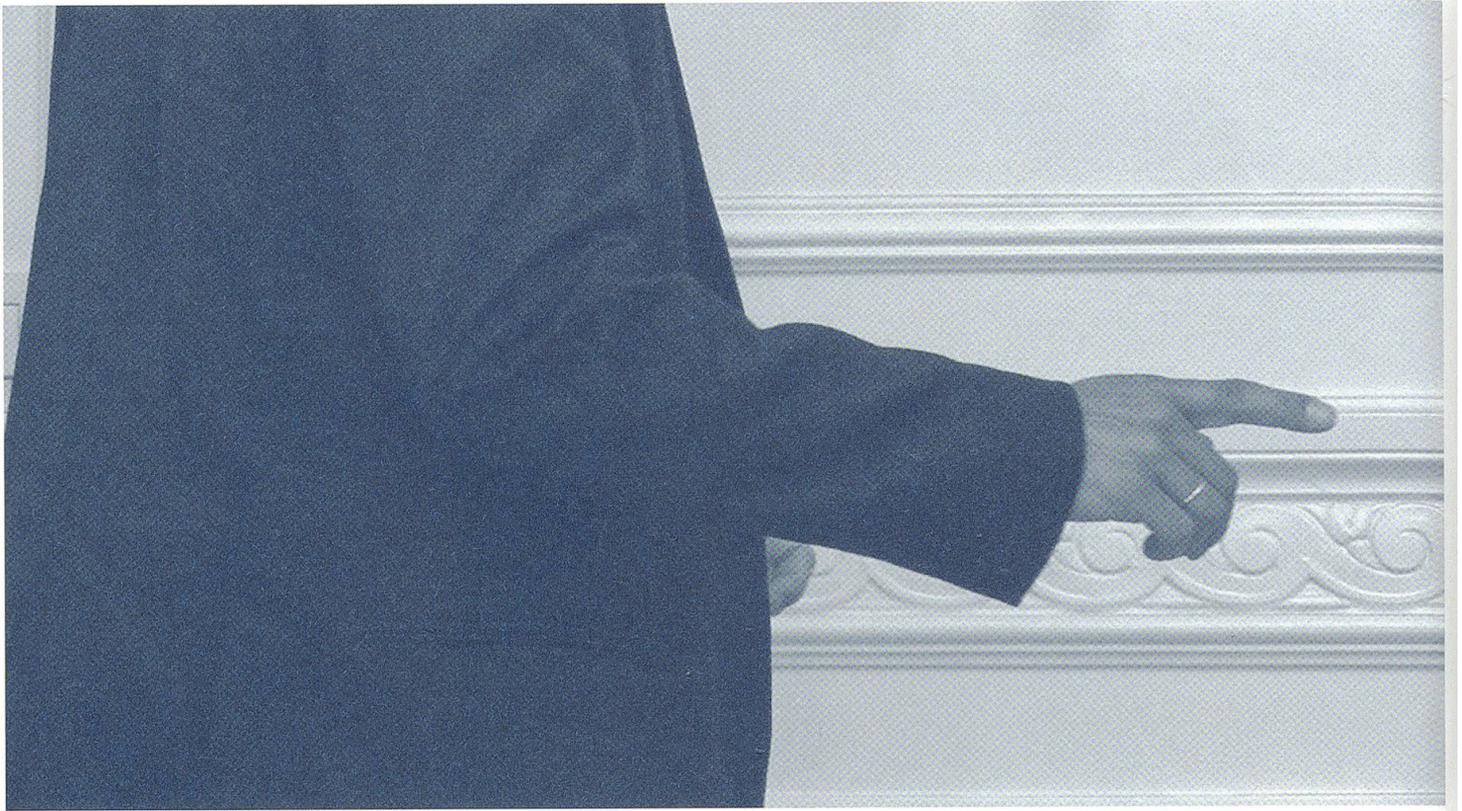
D. D.

The game.













- D'ailleurs le poète, parce que justement, si vous prenez l'exemple du poète... le poète lui, eh..., surtout Baudelaire alors, qui cherche des correspondances entre les couleurs et les sons, cherche à exprimer beaucoup plus des sensations que des concepts et des pensées. Donc lui, il se bat contre la parole, comme le font d'ailleurs la plupart des poètes.

- Ils luttent contre la parole. C'est-à-dire que, non seulement une... eh... ils savent que l'abondance est dangereuse mais ils essaient de concentrer, d'économiser la parole précisément pour y échapper. Pour échapper à la parole.

- Si, puisque...

- Bah, oui, parce que vous êtes en train de... eh... dans un vocabulaire immense, illimité, de choisir un certain nombre de mots que vous allez extraire de cette masse... eh... abondante... eh... pour tenter d'exprimer des sensations que vous éprouvez et de les faire partager à quelqu'un. Car il est rare que le poète écrive, ou crée, sans intention de faire savoir. C'est rare.

- C'est même inconcevable.

- Oui.

- Oui, oui.

- Et alors ?

- Mais là, vous êtes donc dedans, dans quelque chose qui n'est pas exactement ni à parler de, ni à parler à ?

- Oui, vous êtes là ?

- Mais voilà.

- Oui.

Let's

the only

con

imagine,

Actor I

You know,²⁵

trace left,

our

versation.

25 – any narrative passage or say, poetic image, is subject to any number of variations, all of which may be interesting and valid in their own right.

Aren't you trying
to understand ^{Actor II}
who is in front of ^{Well,⁵}
you?

5 – our universe is governed by fiction of all kinds.

It is becoming less and less necessary to lend a fictitious content to one's work.
The make-believe is already there. The novelist's job is to invent reality.

ON ACTING and NOT-ACTING

increased as we have moved along the scale, but, so far, none of this was created by the performer in a special way we could designate as "acting."

Although acting in its most complete form offers no problem of definition, our task in constructing a continuum is to designate those transitional areas in which acting begins. What are the simplest characteristics that define acting?

They may be either physical or emotional. If the performer does something to simulate, represent, impersonate, and so forth, he or she is acting. It does not matter what style is used or whether the action is part of a complete characterization or informational presentation. No emotion needs to be involved. The definition can depend solely on the character of what is done. (Value judgments, of course, are not involved. Acting is acting whether or not it is done "well" or accurately.) Thus a person who, as in the game of charades, pretends to put on a jacket that does not exist or feigns being ill is acting. Acting can be said to exist in the smallest and simplest action that involves pretense.

Acting also exists in emotional rather than strictly physical terms. Let us say, for example, that we are at a presentation by the Living Theatre of *Paradise Now*. It is that well-known section in which the performers, working individually, walk through the auditorium speaking directly to the spectators. "I'm not allowed to travel without a passport," they say. "I'm not allowed to smoke marijuana!" "I'm not allowed to take my clothes off!" They seem sincere, disturbed, and angry. Are they acting? The performers are themselves; they are not portraying characters. They are in the theatre, not in some imaginary or represented place. What they say is certainly true. They are not allowed to travel – at least between certain countries – without a passport; the possession of marijuana is against the law. Probably we will all grant that the performers really believe what they are saying – that they really feel these rules and regulations are unjust. Yet they are acting. Acting exists only in their emotional presentation.

At times in real life we meet people who we feel are acting. This does not mean that they are lying, dishonest, living in an unreal world, or necessarily giving a false impression of their character and personality. It means that they seem to be aware of an audience – to be "on stage"

- Oui, mais alors là, si vous allez sur ce terrain, vous allez tomber dans un sujet très dangereux, parce que la politique n'est pas nécessairement, et loin de là, un terrain pacifique.

- Et la politique elle-même, on peut considérer que la politique... ce qui définit la politique, c'est l'ami et l'ennemi.

- Et on revient à la question de l'animal qui lui n'a pas besoin de la politique parce qu'il sait qui est l'ennemi.

- Oui, mais réfléchissons à cette question: est-ce que l'animal a besoin de savoir...

- Il n'a pas... mais oui... bah si, il a besoin de protéger son existence. Et il le sait sans la parole.

- Mais voyez comme très vite nous arrivons à nous... à une discussion. C'est-à-dire que ce que nous venons de faire en quelques instants, ça n'est plus une conversation, ça n'est pas un discours, c'est une discussion. Vous avez tout de suite voulu m'entraîner dans une discussion. C'est-à-dire quelque chose de très... tout de suite, vous avez été agressive.

- Bien sûr, mais le discours n'est pas non plus nécessairement pacifique, mais simplement c'est au moins...

- Oui, enfin là...

- Vous êtes au bout d'un chemin là, Schmidt, machin. Mais quand on est aristotélicien ou grec, on pense plutôt que la parole c'est ce qui permet d'avoir un lien. Après... ami ou ennemi, on s'en fout. Ce n'est pas l'essentiel. C'est maintenant que ça devient... est devenu...

- Oui

- Il n'a pas besoin parce qu'il... il n'a pas de cité. Il n'est pas politique. Non.

- Ce n'est pas pareil.

- Il est tout seul à la protéger. Il protège à la rigueur son bébé, son petit, sa femelle...

- Mh.

- J'ai réagi à un propos qui m'étonnait.

- Ah non, une discussion ça

- Si.
- Une discussion est toujours agressive.
- Et vous vous êtes montrée immédiatement agressive.
- Mais vous voyez, vous me... vous êtes...
- Mais regardez, comme très rapidement vous avez souhaité me contredire.
- Bah, oui, c'est ce que vous avez fait.
- Me contredire.

n'a rien d'agressif.

- Ah! là là, ça, c'est absolument aussi quelque chose que je ne partage pas.
- Et quand je dis que je ne partage pas, ça n'a rien d'agressif. C'est au contraire quelque chose en commun.

- Ah, mon bon Monsieur.

- Oï oï oï, j'ai souhaité parler avec vous.

- Mais j'ai peut-être tort, mais j'ai souhaité parler avec vous, pour moi, j'appelle ça parler avec vous. Pas contredire. Contredire, c'est vraiment beaucoup plus carré que ça. J'ai juste proposé... fait une proposition alternative. Ça ne s'appelle pas du tout contredire. Ça s'appelle discuter. C'est-à-dire, parler. Parler politiquement.

It's like
being
a duet.

Do you expect to be funny in this scene? | Look in the mirror. Am I beginning to

Pa

I

I

I

la

oc

6

11

dv

an

ka

l.

us

It's like

down

Actor I

45

We don't
know

(He moves slightly towards a film projection and comments:)

what is
expected
of us.

34

45 – The word “history” came into being, because our events were told and written down thereafter.
Now history is being recorded in image or video.

34 – Hollywood seems to precede reality.

- Mais la manière dont vous vous exprimez n'est pas nécessairement liée à cet objectif qu'on nous a proposé.

- Ah.

- Non, ce que je veux dire c'est que le... eh... nous ne nous connaissons pas, enfin en tout cas, nous n'avons jamais eu l'occasion de nous parler comme aujourd'hui. Et nous ne savons pas grand-chose les uns des autres. Ce qui arrive souvent dans la vie sociale puisque... je reprends l'exemple du dîner ou la rencontre, organisée par un tiers, vous avez une maîtresse de maison qui dirige un peu les choses. Ici, il n'y a pas de direction. Mais néanmoins, nous sommes relativement polis les uns avec les autres. Ce qui ne va pas de soi, eh...

- Vous m'avez trouvé agressif ?

- Je pourrais être...

- C'est vrai ?

- Mais, eh, quand vous avez parlé de Schmidt, ça n'était pas quelque chose d'un peu agressif ?

- Mh.

- Oui, enfin, d'emblée vous avez parlé d'Aristote et je ne suis pas sûr que, eh...

- Eh, toute forme de pédanterie me paraît agressive.

- C'est le platonicien qui s'exprime.

- Non, c'est vrai. Je trouve que la pédanterie est agressive.

- Enfin, moi, j'ai trouvé très agressif que vous m'ayez trouvé agressive.

- Terriblement. Si je peux me permettre. J'ai trouvé ça une agression terrible.

- Bien sûr.

- Non, c'est parce que vous parliez ami/ennemi. C'est la connotation immédiate. C'est juste parce qu'on a de la culture.

- Ça, ce n'est pas très agressif, Aristote, si ? Pour vous ?

- Aïe.

- Oui, mais alors là, c'est grave.

- Non, je ne suis pas agressif du tout.

- Non, mais c'est une façon de dire... mais ceci est assez animal et de ce point de vue... si, c'est une façon de dire, regardez, j'ai des plumes... j'ai des plumes... je suis... il me semble.

- Ah. Je reconnais que l'expression pédanterie n'est pas aimable. C'est vrai. Mais je répons là à quelque chose que j'ai ressenti comme une forme d'agressivité. Qu'on trouve d'ailleurs, alors je rejoins ce que vous disiez concernant la conversation, vous disiez : c'est quelque chose de paisible. Je ne suis pas d'accord.

- Ah.

- Je trouve que la conversation est, même dans les milieux les plus policés, rarement paisible, puisque chacun cherche à se l'approprier.

C'est grave.

- Mais non... parce que... mais, si vous... voyez comme vous êtes agressif de penser la pédanterie, c'est de... c'est simplement un cœur de métier. Juste un cœur de métier.

- Non. Je regrette, ce n'est pas ça. C'est simplement une façon de s'appuyer sur ce qu'on croit qui est essentiel. Ce n'est rien d'autre. Si vous appelez ça de la pédanterie, je considère que c'est très agressif à nouveau.

- C'est ça. On cherche à comprendre qui on a en face. Et comment ça fonctionne dans sa tête. Et si on peut fonctionner de manière plus intéressante... et fonctionner, c'est un très mauvais mot, ensemble que séparément. Moi, c'est plutôt ça que je cherche. C'est pour ça que je mets sur la table ce que j'imagine pouvoir répondre à ce que vous mettez sur la table. C'est ça que j'appelle une discussion. Et même pas

une discussion, c'est le
début d'une conversation.
Ça n'est en rien, eh... ça
n'est pas assez pour être un
dialogue et puis on est trop
nombreux et puis ça n'est
pas ça, le but que nous
recherchons... enfin, je
crois, donc c'était simple-
ment une manière de, si
vous voulez, de ne pas jouer
à guichets fermés mais au
contraire de partager. Donc
si vous... vous trouvez ça
pédant, et si vous..., ça
c'est... alors là...

None of t
five s
ne

he

Actor II

affirming the statement.¹²

enses

eds words.

12 – What we call reality is actually a movie. It's a film.

6 – What we see there are fictional characters, even if they play themselves for the real.

Actor I

ironically.⁹

The sentence.

The trace.



A poem.

Something.

'The voice of the journalist accompanies them on screen. Which scene will come true?' Which scene will come true? 'For him, thinking machines are the beginning of a new era. A time when machines will not...' Bla, bla. 'For him, thinking machines are the beginning of a new era. A time when machines will not only bolster our muscle power, but also free our intellects from lowly chores.' For him, thinking machines are the beginning of a new era. A time when machines will not only bolster our muscle power, but also free our intellects from lowly chores. 'He is convinced that these thinking machines will enable us to build thousands of others that will work for us. He then adds that they will help us to generalise the...' Hfffff. 'He then adds that they will help us to generalise the use of atomic energy. Already, the first plans for atomic power plants are being...' Plans, plants, plans, plants. 'Already, the first plans for atomic plan...' Plam, hm. 'He then adds that they will help us to generalise...' Shit. 'He then adds that they will help us to generalise the use of atomic energy. Already the first plans for atomic power plants are being drawn. He speculates about the fact that, as we speak, we shouldn't even have...' Fuck off. 'He speculates about the fact that, as we speak, we should...' Hm. Oh no, I am doing hills

and valleys again. 'He speculates about the fact that, as we speak, we shouldn't even have to dig for coal anymore, nor...' Ah, mine for oil. This is, this is that word, isn't it? Drill. (Correcting the word) Ok. 'He speculates about the fact that, as we speak, we shouldn't even have to dig for coal anymore, nor drill for oil. Men will not have to work...' I'm doing hills and valleys. Jesus Christ, it's living in Switzerland that does it. 'Men will not have to work themselves into the ground, energy will cost nothing, electricity will be cheaper than water. Atomic energy will be broadcast from the power plants to be received at home like the radio today. We will have climate control. There will be farming in the Sahara desert. Nature had a million year old secret called photosynthesis, the combination of water, carbon dioxide...' Hm. 'Nature had a million year old secret called photosynthesis, the combination of water, carbon dioxide, minerals, and sunlight to create the leaves, the flowers...' Bla, bla, bla. 'Nature had a million year old secret called photosynthesis, the combination of water, carbon dioxide, minerals, and sunlight to create the leaves, the flowers, the fruits. Science today can artificially reproduce that famous process.' Science today can artificially reproduce that famous process. 'Factories will be making wheat

Actor II

joking.*

fields. Our overpopulated world will never have to suffer famine again. He says that the crops will yiel...’ Blah. ‘He says that the crops will yield huge harvests.’ He says that the crops will yield huge harvests. (Spelling the words in a very bass level) Hhee saayys that the crooopps will yiiiieeld huuuuge haaaarveests. He says that the crops will yield huge harvests. ‘At this moment, we see the two characters again, for the full...’ Hm. Ok. ‘At this moment, we see the two characters again, for the length of some...’ Pfffoh. Some film frames. ‘At this moment, we see the two characters again, for the length of some film frames. Then, the script ends...’ ‘Then, the script ends with the words: Never will we have such a chance to fulfil...’ Fillfillfillfull. ‘Then, the script ends with the words: Never will we have such a chance to fulfil our...’ Fillfull-fullfallfull. Fillfuuullll. ‘Then, the script ends with the words: Never will we have such a chance to fulfil our destiny. And then, just as the characters disappear from...’ Pflaah, Jesus. ‘And then, just as the characters a...’ ‘And then, just as the characters disappear from shot, the word “END” appears on screen.’

* – I am not sure that I exist, actually.

Quellenangaben / references
ENDNOTE

- 3 – Pier Paolo Pasolini
- 8 – Marcel Broodthaers
- 1 – Marcel Broodthaers
- 10 – Alexander Kluge
- 17 – Arthur Cravan
- 22 – Paul Veyne
- 12 – William S. Burroughs
- 25 – William S. Burroughs
- 5 – J.G. Ballard
- 45 – Nam June Paik
- 34 – Johan Grimonprez
- 6 – Slavoj Žižek
- 9 – Samuel Beckett
- * – Jorge Luis Borges

Wrestling with words

In Paris, in autumn, at a table, in a bistro, Dominique Koch and I spoke about her interest in finding a form for this Cahier that would correspond to her work, which explores the limitations of language to communicate and represent. The given set of rules for the Cahier is as follows, and I loosely translate from the German: 'Each artist publication consists of images from the artist's work, an art historical text about the work, a biography and a list of exhibitions.' The latter two didn't pose a problem but the first two were up for debate. How could images and an art historical text represent Koch's audio-works, filmed discussions and text-based works? Would it make sense to present these works as clear, singular, autonomous works—possibly even in chronological order—although they're actually about breaking the belief in linear time, in objective history, in the idea of something being finished altogether? One of the questions was how to address you, the reader, in such a way that you become aware of the role you play in the production of meaning.

Together with graphic designers Hug & Eberlein (who she worked with before and explicitly asked to work on this Cahier), Koch came up with a design that could be considered a new text-based work for these pages, based upon four recent works: *Re-Collecting*, *Endnote*, *Imagine a Situation* *Where the Rules of the Game Change* and *A Duet*. Texts from these works were taken out of their original (spoken) context and brought to these pages. Starting with the oldest work *Re-Collecting*, the other works are chronologically tuned in one after the other, while the earlier ones don't fade away completely but continue to appear in changing intervals. The resulting rhythm of 1, 2 or 3 works a page brings about new variations in which the works can start a conversation with one another. It is up to the reader to decide how s/he goes about reading these texts as there are quite some choices to make—from left to right, from colour to colour, from big letters to small letters. In the very design lies the possibility for multiple readings, multiple interpretations. And before I begin with my reading of this publication, let me pull a quote from a book I found lying on

Koch's desk. The quote, from Elfriede Jelinek and underlined by Koch, says: 'Language should be tortured to tell the truth. It should be twisted, denaturalized, extended, condensed, cut and reunited, made to work against itself. Language as "the big Other" is not an agent of wisdom to whose message we should attune ourselves, but a place of cruel indifference and stupidity. The most elementary form of torturing one's language is called poetry—imagine what a complete form like the sonnet does to language: it forces the free flow of speech into a Procrustean bed of a fixed shape of rhythms and rhyme.'

Reading

So here we go. Page 2, an installation view of *Re-Collecting* in Galerie Jochen Hempel, Leipzig. It is hard to make out what we see in this image and looking at it reminds me of the following quote from Jean-Luc Godard's movie *In Praise of Love*: 'When I think about something, in fact I'm thinking of something else. You can only think about something if you think of something else. For instance I see a landscape that is new to me. But it's new to me because I mentally compare it to another landscape—an older one, one that I knew.' The older landscape I compare this image to is the installation of the same work at Kunsthalle Basel. Therefore I can recognise the different elements: the framed script on the left side, the two speakers in the room, the poster with the text *Life Begins Tomorrow* on the back wall and on the right side the vitrine in which an edition from *Times Review* can be found.

I recollect (to take the verb from the work's title) going up the stairs of the Kunsthalle to encounter these two speakers, one on the left and one on the right. It was impossible to listen to both of them simultaneously by standing in the middle. You had to make up your mind who you wanted to listen to: George Ricci or Bryan Stone (both featured on the above-mentioned poster as well). George recounts in indirect speech what can be seen and heard in Nicole Védres' film *La Vie Commence Demain* (1949), whereas Bryan reads directly from the original film script. I often found myself listening to George. I liked his voice,

the way he spoke, and somehow I could follow his perspective on the movie better (which might have to do with the fact that his third person perspective is closer to mine). What I (partly) heard, is what you can (partly) read from page 3 and onwards. It is a transcript of George rehearsing, which isn't identical to the text he is reading. You hear the actor at work, struggling with the pronunciation and meaning of words. Find this example on page 10: 'Fucking hell! I really must read this. Hm. (Reading silently) Proliff... prolifferrating ... prolifferrating. (Singing) Prolifferraaaaaatiing. "He later explains that though they are still searching for ways of prolonging the life of complex organisms, scientists can already maintain living cells from plants and animals alive and proliferating in flasks."' Or this one on page 13: 'Come on, Jesus Christ what's that? Colchinin. Bollocks. "In plants, the seeds are dipped into a diluted..." Bllouuuuu. Let's just have a go at that word anyway I am worried about it. Colchlin... Col-chicine. Col-chicine. Ok. "In plants, the seeds are dipped into a diluted solution of a poison called colchicine."'

George's inability to read the words and simultaneously understand them corresponds with the difficulty I experienced when listening to George's perspective (or Bryan's for that matter) on the movie and trying to visualise it. I remember a similar frustration when watching the film by David Lamelas, entitled *Reading of an Extract from 'Labyrinths' by J.L. Borges* (1970), where you see a woman reading aloud from Jorge Luis Borges' essay 'A New Refutation of Time', but you cannot hear her. The words coming out of her mouth appear on the screen as subtitles, whose timing is a fraction too short for them to be read and understood. In both cases I wanted to have a remote control in my hands and press pause, rewind and play when I needed it—to put a halt to the 'intolerable wrestle' with words and meanings' (T.S. Eliot). Until I realised that there is nothing wrong with wrestling, on the contrary that it's a good thing, as it makes us aware that it is not about finding fixed meanings but about recognising our role in the process of meaning production. It makes us aware that language is not an established, objective apparatus, but something in motion.

Now move to page 7 where you'll find this text: 'The final conclusion doesn't exist', words you can also detect on the installation view of *Endnote* at Kunsthalle Basel on page 6. Koch freed these words from the book page where they initially appeared as a footnote and pasted them onto the wall. She combined them with other former footnotes, numbers, and instructions for two actors and the film camera—all placed in a loop on the four walls of the gallery. And although the reading experience inside of the exhibition where you feel surrounded by the circular text cannot be translated onto these pages, somehow the reading experience of the following lines (which are only a fragment of the whole text) comes quite close: 'Actor I, while moving towards the right half of the space. 3. The final conclusion doesn't exist. (Cut to general view.) Actor II, pensively. 8. A fiction allows us to grasp reality and at the same time what it hides (They walk through the gallery). And 1. There is a truth to the lie.' There is something about the way these different levels of text (instructions, direct speech, numbers) are all put into one format that makes you pay equal attention to everything, to the words and the numbers, for example. It's like listening to Karl Holmqvist's monotone voice when he is performing one of his readings, where he pronounces all the words in a similar way and there is a kind of equality going on between the words. In an interview he describes it as follows: 'It is about this idea of having every word, or even every letter of every word, have the same value somehow. [...] As if "and" could be as precious as "excellent".'

When you focus on what Koch's imaginary actors are 'saying' in *Endnote*, you get a surprisingly tight dialogue about the relation between reality and fiction—surprisingly, because the footnotes are taken from such different sources. But the numbers create a friction in the fiction, so to say. By referring to their origin, the footnotes emphasise the fragmentary nature of the narrative instead of claiming its wholeness. And as the numbers (first 3, then 8, then 1, etc.) are not placed in a logical order, you start to wonder what would happen if you changed their order.

The order is also constantly changing in Koch's audio work *A Duet* (2012), as the audio fragments are put on

shuffle in an endless, ever-changing loop. Go to page 18 to find an installation view of the work. You see a spotlight hanging from the ceiling, indicating the place where the viewer (or better: the listener) should stand. You hear short sentences and individual words—spoken by a male and a female voice, like the ones you can read from page 19 onwards. Page 19: 'Why should we speak?', page 20: 'Silence', page 23: 'Noises and', page 22: 'Sounds'. The voices alternate and sometimes you think they are reacting to each other, while at others the illusion of a conversation is far away. Koch took these fragments from a conversation that she organised one evening in Paris together with the artist Norman Perke. She asked four people who work with words (a lawyer, a historian, a philosopher and a critic) to talk about the possibilities and limitations of language. No further instructions were given. They talked until they had nothing to say to each other anymore, which was about one hour after they started. You can find a selection of extracts from the conversation on page 15 onwards.

In the resulting film *Imagine a Situation Where the Rules of the Game Change* (2012), which shows the encounter in its entirety except for the edited-out beginning, it is interesting to see how the conversation develops. It soon becomes an agitated exchange between the lawyer and the philosopher, in which the other two intervene only sporadically. In their intellectual tête-à-tête, the power of words becomes almost tangible. It also becomes clear that although everyone makes an effort to stick to the theme and talk to one another, it is difficult to have a real conversation and not end up with monologues. In that sense, the spoken words aren't all that far removed from the fragments in *A Duet*. Koch questions the spontaneous act of speaking, including its subjective and fictitious potential, and exploits language as artistic material.

In all of her work, there is an interesting balance between staging and spontaneity, between acting and non-acting, between chance and control—not only for the actors she engages but also for the viewer of the work, in other words you. She makes you move around the room (*Re-Collecting, Endnote*), get onto a stage (*Imagine a Situation...*), step into the spotlight (*A Duet*), go back and

forth in this book and, while you are doing this, you also become aware of the choices you have. The way Koch approaches and appropriates existing material, including her own work, reveals an understanding of history that doesn't see history as one objective truth that exists outside of language, but as 'a text (full of "old" texts) to be read and made meaning-full', to quote historian Keith Jenkins. Her work radiates a sense of freedom, as things aren't set in stone, as there is always a potential for change.

To free words is a fundamental step in a revolution.

Roos Gortzak is a curator, critic and editor. Originally from Amsterdam, her studies and different jobs brought her to Paris, New York, London, Basel and Karlsruhe, where she currently works for the Badischer Kunstverein. She worked for the Kunsthalle Basel (2007–2011), Stedelijk Museum Amsterdam (2005–2007), Annet Gelink Gallery, Amsterdam (2002–2004), Casco, Utrecht (2002–2003) and the Puerto Rico Biennial (2002/2004), among other places. She was an art critic for the Dutch newspaper de Volkskrant and contributes to art magazines, exhibition catalogues and artist books.

Ringen um Worte

In Paris, im Herbst, an einem Tisch, in einem Bistro sprachen Dominique Koch und ich über ihren Ansatz, für dieses Cahier eine Form zu finden, welche ihrem künstlerischen Anliegen, der Auseinandersetzung mit den kommunikativen und referentiellen Grenzen der Sprache, entspricht. Gegeben waren folgende Rahmenbedingungen: «Jede künstlerische Publikation enthält Bilder aus den Werken des Künstlers, einen kunsthistorischen Begleittext, eine Biografie und eine Liste der Ausstellungen.» Die beiden Letzteren waren unproblematisch. Über die ersten zwei galt es hingegen nachzudenken. Wie können Bilder und ein kunsthistorischer Text Kochs Audioarbeiten, die gefilmten Gespräche und textorientierten Werke darstellen? Wäre es sinnvoll, sie als klare, singuläre und autonome Arbeiten zu präsentieren – vielleicht sogar chronologisch – obwohl diese Werke den Glauben an die Linearität der Zeit, an eine objektive Geschichtsschreibung, überhaupt die Idee von etwas je Abschliessbarem hinterfragen? Eine der Fragen war, wie lässt sich der Leser ansprechen und aktiv in die Bedeutungsproduktion einbinden?

Zusammen mit den Grafikdesignern Hug & Eberlein (sie hat schon früher mit ihnen zusammengearbeitet und sie hier erneut um eine Zusammenarbeit gebeten), entwickelte Dominique Koch ein Konzept, das sozusagen einer neuen Textarbeit für diese Seiten gleichkommt, mit Bezug auf vier neuere Arbeiten: *Re-Collecting*, *Endnote*, *Imagine a Situation* und *Where the Rules of the Game Change* und *A Duet*. Texte aus diesen Werken sind nun hier zu lesen, herausgelöst aus ihrem ursprünglichen (gesprochenen) Kontext. Den Anfang macht das älteste Werk *Re-Collecting*, die anderen werden eins nach dem andern chronologisch eingespielt, während die früheren nicht völlig ausgeblendet werden und in wechselnden Intervallen wieder erscheinen. Der daraus entstehende Rhythmus von 1, 2 oder 3 Arbeiten pro Seite ergibt neue Variationen, in denen die Werke zusammen zu kommunizieren beginnen. Der Entscheidung, wie und in welcher Abfolge diese Texte zu lesen sind, wird den Lesern überlassen – ob von links nach rechts, von Farbe zu Farbe oder von grosser zu kleiner Schrift. Die Gestaltung ist auf die vielfältigen Möglichkeiten des

Lesens und Interpretierens angelegt. Und bevor ich nun mit meinem Erlesen dieser Publikation beginne, möchte ich diese Zeilen aus einem Buch zitieren, welches ich auf Dominique Kochs Arbeitstisch entdeckte. Es stammt von Elfriede Jelinek, Koch hat es unterstrichen: «Man muss die Sprache foltern, damit sie die Wahrheit sagt. Man muss sie verdrehen, verbrämen, strecken, verdichten, zerstückeln und wieder zusammensetzen; man muss sie gegen sich selbst aufbringen. Die Sprache ist das grosse «Anderes», ist kein Agent der Weisheit, auf deren Rat wir uns einstimmen können; aber ein Ort grausamer Gleichgültigkeit und Dummheit. Die elementarste Sprachfolterung ist die Poesie. Man stelle sich vor, was die vollendete Form eines Sonetts der Sprache antut: Sie zwingt den freien Redefluss in ein Prokrustesbett von gefestigtem Rhythmus und Reim.»

Lesen

Wir beginnen also auf Seite 2, eine Installationsansicht von *Re-Collecting* in der Galerie Jochen Hempel, Leipzig. Es ist nicht leicht auszumachen, was wir auf diesem Bild sehen, und beim Betrachten erinnert es mich an folgendes Zitat aus Jean-Luc Godards Film *Eloge de l'Amour*: «Wenn ich an etwas denke, denke ich tatsächlich an etwas anderes. Man kann nur an etwas denken, wenn man an etwas anderes denkt. Ich sehe zum Beispiel eine Landschaft, die für mich neu ist. Sie ist nur neu für mich, weil ich sie im Geist mit einer anderen Landschaft vergleiche – einer älteren, die ich bereits kenne.» Die ältere Landschaft, mit der ich dieses Bild vergleiche, ist die Installation dieser Arbeit in der Kunsthalle Basel. Ich erkenne demnach verschiedene Elemente wieder: das eingerahmte Skript links, die beiden Lautsprecher im Raum, das Plakat mit dem Text *Life Begins Tomorrow* an der Rückwand und rechts die Vitrine mit einer Ausgabe der *Times Review*.

Ich erinnere mich, dass ich in der Kunsthalle beim Hinaufgehen der Treppen an diesen beiden Lautsprechern vorbei kam, einer links und einer rechts positioniert. Beiden gleichzeitig zuzuhören war unmöglich, auch nicht, wenn man sich in die Mitte stellte. Man musste entscheiden: George Ricci oder Bryan Stone (beide sind auch auf dem besagten Plakat genannt). George erzählt in indirekter Rede, was man in

Nicole Védre's Film *La Vie Commence Demain* (1949) sieht und hört, während Bryan direkt aus dem Drehbuch vorliest. Ich ertappte mich immer wieder dabei, dass ich George zuhörte. Ich mochte seine Stimme, die Art wie er sprach, und ich konnte seinen Ausführungen zum Film irgendwie besser folgen (was damit zusammenhängen könnte, dass seine Sicht aus der dritten Person meiner Perspektive näher stand). Was ich (teilweise) hörte, kann man hier (teilweise) ab Seite 3 lesen. Es ist die Transkription einer Sprechprobe von George und stimmt demnach nicht mit dem Text überein, den er zu lesen hat. Man hört, wie der Schauspieler mit der Aussprache und der Bedeutung der Wörter ringt. Zu finden ist ein Beispiel auf Seite 10: «Verdammt Scheisse! Das muss ich wirklich lesen. Hm! (Liest still vor sich hin) Proliff...

proliffieren ... proliffieren. (Singt) Proliffieren. <Er erklärt später, dass es Wissenschaftlern, obwohl sie noch immer nach Wegen suchen, das Leben von komplexen Organismen zu verlängern, bereits gelungen ist, aus Pflanzen und Tieren lebende Zellen herzustellen und sie in Reagenzgläsern zu proliffieren.>» Oder dieses auf Seite 13: «Na, komm schon, um Himmels willen, was soll das denn heissen? Colchinin. Mist. <In Anlagen werden die Samen in eine verdünnte ...> Bllououaaa. Nur noch dieses Wort, das mich plagt. Colchin... Col-chicine. Colchicine. Also. <In Anlagen werden die Samen in eine verdünnte Lösung eines Gifts namens Colchicine getaucht.>»

Georges Unfähigkeit, die Wörter zu lesen und sie gleichzeitig zu verstehen, entspricht meiner Erfahrung, als ich Georges Ausführungen (oder auch Bryans) zum Film anhörte und versuchte, ihn mir vorzustellen. Ich erinnere mich an eine ähnliche Frustration bei der Sichtung eines Films von David Lamelas mit dem Titel *Reading of an Extract from «Labyrinth» by J.L. Borges* (1970). Dort sieht man, wie eine Frau aus Jorge Luis Borges' Essay «Neue Widerlegung der Zeit» vorliest, aber man hört sie nicht. Die Wörter, die aus ihrem Mund kommen, erscheinen auf der Leinwand als Untertitel, jedoch einen Bruchteil zu kurz, um sie zu lesen und zu verstehen. In beiden Fällen hätte ich gerne bei Bedarf mit einer Fernsteuerung Pause, Rücklauf und Wiedergabe gedrückt – um dem «unerträglichen Ringen um Worte und Bedeutungen» (T.S. Eliot) Einhalt zu gebieten. Bis ich

realisierte, dass dieses Ringen nichts Schlechtes, sondern im Gegenteil etwas Gutes ist. Es wird uns bewusst, dass wir uns nicht auf fixierte Bedeutungen verlassen können und unsere Rolle im Prozess der Bedeutungsproduktion wahrnehmen müssen. Es wird uns bewusst, dass Sprache kein starrer, objektiver Apparat ist, sondern etwas, das sich ständig bewegt.

Weiter geht es auf Seite 7 mit folgendem Text: «Die endgültige Schlussfolgerung gibt es nicht», Wörter, die man auch auf der Installationsansicht von *Endnote* in der Kunsthalle Basel auf Seite 6 findet. Koch befreite diese Wörter aus der Buchseite, wo sie ursprünglich als Fussnote erschienen, und brachte sie an der Wand an. Sie kombinierte diese mit anderen ehemaligen Fussnoten, Zahlen und Anweisungen für zwei Schauspieler und die Filmkamera – und montierte sie raumgreifend auf den vier Wänden des Ausstellungsraumes. Und obwohl die Leseerfahrung in der Ausstellung, wo man sich vom Kreistext umringt fühlt, auf diesen Seiten nicht übersetzt werden kann, kommt sie der Leseerfahrung der folgenden Zeilen (die nur ein Bruchstück des gesamten Textes sind) ziemlich nahe: «Sprecher I, während er sich zur rechten Hälfte des Raumes bewegt. 3. Es gibt keine endgültige Schlussfolgerung. (Schnitt auf die Totale.) Sprecher II, nachdenklich. 8. Eine Fiktion erlaubt es uns, die Realität zu begreifen und gleichzeitig zu ahnen, was sie verbirgt (Sie gehen durch die Galerie). Und 1. auch die Lüge birgt eine Wahrheit.» Dadurch dass die verschiedenen Textebenen (Anweisungen, direkte Rede, Zahlen) alle im gleichen Format daherkommen, wird man angehalten, den Wörtern und Zahlen die gleiche Aufmerksamkeit zu verleihen. Ähnlich ist es, wenn man Karl Holmqvists monotone Stimme bei einer seiner Lesungen zuhört, in denen er alle Wörter fast gleich ausspricht, sie gleich gewichtet. In einem Interview beschreibt er dies mit den Worten: «Es geht darum, jedes Wort oder sogar die Buchstaben eines Wortes irgendwie gleichmässig zu werten. [...] Als ob <und> so wertvoll wäre wie <ausgezeichnet>»

Achten wir uns bei *Endnote* auf das, was die imaginären Akteure «sagen», ergibt sich ein überraschend dichter Dialog über die Beziehung zwischen Realität und Fiktion – überraschend, weil die Fussnoten ganz verschiedenen Quellen entnommen sind. Doch die Zahlen erzeugen sozusagen eine Friktion in der Fiktion. Indem sie auf ihren Ursprung

verweisen, unterstreichen die Fussnoten das Fragmentarische des Narrativen, anstatt auf ihre Ganzheit zu verweisen. Und da die Zahlen nicht der logischen Abfolge folgen (zuerst 3, dann 8, dann 1 usw.), beginnt man sich zu fragen, was geschähe, würde man die Reihenfolge dieser Fussnoten ändern.

In Koch's Audioarbeit *A Duet* (2012) wechselt die Abfolge ebenfalls ständig, weil die Hör-Fragmente in einer ständig wechselnden Endlosschleife auf shuffle eingestellt, also nach einem Zufallsgenerator zusammengestellt werden. Auf Seite 18 ist die zugehörige Installationsansicht zu finden. Ein Scheinwerfer an der Decke gibt den Ort an, wo der Betrachter (oder vielmehr der Zuhörer) stehen soll. Man hört kurze Sätze und einzelne Wörter – gesprochen von einer männlichen und einer weiblichen Stimme, wie jene, die ab Seite 19 zu lesen sind: «Warum sollen wir reden?», Seite 20: «Schweigen», Seite 23: «Geräusche und», Seite 22: «Laute». Die Stimmen wechseln sich ab und manchmal scheinen sie aufeinander zu reagieren, während in anderen Momenten die Illusion eines Gesprächs in weite Ferne rückt. Koch entnahm diese Wortfragmente aus einem von ihr zusammen mit dem Künstler Normen Perke eines Abends in Paris organisierten Gesprächs.

Vier Personen, die mit dem Wort arbeiten (ein Anwalt, ein Historiker, eine Philosophin und ein Kritiker), lud sie ein, um sich über die Möglichkeiten und Grenzen der Sprache zu unterhalten. Es gab keine weiteren Anweisungen. Sie redeten darüber, bis ihnen nach etwa einer Stunde nichts mehr einfel. Wir finden hier ausgewählte Passagen aus diesem Gespräch ab Seite 15. Im daraus entstandenen Film *Imagine A Situation Where The Rules of the Game Change* (2012), eine fast vollständige Dokumentation des Gesprächs – nur eine Anfangspassage wurde weggelassen – ist es interessant zu verfolgen, wie sich dieses Gespräch entwickelt. Bald wird es zum angeregten Austausch zwischen dem Anwalt und der Philosophin, wobei die beiden anderen Personen sich nur sporadisch ins Gespräch einmischen.

In ihrem intellektuellen Tête-à-Tête ist die Macht der Wörter zum Greifen nahe. Obwohl sich alle anstrengen, beim Thema zu bleiben und bemüht sind, aufeinander einzugehen, sieht man deutlich die Schwierigkeit, ein Gespräch und nicht einfach Monologe zu führen. In diesem Sinn sind die

gesprochenen Wörter gar nicht weit von den Fragmenten in *A Duet* entfernt. Koch hinterfragt den spontanen Sprech-akt samt seinem subjektiven und fiktionalen Potential und beleuchtet Sprache als künstlerisches Material.

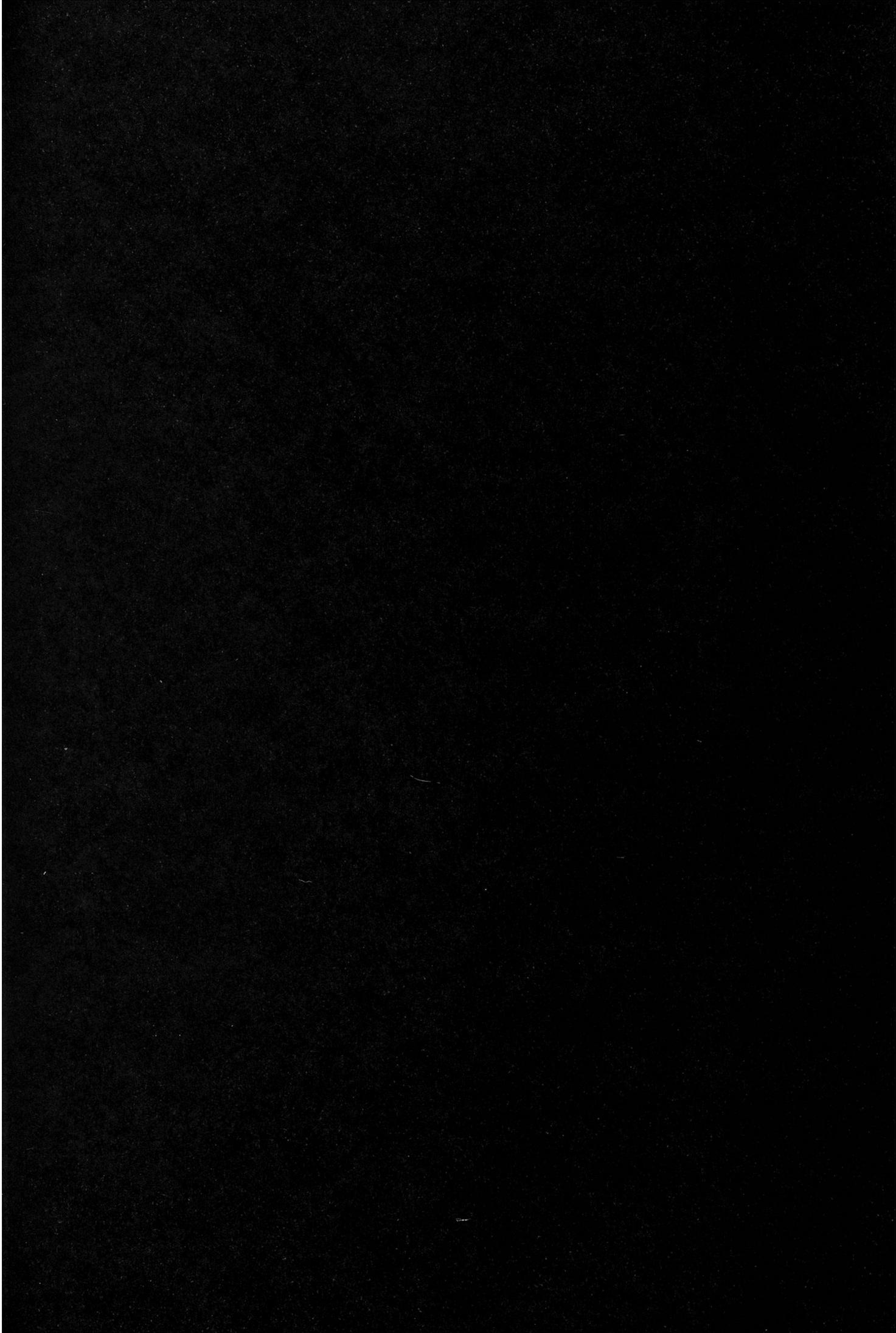
Ihre Arbeit besticht durch die Spannung zwischen Inszenierung und Spontaneität, zwischen Schauspiel und Nicht-Schauspiel, zwischen Zufall und Kontrolle – nicht nur für die beauftragten Akteure, sondern auch für die Betrachter. Sie werden eingeladen, sich im Raum zu bewegen (*Re-Collecting, Endnote*), auf die Bühne zu treten (*Imagine A Situation ...*), im Lichtkegel des Scheinwerfers zu stehen (*A Duet*), sich in diesem Buch hin und her zu bewegen. Dabei wird klar, welche Möglichkeiten der Auswahl man hat. Wie Koch mit dem vorhandenen Material umgeht, wie sie es sich aneignet – auch ihr eigenes Werk – entspricht einem Geschichtsverständnis, bei dem man Geschichte nicht als eine objektive, aussersprachliche Wahrheit versteht, sondern als «einen Text (voller <alter> Texte), der gelesen und bedeutungs-voll gemacht werden will», um den Historiker Keith Jenkins zu zitieren. Dominique Kochs Arbeit strahlt eine Ahnung von Freiheit aus; die Dinge sind nicht in Stein gemeisselt, es gibt immer Potenzial für Veränderung.

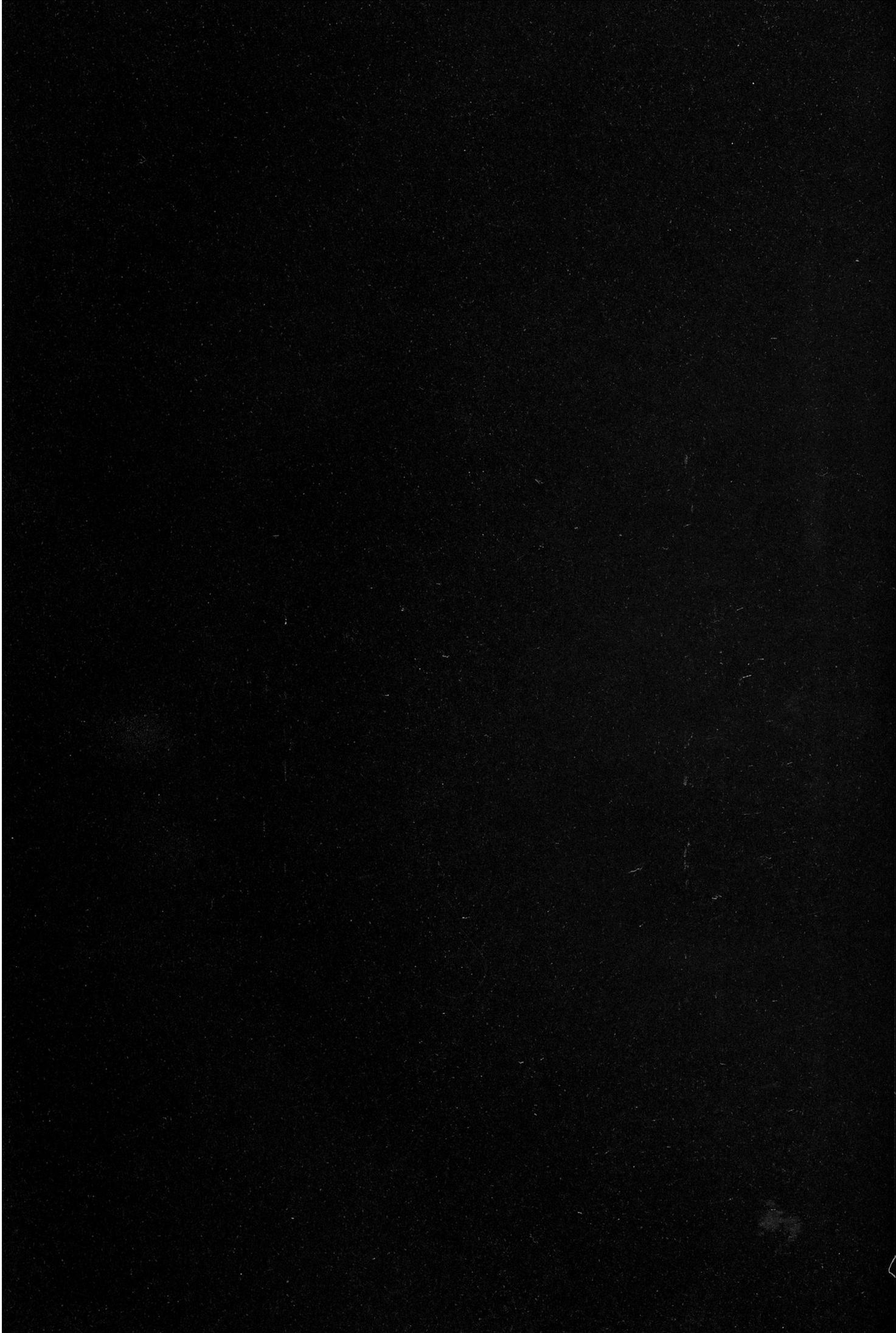
Die Befreiung der Wörter ist ein grundlegender Schritt einer Revolution.

Roos Gortzak, Kuratorin, Kunstkritikerin und Herausgeberin, stammt aus Amsterdam. Ihre Studien und verschiedenen Aufträge führten sie nach Paris, New York, London, Basel und Karlsruhe, wo sie zur Zeit für den Badischen Kunstverein tätig ist. Weitere Stationen: Kunsthalle Basel (2007–2011), Stedelijk Museum Amsterdam (2005–2007), Annet Gelink Gallery, Amsterdam (2002–2004), Casco, Utrecht (2002–2003) und die Biennale in Puerto Rico (2002 / 2004). Sie war Kunstkritikerin der holländischen Zeitung de Volkskrant und verfasst Beiträge für Kunstzeitschriften, Ausstellungenkataloge und Künstlerbücher.

Aus dem Englischen von Tarcisus Schelbert

DOMINIQUE KOCH					Publikationen / Publications
1983 geboren. Lebt und arbeitet in Paris und Basel.					<i>Cahier d'Artiste</i> . Stiftung Pro Helvetia/Edizioni Periferia, Luzern 2012/2013.
Born 1983. Lives and works in Paris and Basel.					<i>Unter 30 VIII</i> . Hrsg.: Kiefer Hablitzel Stiftung, Ernst Göhner Stiftung. Verlag für moderne Kunst, Nürnberg 2012.
2004–2011 Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig. Master of Arts. dominiquekoch.com					<i>Swiss Art Awards 2012</i> , Kunstbulletin, Dezember 2012. Hrsg.: Bundesamt für Kultur. <i>Swiss Art Awards 2010</i> , Kunstbulletin, Dezember 2010. Hrsg.: Bundesamt für Kultur. <i>Randbelichtung</i> , Ausstellungskatalog. Hrsg.: Palais für aktuelle Kunst. Kunstverein Glückstadt, Textem Verlag, Hamburg 2008. <i>Three Hours Between Planes</i> , Ausstellungskatalog. Hrsg.: Kunstverein Leipzig, 2008.
	Einzelausstellung / Solo exhibition				Sammlungen / Collections
	2011 <i>Re-Collecting</i> – Galerie Jochen Hempel, Leipzig				Sammlung des Fotomuseums Winterthur
	Gruppenausstellungen / Group exhibitions				
	2012 <i>Kunstcredit Basel-Stadt</i> – Depot Basel <i>Unter 30 VIII – Junge schweizer Kunst</i> – Kunsthaus Glarus <i>Swiss Art Awards 2012</i> – Messehalle 4, Basel <i>PLAT(T)FORM 2012</i> . Fotomuseum Winterthur 2011 <i>6 Künstler aus Basel x 2</i> – Kunsthalle Basel <i>Method. Photography. Transfer</i> – Port Gallery T, Osaka <i>Swiss Art Awards 2011</i> – Messehalle 3, Basel	2010 <i>Swiss Art Awards 2010</i> – Messehalle 3 ² , Basel <i>RAUM No.1: Central Anywhere</i> – Galerie Margit Haldemann, kuratiert von Ba Berger & Andreas Wagner, Bern 2009 <i>People in the City. Zeitgenössische Fotografie</i> – Kunsthalle Palazzo, Liestal bei Basel 2008 <i>Regionale 9</i> – CAC la Fonderie, Mulhouse <i>Randbelichtung</i> – Palais für aktuelle Kunst, Glückstadt <i>Three Hours Between Planes</i> – Chicago Cultural Center, Chicago <i>Three Hours Between Planes</i> – Werkschauhalle der Spinnerei, Leipzig <i>Zweidimensionale 2008</i> – Kunsthalle der Sparkasse, Leipzig	2006 <i>Regionale 7</i> – Kunstverein Freiburg, Freiburg im Breisgau <i>Regionale 7</i> – M54, Basel <i>ft 2004</i> – Halle 14, Altes Messengelände, Leipzig <i>Show Room 1, Installationen</i> – Bollag Atelierhaus, Basel		
					Stipendien und Preise / Grants and awards
					<i>Werkbeitrag</i> – Kunstcredit Basel-Stadt, 2012 <i>Preis für Kunst</i> – Kiefer-Hablitzel Stiftung, 2012 <i>Atelierstipendium. Cité Internationale des Arts, Paris</i> – iaab Basel, 2011 <i>Preis für Kunst</i> – Kiefer-Hablitzel Stiftung, 2010





Collection Cahiers d'Artistes 2013

Ein Promotionsinstrument
der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia
im Bereich der Visuellen Künste
An instrument of the Swiss Arts Council
Pro Helvetia for promoting the Visual Arts

prohelvetia

In Zusammenarbeit mit / In association with
Edizioni Periferia, Luzern / Poschiavo

Konzept / Concept

Casper Mangold, Basel

Text / Essay

Roos Gortzak, Karlsruhe

Redaktion / Editor

Flurina Paravicini, Luzern

Übersetzung / Translation

Tarcisius Schelbert, Hertenstein

Korrektur / Proofreading

Flurina Paravicini (D), Catherine Schelbert (E)

Konzeption und Grafik / Conception and Design

Hug & Eberlein Grafikdesign, Leipzig

Druck / Printing

Koprint AG, Alpnach Dorf

ISBN 978-3906016-18-4

© 2013 Pro Helvetia,

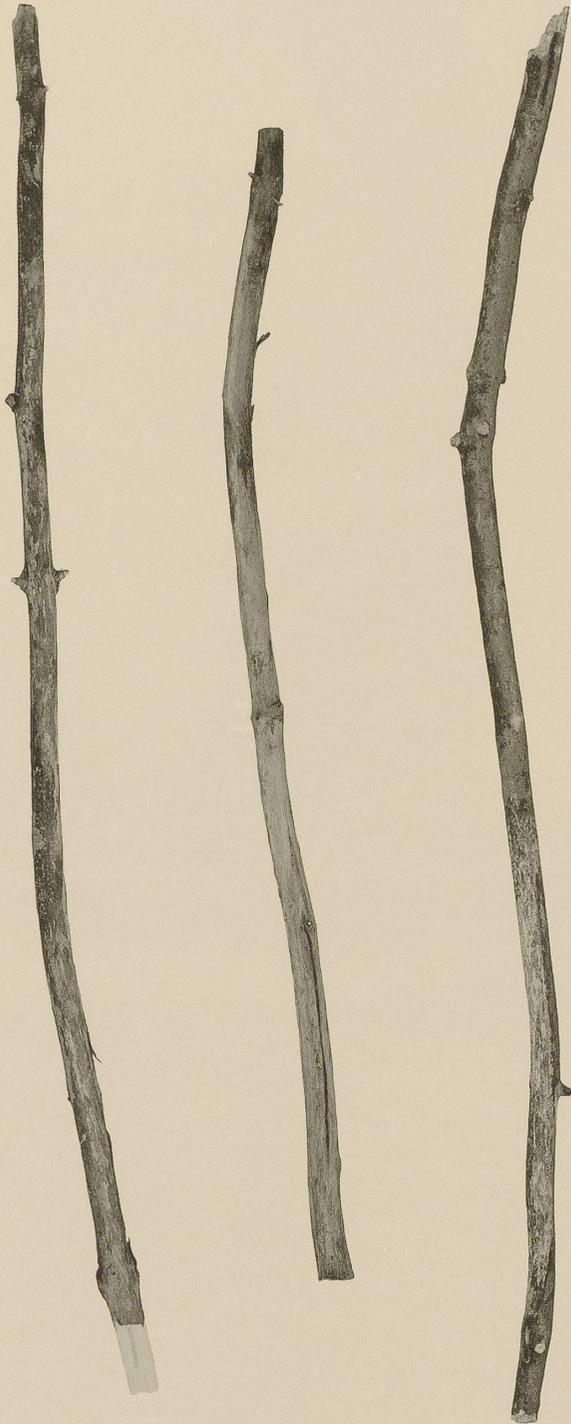
Künstlerin & Autorin / artist & author

Edizioni Periferia, Luzern / Poschiavo

Museggstrasse 31, CH-6004 Luzern

mail@periferia.ch

www.periferia.ch



Sometimes

you

have

ISBN 978-3906016-18-4

to speak.