

| | |
|---------------------|--|
| Zeitschrift: | Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern |
| Herausgeber: | Parkett |
| Band: | - (1994) |
| Heft: | 39: Collaborations Felix Gonzalez-Torres and Wolfgang Laib |
| Artikel: | "Les infos du paradis" : Burt Barr |
| Autor: | Cooke, Lynne / Nansen |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-680187 |

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: 07.02.2026

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

«LES INFOS DU PARADIS»

LYNNE COOKE

BURT BARR

THE POOL, Burt Barr's latest video installation, is deceptively simple, disarmingly seductive. Projected large onto a gallery wall, the tape runs for some 28 minutes during which a man swims *laps* in a pool and a woman leads a horse, tightly reined, along a wall. Shots of a house with wide verandas set in a tropical garden are spliced into these segments. Yet THE POOL is not as simple as this précis suggests. For example, the discrete sequences in which the man approaches the pool, undresses, adjusts his goggles, and begins his *laps* are not shown in chronological order. Moreover the pool drains while the man swims so that, finally, he is forced to half crawl along the bottom like some anaemic amphibian. Footfalls and other sounds suggestive of occupants of the house are heard as the camera pans slowly along its upper balconies then down the steps to the lush, slightly ominous garden below. Expectation arises, but, since no one appears, it ebbs, trailing off uneasily. Clinging to a nearby wall for support, the woman, now without the horse, walks gingerly along the edge of the pool whose swimmer is nowhere to be glimpsed. Divested of any verbal overlay, these episodes refuse to clarify

into a coherent narrative. The cumulative effect is of distinct elements colliding rather than overlapping.

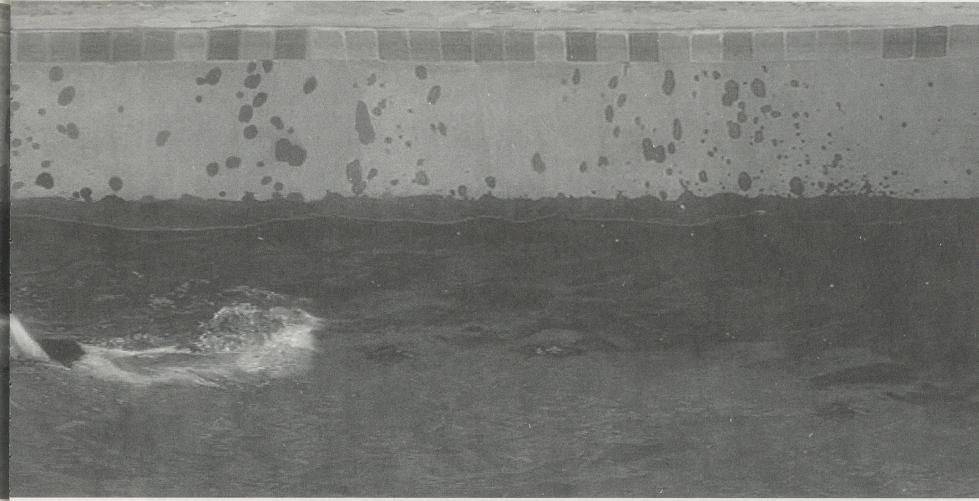
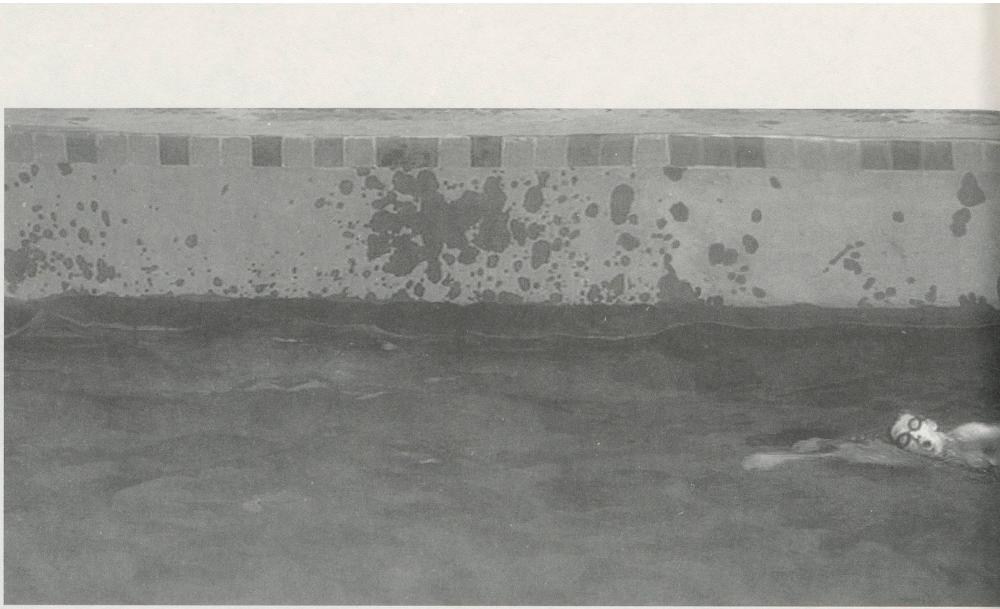
Closer attention only makes such fractures more evident. The woman and the horse walk for so long against a virtually unchanging backdrop that the suspicion arises (erroneously, as repeated viewing reveals) that the footage has somehow been looped or repeated, and the episode artificially prolonged. Similarly, the second appearance of the house, toward the end of the tape, is comprised of static shots intercut one with another, yet accompanied by a continuous unbroken sound track of cicadas drumming. The ambient sound masks the fragmentation of the visual component into a series of individual stills. While these different threads never weave into a plausible narrative, they never, equally, develop that assertive strangeness that informs surrealist imaginings. What holds this work together, what preserves it from becoming either teasing or annoyingly provoking is the pacing of the whole, the finesse with which Barr's camera moves in relation to his subject. The protracted lateral movements of the swimmer, the measured gait of the horse, the suspended fixed images of the house together construct a spatio-temporal grid. Given the ordinariness of the subject's actions, the

rhythms internal to each activity, and the use of a luminous black and white instead of color, attention shifts easily to an abstract plane, to the rhythmic interweaving of blocks of imagery and motion. Whereas the scenes collaged in an MTV video illustrate the rhythms of the song, Barr manages the reverse, choreographing from the audio-visual a poetic analogue for some imaginary spatio-temporal realm.

It is through such relationships that meaning begins to accrue; for it lies in the subtly manipulated relationship between sound and image, in the interplay between still and moving images, in the rhythm as much as in the succession of the images. But, above all, it is through the manipulation of time, and hence of sequence, repetition, delay, and stasis that content is constructed. Barr not only assimilates the life of the action to the life of the medium; it is the latter which gives coherence to the former. If time is one of Burt Barr's obsessions, it is an obsession ideally suited to his medium. Long acclaimed for its singular relation to real time, in its short history video has endlessly, compulsively focused on temporality, often adopting it as its subject par excellence, yet Barr's approach is singular in its fusion of a rigorously minimalist structure with a visceral temporality into a poetics at once spare and sensual.

In different ways most of his past pieces have explored the problematics of temporality. O PANAMA (1985) reconstructs the psychodynamics of ill-

LYNNE COOKE is Curator at the DIA Center for the Arts in New York.



BURT BARR, THE POOL, 1993, Still from Videotape, 28 min.

ness by focusing on the dreary waning of the day, and the alternating weary round of lassitude, boredom, drowsiness and torpor, evoking those shifts of reality that result in an impression of being inside the subject's mind by means of color and imagery instead of description and analysis. *THE DOGS* (1989), by contrast, focuses on the increasingly anxious attempts of its protagonist to leave the beach house to go to the sea, attempts which are constantly frustrated by the menacing dog(s). However, as quarry and hunter mutually track each other, the impression arises that this confrontation may be the product of hallucination, that it is a hypnotic, mesmerizing replay of a compulsive fear, insinuating itself disquietingly into the wordless narrative. In *THE WOMAN NEXT DOOR* (1984), a man's growing fascination with his neighbor burgeons initially due to

boredom, only to flourish into an absorbing compulsion that invades his thoughts and dominates his life, transforming him into a sullen, preoccupied voyeur. Rhythm, and hence another kind of temporality, dominates those of Barr's videos which are based on dance. In these the dance itself does less to determine the pacing of the work than Barr's subtle play with montage, repetition, slow-motion, close-up, and overlay, creating a choreography which could not exist on the stage. The sensibility evident in these earlier pieces informs *THE POOL*, although this work is more complex, and more enigmatic than anything Barr has previously realized. He deliberately chose figures from the art world as his principals, figures whose names would be recognized by many of his audience: Klaus Kertess and Dorothy Lichtenstein. Nothing personal is revealed

about them per se, yet they contribute more than physiognomies and physiques performing commonplace tasks matter-of-factly and competently. Knowledge of who they are serves in part to disrupt the potential of a seamless fictional illusion. Programmatically non-narrative, their mundane, repetitive actions recall much sixties dance and performance. By contrast, the framing—the manipulation of the setting, sound track and intercutting of scenes—owes much to film conventions and hence to genres which are traditionally narrative in character. Although these contradictory languages are juxtaposed rather than fluidly sutured together, the resulting temporal and narrative discontinuities and disjunctions open the work up less to self-reflexive analysis than to reverie, effecting a delicate but emphatic stop-

LYNNE COOKE

BURT BARR

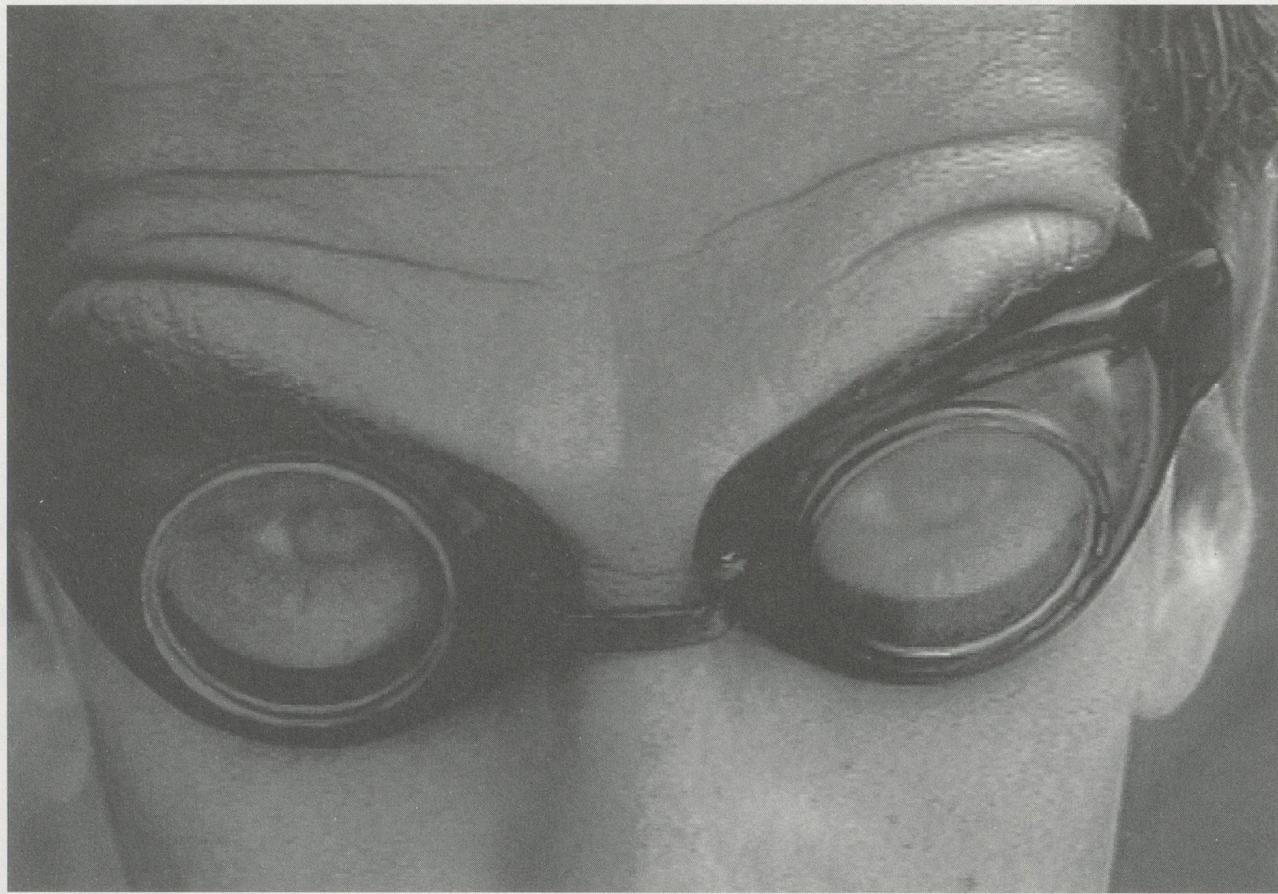
Burt Barrs jüngste Videoinstallation mit dem Titel *THE POOL* ist enttäuschend einfach und entwaffnend verführerisch. 28 Minuten lang werden die Bilder im Grossformat auf eine Galeriewand projiziert: Ein Mann dreht seine *Runden* in einem Schwimmbecken, und eine Frau führt an straffer Kandarre ein Pferd an einer Mauer entlang. Dazwischen tauchen Aufnahmen von einem Haus mit grossen, weissen Veranden auf. Doch so simpel, wie es scheint, ist *THE POOL* nicht. So

LYNNE COOKE ist Kuratorin am DIA Center for the Arts in New York.

werden zum Beispiel die einzelnen Sequenzen, in denen der Mann auf das Becken zugeht, sich auszieht, die Schwimmbrille aufsetzt und seine *Runden* zu drehen beginnt, nicht in chronologischer Reihenfolge gezeigt. Darüber hinaus nimmt der Wasserspiegel im Becken kontinuierlich ab, während der Mann schwimmt, so dass er am Schluss mehr oder weniger wie eine anämische Amphibie über den Boden kriechen muss. Schritte und andere Geräusche, die darauf schliessen lassen, dass sich Leute im Haus befinden, sind zu hören, während die Kamera langsam über die oberen Balkone und

dann die Treppe hinunter in den üppigen, ein wenig ominösen Garten schwenkt. Erwartungen werden wach, die aber, da nichts geschieht, allmählich wieder abklingen, nicht ohne ein gewisses Unbehagen zurückzulassen. Die Frau, jetzt ohne Pferd, geht vorsichtig am Beckenrand entlang und hält sich dabei an einer Mauer fest; der Schwimmer ist nicht zu sehen. Die Episoden werden nicht von Worten begleitet und bieten somit keinerlei klare Erzählstruktur. Die einzelnen Elemente steigern sich gegenseitig in ihrer Wirkung nicht durch Überlagerung, sondern indem sie aufeinanderprallen.

Bei näherem Hinsehen werden solche Brechungen nur um so deutlicher. Die Frau und das Pferd gehen so lange vor einem mehr oder weniger unverän-



BURT BARR, THE POOL, 1993, Stills from Videotape, 28 min. (PHOTOS: PETER STRIETMANN)

derten Hintergrund, dass der (wie sich bei mehrmaligem Sehen herausstellt, unberechtigte) Verdacht aufkommt, es könnte sich um eine Art Filmschleife oder Wiederholung handeln, die die Episode künstlich verlängert. Und wenn gegen Ende des Films das Haus zum zweiten Mal auftaucht, sind ausschließlich Standaufnahmen zusammenge schnitten, die von einem ununterbrochenen Grillen-Zirpen begleitet werden. Die Geräusche aus der Umgebung machen aus den aufgesplitterten Bildern eine Reihe einzelner Stillleben. Die unterschiedlichen Fäden lassen sich nie zu einer plausiblen Geschichte verknüpfen, aber ebensowenig entwickeln sie jene ausdrückliche Fremdlichkeit, die dem surrealistischen

Umgang mit Bildern zu eigen ist. Was diese Arbeit zusammenhält und nie langweilig oder nervend werden lässt, ist die Gangart, die Präzision, mit der Barrs Kamera sich im Verhältnis zu seinem Gegenstand bewegt. Die langge zogenen Armbewegungen des Schwimmers, die gleichmässige Gangart des Pferdes und die eingeschobenen Stand bilder des Hauses fügen sich zu einem raumzeitlichen Raster zusammen. Die Alltäglichkeit der Handlungen, ihr jeweiliger Rhythmus und der Einsatz von brillantem Schwarzweiss anstelle von Farbe ziehen die Aufmerksamkeit fast selbstverständlich auf eine abstrakte Ebene, in das rhythmische Geflecht aus Bild und Bewegung. Während in einem MTV-Video die zusammenge-

schnittenen Szenen den Rhythmus des Songs illustrieren, gelingt Barr die Umkehrung dessen: Aus dem Audio visuellen heraus choreographiert er die poetische Entsprechung zu einem imaginären Zeit-Raum.

Aus derlei Bezügen ergibt sich Bedeutung; sie liegt im subtil gesteuerten Verhältnis von Ton und Bild, im Zusammenspiel von unbeweglichen und bewegten Bildern, im Rhythmus wie in der Bildfolge. Vor allem aber aus dem Umgang mit der Zeit, das heisst, aus dem Ablauf, aus Wiederholung, Verzögerung und angehaltenem Bild entsteht Inhalt. Das der Handlung inne wohnende Leben wird dem Leben des Mediums anverwandelt, und eben das verleiht ersterem seine Klarheit. Wenn

Zeit eine von Barrs Obsessionen ist, dann ist sie ausschliesslich in seinem Medium angesiedelt. Lange wurde Video wegen seiner einzigartigen Beziehung zur Echtzeit bejubelt, und so war dieses Medium in seiner kurzen Geschichte mit einer gewissen Unausweichlichkeit auf Zeitlichkeit gerichtet und hat sie oft zum Thema schlechthin gemacht. Doch Barrs Ansatz ist insofern einmalig, als er eine streng minimalistische Struktur mit einer verinnerlichten Zeitgebundenheit zu einer ebenso kargen wie sinnlichen Poetik verschmilzt.

In der Vergangenheit haben die meisten seiner Stücke das Problem der Zeitlichkeit auf unterschiedliche Weise beleuchtet. *O PANAMA* (1985) rekonstruiert die Psychodynamik der Krankheit, indem es zeigt, wie sich der Tag öde dahinzieht, wie sich Müdigkeit, Langeweile, Trägheit und Abgestumpftheit abwechseln; dabei werden Realitätsverschiebungen provoziert, die durch Farbe und Bildsprache anstelle von Beschreibung und Analyse den Eindruck vermitteln, in die Seele dieses Menschen eingedrungen zu sein. Dagegen geht es in *THE DOGS* (1989) um die immer nervöser werdenden Versuche des Protagonisten, das Strandhaus zu verlassen und ans Meer zu gehen, Versuche, die von drohenden Hunden immer wieder vereitelt werden. Doch während Jäger und Gejagter sich gegenseitig verfolgen, entsteht allmählich der Eindruck, dass diese Konfrontation vielleicht eine Halluzination sein könnte, die hypnotisch-faszinierende Wiederholung einer zwanghaften Angst, die in dieser Erzählung ohne Worte irritierend vermittelt wird. In *THE WOMAN NEXT DOOR* (1984) keimt die Faszination eines Mannes von seiner Nachbarin ur-

sprünglich aus Langeweile, bis sie schliesslich in einen verzehrenden Zwang ausartet, seine Gedanken überwuchert, sein Leben beherrscht und ihn zu einem besessenen Voyeur macht. Rhythmus, eine Spielart der Zeitlichkeit also, prägt Barrs Tanz-Videos. Doch bestimmt hier weniger der Tanz selbst die Gangart des Werks als vielmehr Barrs subtiles Spiel mit Montage, Wiederholung, Zeitlupe, Nahaufnahme und Überschneidung. So entsteht eine Choreographie, die auf der Bühne gar nicht umzusetzen wäre. Das Fingerspitzengefühl, das in diesen früheren Stücken zum Vorschein kommt, herrscht auch in *THE POOL*, wenngleich diese Arbeit komplexer und rätselhafter ist als alles, was Barr bislang realisiert hat. Als Protagonisten wählte er dafür bewusst Figuren aus der Kunstwelt aus, deren Namen vielen Betrachtern bekannt sein dürften: Klaus Kertess und Dorothy Lichtenstein. Nichts Persönliches wird über sie selbst preisgegeben, und doch tragen sie in ihrer sachlich-angemessenen

Ausführung gewöhnlicher Tätigkeiten mehr als ihre Mimik und Gestik bei. Denn da man weiss, wer sie sind, wird das, was sonst nahtlos fiktive Illusion wäre, aufgebrochen. Ihre ständig wiederholten, ganz normalen Tätigkeiten sind in der Anlage nicht narrativ, erinnern aber dafür an Tanz und Performance der 60er Jahre. Dagegen lehnt der Rahmen – die Gestaltung des Schauplatzes, die Geräuschkulisse und der Szenenschnitt – sich in vielfacher Hinsicht an traditionell narrative Filmkonventionen und mithin Genres an. Zwar sind diese gegensätzlichen Sprachformen nicht nahtlos aneinandergefügt, sondern eher nebeneinandergestellt; doch die daraus resultierende Diskontinuität und Brüchigkeit in Zeit und Handlungsablauf machen das Werk weniger zu einer selbstreflexiven Analyse denn zu einer Art Tagtraum, der interpretatorischem Zugriff auf ebenso feinfühlige wie emphatische Weise Einhalt gebietet.

(Übersetzung: NANSEN)



BURT BARR, *THE POOL*, 1993, Still from videotape, 28 min.