

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 19: Collaboration Jeff Koons, Martin Kippenberger

Artikel: Dazwischen / in between = in between / dazwischen

Autor: Hürlimann, Annemarie / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679775>

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: 21.01.2026

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

ANNEMARIE HÜRLIMANN

DAZWISCHEN /

IN BETWEEN

ZU EINER NEUEN PUBLIKATION VON BARBARA BLOOM

Wovon man nicht theoretisch sprechen kann, muss man erzählen. *Umberto Eco*

Mai 1987: ein Besuch der Ausstellung «Eins wie das Andere» von Barbara Bloom in der Berliner DAAD-Galerie. Ein kleiner Mittelraum, bestückt mit preziösem Glaswerk und Porzellan in einer Vitrine, zum Teil bebildert und beschriftet mit Zitaten, wird beidseitig flankiert von Räumen, die sich vorerst durch nichts unterscheiden: gerahmte identische Photos aus der Werbe-, Alltags- und Kunstwelt, angeeignete und von der Künstlerin selbst gemachte, identisches Biedermeier-Mobiliar umrahmt von Vorhängen, beidseitig ein identisches Paar, das, wie üblich bei Eröffnungen, Getränke anbietet. Durch diesen Trick der Inszenierung stellt sich ein Gefühl von Gleichheit ein, das jedoch beim Verweilen und genaueren Hinsehen der Gewissheit weicht, dass es sich hier um Objekte von grosser Ähnlichkeit handelt, deren Unterschiede mit detektivischem

Spürsinn und geduldigem Auge unschwer zu entdecken sind. Es wird einem bewusst, dass sich in dieser Installation und durch die Suggestion des Titels «Eins wie das Andere» ein menschlicher Wunschtraum – die Sehnsucht nach Einheit und das Verlangen nach Symmetrie – mit dem Wissen um dessen Unmöglichkeit vermischt hat.

In das gleiche emotional-intellektuelle Abenteuer wird man hineingezogen, wenn man sich auf das Buch «Und wenn sie nicht gestorben sind / Ghost Writer» einlässt, das die Künstlerin jetzt in Verbindung mit der Ausstellung zusammengestellt, komponiert hat. Es besteht, wie der Titel besagt, aus einem deutschen und einem englischen Teil und kann durch Drehen von vorne nach hinten wie von hinten nach vorne gelesen werden. Barbara Bloom führt den Band mit dem Essay «Der Raum zwischen den Zeilen» ein. Es folgt eine Vielfalt literarischer und theoretischer Texte von Autoren, die die Künstlerin eigens für dieses Buch ausgewählt hat. Susan Davis erzählt

ANNEMARIE HÜRLIMANN ist freiberufliche Kunst- und Literaturkritikerin und lebt in Berlin.

eine scheinbar alltägliche Kurzgeschichte, Joseph Alsop schreibt über die Kunst des Fälschens und das Fälschen der Kunst, Brian Wallis geht mit kurzen prägnanten Gedanken in einer Art Dialog der Fiktion der Photographie als Medium der Wirklichkeit nach. Die ambivalente Tätigkeit des Detektivs als Wahrheitsfinder spürt AM Freybourg auf, und Marianne Brouwer philosophiert über Geschichte und Erinnerung. Zwischen den Texten denkt Barbara Bloom in ihren Briefen an Flaubert über das Verhältnis von Mann und Frau nach, und in einem Briefwechsel zwischen ihr und der Filmemacherin Jane Weinstock wird seinerseits wieder über diese Briefe sinniert, «eine Korrespondenz über eine fiktive Korrespondenz über eine echte Korrespondenz». Eine Wissenschaftsfibel wirft mit Zitaten von Arthur Schopenhauer, C.G. Jung und einem Ausschnitt eines Artikels über Albert Einstein aus dem Nachrichtenmagazin «Newsweek» das Thema «Zufall, Synchronizität, Determinismus» auf. Den Abschluss macht ein Auszug aus Edgar Allan Poes «Murders in the Rue Morgue». «Illustriert» ist das Buch mit einer Fülle sorgfältig ausgewählter heterogener Bilder, Photos von aus der Ausstellung vertrauten Gegenständen (z.B. dem Glaswerk), aber auch Reproduktionen aus dem reichen Arsenal unserer visuellen Kultur (u.a. Rodin, Duchamp, Bonnard, Vermeer Godard, auch Fragmente aus der Werbung und der Alltagswelt), die einmal im Text verflochten, einmal als Vignette den Text schmückend über das Buch verstreut sind, Bilder, deren suggestive Kraft die Neugierde auf den Text und ihre Verknüpfung mit dem Text weckt.

Bei der Lektüre, fremd und vertraut zugleich, ersteht eine Welt von acausalen, rätselhaften Verbindungen, Text und Bild erklären sich nicht gegenseitig, sondern treten in ein affektiv-assoziatives Verhältnis zueinander. Sie bilden einen Raum, den Bloom als «prekären Ort zwischen Repräsentation und Abstraktion» bezeichnet, der ihr «bevorzugter Dreh- und Angelpunkt» sei. In diese heikle Beziehung verwickelt die Künstlerin auch den Betrachter/Leser. Versucht dieser, seiner Natur entsprechend, erstmals eine Ordnung

der Dinge aufzuspüren, so findet er, dass dem Buch Zweiheit als abstrakte Struktur zugrunde liegt, eine Zweiheit, die assoziativ in vielerlei Facetten zu wirken beginnt: Zweisamkeit, Liebespaar, Zwillinge, Zwiespältigkeit, Zwielichtigkeit, Zwiegestalt, Zweideutigkeit, Gegenteil, Analogie, Symmetrie, Spiegelung, Verdoppelung... DAZWISCHEN.

Für dieses Dazwischen, etwas zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein, subjektiver Imagination und objektiver Wirklichkeit, für das Sowohl-als-Auch ist das Buch ein Plädoyer, für eine «Logik des Unscharfen», deren Antwort kein Ja oder Nein, kein Richtig oder Falsch, sondern «ein Spektrum, ein Band, ein Kontinuum»¹ ist. Bilder und Text behandelt Bloom nicht als Objekte einer Wahrheit stiftenden normativen Repräsentationssystems, sondern als einen Raum, in dem vertraute Objekte, das Déjà-Vu und Déjà-Lu aus ihrer Vertrautheit schlüpfen und neue, unerwartete Konfigurationen bilden. «Orte, wo versteckte Bedeutungen nicht verborgen sind, gibt es gar nicht.» Eine verbale Annäherung an diesen Ort unternimmt Bloom z.B. in ihren fiktiven Briefen an Flaubert, eine visuelle Anspielung impliziert sie mit dem Bild «Vertraute Gegenstände» von René Magritte: ein Schwebezustand zwischen Vertrautheit und Fremdheit.

In diesem Zwischenbereich von Ideal und Wirklichkeit, Sein und Schein, Theorie und künstlerischem Schaffen, Schweigen und Erzählen, Bild und Wort, Vergangenheit, Erinnerung und Gegenwart, Repräsentation und Abstraktion bewegt sich die Künstlerin mit Vorliebe.

«Was wäre, wenn wir unsere Sätze anders strukturieren würden? Was wäre, wenn wir unseren Begriff von Abstraktion überhaupt umdächten und diesen materiellen Verkörperungen (diesen prosaischen, kleinen Details in menschlichem Massstab) Priorität einräumten? Was, wenn es eine Möglichkeit gäbe, sich abstrakte Begriffe zu denken, bei denen es nicht nötig wäre, den Vergegenständlichungen etwas so drastisch zu entziehen, von ihnen abzulösen oder zu trennen? Könnten wir dann abstrakte Sätze bilden, Gedankenketten, die allein aus diesen spezifischen Details bestünden, diese weit ineinander verknüpften Verkörperungen?»

perungen, eins neben das andere gestellt und durch nichts als einfache Konjunktionen miteinander verbunden?»

Am Stilleben, diesem parataktischen Nebeneinander von metonymischen Objekten mit einfachen Konjunktionen, das das Dargestellte in seinem alltäglichen, konkreten Dasein ohne Verschleierung des Spezifischen als ein «Hort einer Art Essenz» (R. Barthes) dem Blick darbietet und ihn gleichzeitig verführt, lässt sich diese Fragestellung exemplifizieren: Am Ende des Buches suggeriert Barbara Bloom in einer Abfolge eignissinnig hervorgehobener, an filmische Standbilder erinnernder Bildausschnitte eines aus dem 17. Jahrhundert stammenden Stilllebens von David Bailly verschiedene Lesarten, je nachdem welches historische, soziale und persönliche Bewusstsein der Betrachter/Leser hat. Das Tableau kann als reine strahlende Kulinarik von Farben und Formen, als Memento mori, Vanitas, Fetischismus, Melancholie oder als alles zusammen gelesen werden. Andere Möglichkeiten bleiben zu entdecken, wie auch Wittgenstein schreibt:

«Was heisst es, ein Bild, eine Zeichnung zu verstehen? Auch da gibt es Verstehen und Nichtverstehen. Und auch da können diese Ausdrücke verschiedenerlei bedeuten. Das Bild ist etwa ein Stilleben; einen Teil davon aber verstehe ich nicht: ich bin nicht fähig, dort Körper zu sehen, sondern sehe nur Farbflecken auf der Leinwand. Oder ich sehe alles körperlich, aber es sind Gegenstände, die ich nicht kenne (sie schauen aus wie Geräte, aber ich kenne ihren Gebrauch nicht). Vielleicht aber kenne ich die Gegenstände, verstehe aber in anderem Sinn ihre Anordnung nicht.»²

In der Vorstellung und Anschauung der Künstlerin, so ist man im Kontext des ganzen Buches geneigt zu vermuten, stellt dieses Stilleben, ohne die obigen Aspekte auszuschliessen, vor allem eine Allegorie der Liebe dar, Liebe mit all ihren Ambivalenzen, ihren Unzulänglichkeiten, ihren Unaussprechlichkeiten, Liebe auch im Sinne jener libidinösen Energie, die von einem lieben-

den Subjekt auf einen geliebten Menschen, aber auch auf das Subjekt selbst, auf konkrete Gegenstände und abstrakte Ideen mit all ihren Verschiebungen, Verdichtungen und Projektionen ausstrahlt, Liebe als Kraft der Harmonie, die Dissonanzen nicht leugnet. Die hervorgehobenen Details des Stilllebens – Perlen, Gläser, Schriftstücke, Pfeife, Geld, Seifenblase, Totenkopf, Blume, Porträts – sind Metaphern, Bilder für das Abstraktum Liebe.

Barbara Bloom schreibt an Flaubert in der Rolle seiner Geliebten Louise Colet, als deren Ghostwriter:

«Es ist gerade diese Aufmerksamkeit für das Detail, für die verborgenen Bedeutungen und ihre sorgfältige Entzifferung, die unser Vergnügen, unser gemeinsames Spiel und so oft das Band zwischen uns war. Und für jemanden, der behauptet, auf dem Grat zwischen dem ‹Göttlichen und dem Banalen› zu wandeln – wie kann er etwas gegen den mikroskopischen Blick auf das Leben sagen. Vergrösserung (nicht Übertreibung) enthüllt die verborgenen und tieferliegenden Strukturen.»

Dieser mikroskopische Blick aufs Detail ist das Leitmotiv des Buches, das als ein solches Stillleben, als Allegorie der Liebe gelesen werden könnte. Bloom inszeniert mit ihren Objekten – Wort, Bild, Gegenstand – eine schöne künstliche Welt und schafft mit ihnen einen Ort, wo sich Verlangen und Sehnsucht im Jetzt vergegenwärtigen, sei es ironisch, ernst oder melancholisch, sicher ambivalent.

An einem Fragment der *nature morte* lässt sich dieser Ort exemplarisch aufzeigen. Die Schreibfeder und das damit verbundene Schriftstück (z.B. ein Brief), im Buch und als Instrument der Künstlerin stets gegenwärtig, verbinden die Liebenden, sie sind Bindeglied zwischen Logos und Eros. Sie machen die Abwesenheit des Anderen im Verlangen des Liebenden gegenwärtig und setzen Gefühle des Liebenden frei, die Qual und Glück zugleich sind. Bloom lässt dazu Roland Barthes, einer ihrer Ghostwriter, in «Fragmente einer Sprache der Liebe» sprechen:

«Mal steht das metonymische Objekt für eine Anwesenheit (die Freude hervorruft), mal für eine Abwesenheit (die Kummer erzeugt). Wovon hängt also meine Lesart ab? Wenn ich selbst glaube, meine Wünsche bald erfüllt zu finden, ist der Gegenstand mir angenehm, wenn ich mich verlassen sehe, ist er unheilvoll ... Neben diesen Fetischen gibt es keine anderen Gegenstände in der Welt der Liebe ...»

Oder mit Goethe gesagt:

Warum ich wieder zum Papier mich wende? Das musst Du, Liebster, so bestimmt nicht fragen: Denn eigentlich hab' ich Dir nichts zu sagen; Doch kommt's zuletzt in Deine Hände.

Gleichzeitig entlarvt Bloom die Schreibfeder in der Hand Flauberts auf bitter ironische Weise als Gegenstand sexueller Selbstbefriedigung und künstlerischem Egoismus.

«Flaubert brüstete sich damit, «sich mit seiner Feder erregen zu können». Wenn Flaubert also die Frauen, denen er verzückte Briefe, tintenbekleckste Bogen Papiers schrieb, nicht wirklich liebte, dann frage ich mich, ob er dabei auf dem Ende seiner vertrauten, geliebten Feder herumkaute.»

So wird die Feder im Verlangen der Liebenden nach dem Geliebten zu einem Gegenstand der Eifersucht; Bloom an Flaubert:

«... Sprich von unseren Körpern, schockiere mich, reize mich, mach mich rasend vor Eifersucht auf Deine Schreibfeder, meine Rivalin – die in den Zuständen Deiner grössten Verzückung bei Dir ist.»

Das Objekt, Repräsentant einer materialisierten konkreten Welt, wird vom Subjekt, dem sozialen, historischen und persönlichen, durchströmt. Es ist Garant dafür, dass das Imaginäre, jene «rauschhafte Energie» (R. Barthes), poetische,

spekulative und unbewusste Seiten erzeugt und in neuen Zusammenhängen und Korrespondenzen ein Bild für einen Lebensraum hervorbringt, wo sich die Mangelhaftigkeit und die Unzulänglichkeit von Repräsentationssystemen erweisen, wo jegliche Rationalisierung versagt. Es ist der Raum «der unmöglichen, der fehlgeschlagenen oder der noch nicht konsolidierten Begrifflichkeit» (Hans Blumenberg), ein Ort der Metaphern. Die Objekte des Bloomschen Stilebens bilden diesen Raum, sie sind Abstraktion und Repräsentation zugleich. In ihrer strahlenden Ganzheit sind sie Verführung und Erfüllung, als Fragment wehmütiges Sinnen über die unwiederbringliche Einheit. Als Vermittler und Zerstörer treten sie zwischen das Du und das Ich, sie sind Begegnungsort mit dem Anderen. Zugleich sind sie das Subjekt selbst, weisen auf das, was die Eigenart und Identität des Subjekts sind; sie sind Verkörperungen von komplexen Beziehungen eines weiblichen Bewusstseins (Bloom verweist darauf am Beispiel eines Filmes von Chantal Akerman), Spiegelung und Selbstbefragung der Künstlerin als Schaffende und Liebende, ein Membran zwischen ihrem öffentlichen und privaten Ich.

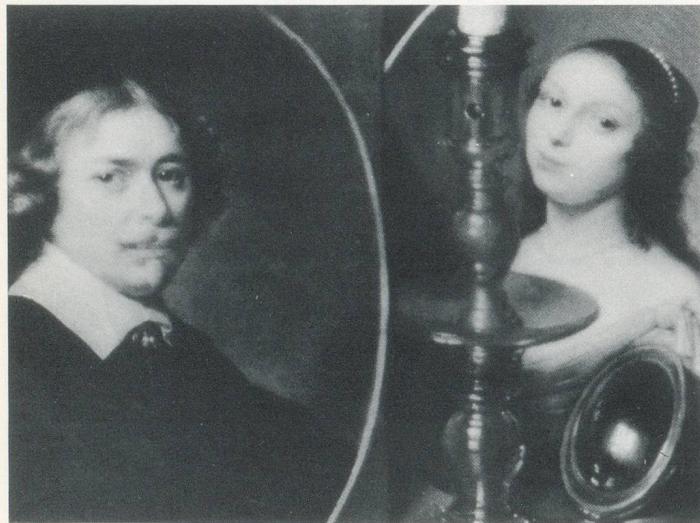
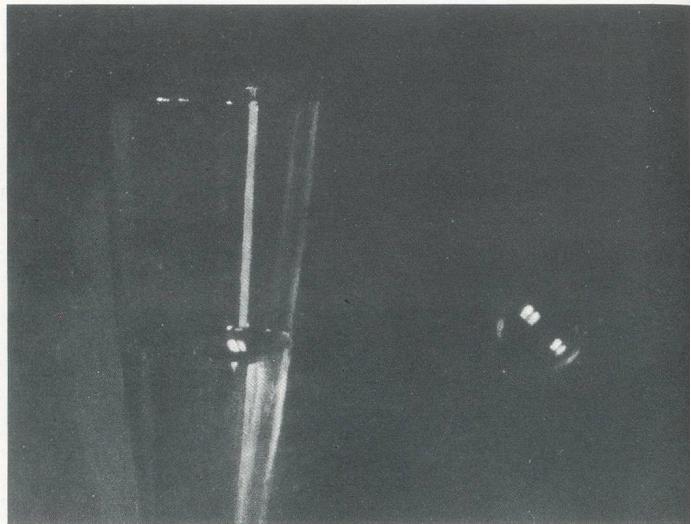
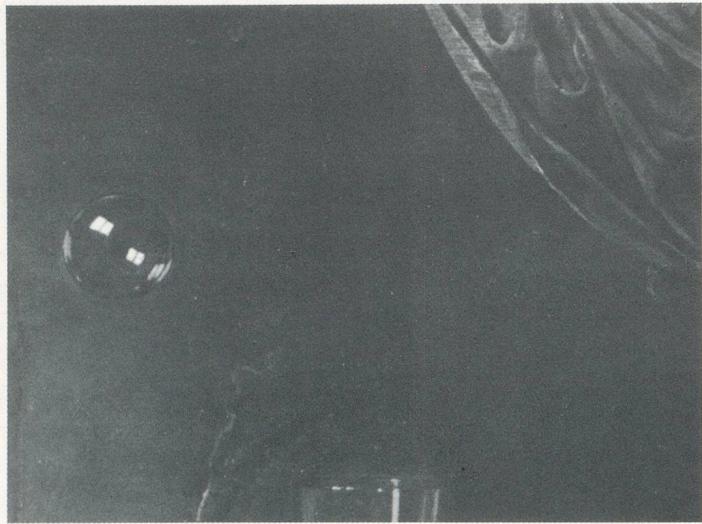
Sie könnten das sein, was Michel Serres in «Der Parasit» so beschreibt:

«Der Eros ist der Dritte schlechthin, er ist der Dritte zwischen Zweien ... immer die Mitte zwischen Wissenschaft und Unwissen, weder in Armut noch in Saus und Braus, weder in Tod noch in der Unsterblichkeit stellt die Liebe sich unpräzise und streng in das Gesetz der Logik des Unscharfen ...»³

¹⁾ Michel Serres, Der Parasit, Frankfurt a. M. 1987, S. 88

²⁾ Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, Nr. 526

³⁾ Serres, p. 372



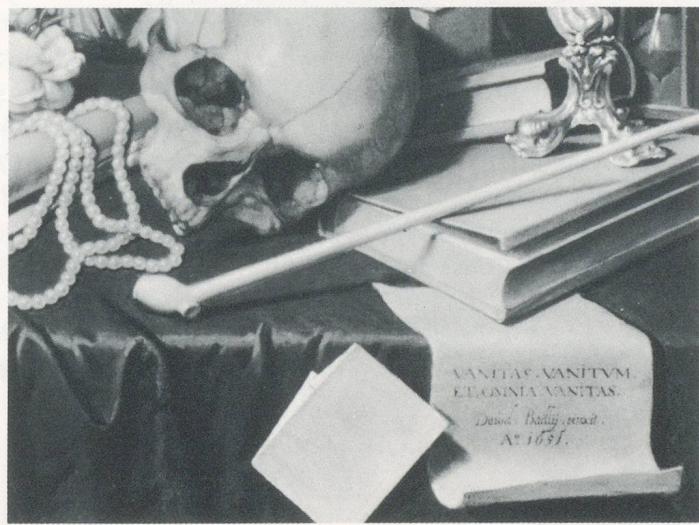
DAVID BAILLY,
SELF PORTRAIT WITH SYMBOL OF VANITAS, 1651,
AND DETAILS, ILLUSTRATIONS FROM THE BOOK GHOST WRITER /
UND WENN SIE NICHT GESTORBEN SIND . . . /
BY BARBARA BLOOM, DAAD BERLIN, 1988.

DAVID BAILLY,

SELBSTPORTRÄT MIT VANITASSYMBOL, 1651,

UND DETAILS, ILLUSTRATIONEN AUS DEM BUCH UND WENN SIE
NICHT GESTORBEN SIND ... /

GHOST WRITER VON BARBARA BLOOM, DAAD BERLIN, 1988.



ANNEMARIE HÜRLIMANN

IN BETWEEN



DAZ WISCHEN

ON A NEW PUBLICATION BY BARBARA BLOOM

What cannot be put into words, must be narrated. Umberto Eco

May 1987: a visit to Barbara Bloom's exhibition Lost and Found at the DAAD Gallery in Berlin. A small room containing a glass case with precious crystal and china, some of it engraved with pictures and quotations, is flanked by two seemingly identical rooms: identical, framed photographs from the worlds of advertising, art and daily life, some appropriated, some taken by the artist, identical Biedermeier furnishings set off against curtains, the identical couple on both sides serving the usual "opening" drinks. On closer inspection, however, the feeling of sameness, into which the viewer has been lulled by the artist's scenario, gives way to the certainty that the objects are but strikingly similar, for patience and a probing eye will detect the differences. One realizes that in this installation and through the suggestion of the title, Lost and Found, a human dream – the yearning for oneness and the quest for symmetry – have been merged with the knowledge of their impossibility.

ANNEMARIE HÜRLIMANN is a freelance art and literary critic, living in Berlin.

The same emotional-intellectual adventure is in store for readers of the book, Ghost Writer/Und wenn sie nicht gestorben sind, composed by the artist in conjunction with her exhibition. As the title indicates, it is half-German, half-English and can be read from front to back or back to front by inverting the book. Barbara Bloom begins with an essay, "The Space Between the Lines," followed by a variety of literary and theoretical selections made by the artist specifically for this book. Susan Davis tells a seemingly "ordinary" short story, Joseph Alsop writes about the faker's art and the art of faking, Brian Wallis explores the fiction of photography as a medium of reality in an exchange of succinct, pregnant speculations. The detective's ambivalent job of discovering the truth is investigated by AM Freybourg, and Marianne Brouwer philosophizes on history and remembering. In between these selections, Barbara Bloom writes letters to Flaubert that ruminate on the relationship between man and woman, and in an exchange of letters with film-maker and writer Jane Weinstock, she discusses her exchange with Flaubert

– “a correspondence about a fake correspondence based on a real correspondence.” A scientific primer on “Coincidence, Synchronicity, Determinism” quotes Arthur Schopenhauer, C.G. Jung and a “Newsweek” article on Albert Einstein. The book closes with an excerpt from Edgar Allan Poe’s “Murders in the Rue Morgue.” A heterogeneous array of carefully selected pictures “illustrates” the publication. These include photographs of objects in the exhibition (the crystal pieces) and reproductions from the rich arsenal of our visual culture (Rodin, Duchamp, Bonnard, Vermeer, Godard, as well as fragments of advertising and daily life). Scattered throughout the book, the images may be integrated into the text or may function as decorative vignettes; whatever the case, their suggestiveness piques one’s curiosity about the text and their connection with it.

The essays, strange and familiar at once, create a universe of acausal, enigmatic connections. Text and image are not mutually explanatory; rather, their relationship is emotional and associative. They form a space that Bloom calls a “precarious balancing point between abstraction and representation” which “seems to be my favorite fulcrum.” We as viewer/reader are drawn into this delicate situation. True to nature, we try to track down some order in Bloom’s things and thereby discover that the book is based on the abstract structure of a many-faceted, associative duality: couples, lovers, twins, ambivalence, duplicity, ambiguity, opposition, analogy, symmetry, reflection, dichotomy, duplication . . . IN BETWEEN.

The book is a plea for all that is between perception and consciousness, between subjective imagination and objective reality, for all that is not-only-but-also; it is a plea for the “logic of uncertainty,” whose answer is not yes or no, right or wrong, but rather “a spectrum, a band, a continuum.”¹⁾ Bloom does not treat images and text as objects of a normative, truth-defining representational system but rather as a space in which familiar objects, the *déjà-vu* and *déjà-lu*, shed their familiarity and form new, unexpected configurations. “. . . there are no places where hidden meanings aren’t concealed.” Verbally Bloom exemplifies these places in her fictitious letters to Flaubert; visually she approaches them, for instance, via René

Magritte’s “Familiar Objects,” which are in a state of suspension between familiarity and estrangement.

Bloom loves those zones between ideal and reality, being and appearance, theory and artistic practice, silence and talk, picture and word, past, memory and present, representation and abstraction.

What if we were to structure our sentences differently? What if we were to rethink the notion of abstraction altogether and give these material embodiments (these prosaic little human scaled details) Top Billing? What if there were a way to consider abstract notions in which it weren’t necessary to withdraw, disengage or separate so drastically from the material embodiments? Could we form abstract sentences, arguments solely made up of these specific details, these material embodiments strung together, placed next to each other, connected by nothing more than simple conjunctions?

The issue is exemplified by the still life, this paratactic contiguity of metonymical objects with simple conjunctions depicting the ordinary, concrete existence of representations without concealing specifics: a “haven of a kind of essence” (R. Barthes). At the end of the book, Barbara Bloom inserts an idiosyncratic selection of details, cut movie-still fashion out of a 17th-century still life by David Bailly. The sequence suggests several possible readings depending on the reader/viewer’s historical, social and personal make-up. The tableau can be read as a sparkling culinary array of colors and shapes, as memento mori, vanitas, fetishism, melancholia, or all of these at once. Other possibilities have yet to be discovered. As Wittgenstein puts it:

What does it mean to understand a picture, a drawing? They too can be understood and not understood. They too can mean several things. The picture is, let’s say, a still life but I don’t understand one part of it: I am incapable of seeing objects there; all I can see is patches of color on the canvas. Or I see everything physically yet the objects are unfamiliar to me (they look like appliances but I don’t know what they are for). Or maybe I know the objects, but don’t understand their order in another sense.”²⁾

The context of the book suggests that, in the artist's mind, the still life could be seen as an allegory of love. Without excluding the aspects above, it stands for love with all its ambivalence, its inadequacies, its ineffability; love also in the sense of the libidinous energy of the lover that illuminates not only the beloved but also the subject, concrete things and abstract ideas with all their displacements, condensations and projections; love is the power of harmony that does not disavow dissonance. The underscored details of the still life – pearls, glasses, documents, portraits, money, soap bubble, a skull, a flower – are metaphors, images of the abstract concept of love.

As ghost writer for Louise Colet, Bloom assumes the role of Flaubert's mistress:

It is just these attentions to detail, these hidden meanings and the careful decyphering of them, that has been our pleasure, our shared sport, and so often, our bond. And for someone who claims to walk the edge between the “divine and the banal” – how is it possible to speak against the microscopic gaze at life. Magnification (not exaggeration) reveals the hidden and underlying structures.

This microscopic study of detail is the Leitmotif of the book, which could be read like a still life, as an allegory of love.

Bloom stages a beautiful, artificial world with her objects – with word, picture, thing. Through means that are ironic, earnest or melancholic but always ambivalent, she creates a place where desire and longing are present.

This place of longing and desire is illustrated by a fragment of a still life. The pen and its document (e.g. a letter) pervade the book, unite the lovers; they are the link between logos and eros; they make the absence of the Other real through the lover's longing, liberating the lover's feelings of intermingled pain and joy. Bloom speaks through one of her ghost writers, Roland Barthes, who writes in “A Lover's Discourse”:

Sometimes the metonymic object is a presence (engendering joy), sometimes it is an absence (engendering distress). What does my reading depend on? If I believe myself about to be

gratifies, the object will be favorable, if I see myself as abandoned, it will be sinister . . . Aside from these fetishes, there is no other object in the amorous world . . .

And later through Goethe:

Why so I turn once again to writing? Beloved, you must not ask such a question, For the truth is, I have nothing to tell you, All the same, your hands will hold this note.

At the same time, she bitterly, ironically exposes Flaubert's use of the pen as an object of sexual gratification and artistic egotism.

Flaubert boasted of his ability to “arouse himself with his pen.” So if Flaubert wasn't really loving the women to whom he was writing rapturous letters, ink staining sheets of paper, I wonder then if he gnawed on the end of his trusted, beloved pen.

The desire of the lover for the beloved thus turns the pen into an object of jealousy. Bloom to Flaubert:

– Speak of our bodies, shock me, tease me, enrage me, for I am jealous of your pen, my rival – who accompanies you in your most rapturous states.

The object, representative of a materialized, concrete world, is informed with the social, historical and personal subject. It ensures the generation of poetic, speculative and unconscious components through the imaginable, i.e., “rapturous energy” (R. Barthes). It allows new contexts and correspondences to create an image of an environment where the inadequacy and failure of representational systems have surfaced, where all rationalization has failed. It is an environment of “impossible, miscarried or not yet consolidated conceptuality” (Hans Blumenberg), a locus for metaphors. The objects in Bloom's still life create this space; they are abstraction and representation at



once. In their radiant totality, they are seduction and gratification as fragments of a wistful contemplation of irrevocable oneness. Imparting and destroying, they stand between the you and the I; they are the meeting place with the Other. But they are also the subject itself and as such refer to its nature and identity. They embody the complex relations of a feminine consciousness (illustrated by Bloom in her discussion of a film by Chantal Akerman), the artist's reflection and introspection as a working and loving person, a membrane between public and private ego.

They may be what Michel Serres describes in "The Parasite":

Eros is the third one per se, it is the third between the two . . . always in between science and ignorance, neither in poverty nor in ostentatiousness, neither in death nor in immortality, love stands blurred and strong in the logic of uncertainty . . .³⁾

(Translation: Catherine Schelbert)

NOTES

1) Michel Serres, *DER PARASIT*, Frankfurt a.M., 1987, p. 88.

2) Ludwig Wittgenstein, *PHILOSOPHISCHE UNTERSUCHUNGEN*, No. 526. 3) Serres, p. 372.