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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 43: Collaboration mit Susan Rothenberg & Juan Muñoz

Artikel: Juan Muñoz : a man in a room, gambling = ein Mann in einem Zimmer beim Kartenspiel

Autor: Bryars, Gavin / Moses, Magda / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679860

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

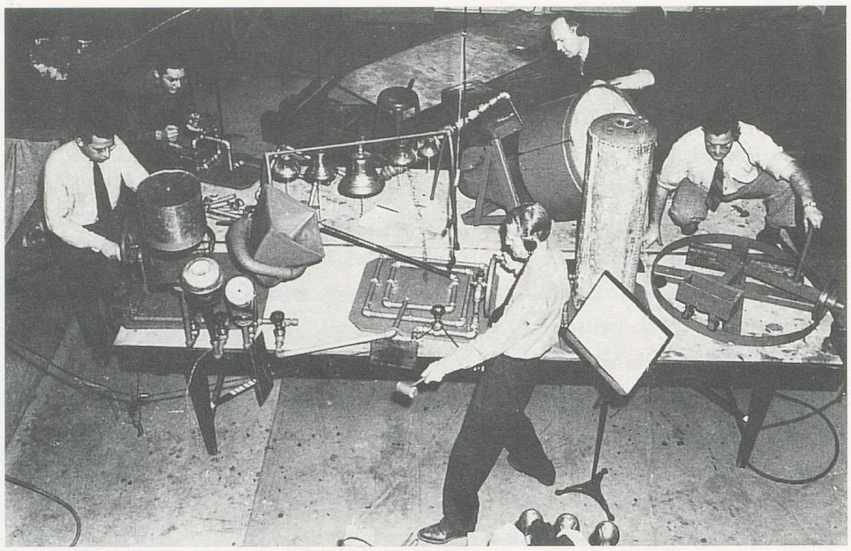
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 24.12.2025

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



SOUND EFFECTS PRODUCTION / GERÄUSCHPRODUKTION (PHOTO: ORIGIN UNKNOWN/UNBEKANNT)

A Man in a Room, Gambling

GAVIN BRYARS

Each day, at precise moments throughout the day and night, the BBC broadcasts its Shipping Forecast on National Radio 4. It happens at 00.33, 05.55, 13.55 and 17.50. In this forecast, what the attentive listener—that is, the professional or amateur sailor—hears is information relevant to his geographical location within certain named regions. But given that these are broadcast without discrimination on national radio, they are also heard by many casual listeners and form part of a dimly-perceived auditory experience out of which each radio listener attempts to visualise an intensely dramatic world, with its wind speeds ("Severe Gale Force 9[1] immanent"[2]), its weather conditions and visibility ("Visibility Poor"[3]), and so on. The list of the maritime regions read out in sequence forms a kind of litany. It is always recited in the same order, going around the British Isles in a clockwise direction, from Viking in the extreme North North East through to SE Iceland (with the addition of Trafalgar at 00.33 only) in the North North West. Those who listen with marginal alertness give some attention to their preferred region. For myself, I occasionally give some care to the sequence from Tyne, through Dogger, Fisher, German Bight, Humber and Thames to Dover, since that coincides with the area of the North East to South East coast which forms the bulk of my maritime interest and

GAVIN BRYARS is a composer. His numerous recordings include *Jesus' Blood Never Failed Me Yet, The Sinking of the Titanic,* and *Vita Nova,* as well as many collaborations for theatre, dance, and film.

experience.[4] But this is a very limited form of focus, and, almost always, the experience of hearing the Shipping Forecast (with additional reports from "coastal stations") is a consequence rather of having turned in early for the National News which follows immediately afterwards, and therefore being obliged to sit through the preceding brief programme. Nevertheless this experience gives virtually every listener in the British Isles a hazy impression of what is at times a quite dramatic activity taking place in areas whose precise locations are only vaguely sensed, and the vague sense of continually unfolding meteorological phenomena. In a very real way, these five minutes generate an emotionally powerful imaginary space...

In 1992 the Artangel Trust in London asked me to speak with Juan Muñoz about a possible collaboration that he had suggested. He was in England for the exhibition "Doubletake" at the Hayward Gallery and, simultaneously, he was undertaking projects outside the gallery confines, this being Artangel's principle area of interest. One of the projects he realised was his UNTITLED monument on the South Bank of the Thames, which gives the sense of being some kind of memorial but, in reality, (like many "monuments") is a bogus testament to nothing at all. As such it provides the kind of double-take that was so much the key to many Fluxus pieces from the 1950s onwards (though I suppose a monument can hardly be said to be in "flux"). This particular piece performed a similar function to Juan's spurious anthropology of the *"posa"* in the elegant little book entitled *Segment.*[5]

The project which we developed, however, was for a sound piece, and I was initially curious that a sculptor should be interested in working with a musician, especially on a project for radio. We met and found inevitably that we had many things in common: He had studied at Croydon Art College with Bruce Maclean at about the time I was teaching in the Environmental Design department; there were details in his iconography which mirrored my passion for David Lynch's *Twin Peaks* (the recurring dwarf, the patterned floors and so on[6]). The idea that Juan had in mind for our collaboration was to create a series of pieces for radio. Naturally, the idea of working with a sculptor in a non-visual medium was interesting and challenging, especially when it emerged that what we would be dealing with was the idea of describing actions which themselves produce visual illusion and trickery, and placing them in some kind of broadcasting framework.

Our discussion about radio resurrected my longstanding interest in the work of Glenn Gould, whose highly original approach to recording techniques in record production was paralleled by a vision of radio as a creative medium.[7] Gould's device of constructing verbal material within, for example, the constraints of baroque counterpoint was particularly stimulating. Equally, his subtle awareness of the balance between foreground and background in aural space is extraordinarily acute. At the end of Gould's *The Idea of North,*[8] after about 50 minutes of skillfully constructed imaginary dialogue, there is a poetic soliloquy in which the narrator (imposed, as such, by Gould's editing) Wally Maclean muses on the relationship between the philosophy of William James and "the idea of north." This final sequence is accompanied by the last few minutes of Sibelius's Fifth Symphony, with the final staccato brass chords perfectly placed to underline the closing cadence of the narrator's emphatic verbal statement. It would appear that Gould had lined up the end of Sibelius's music with the last phrases of the voice, and he seems to have accepted the consequence therefore of where the musical extract should begin. For the listener, however, the effect is the reverse. The listener gasps at the beauty of this accumulated tension with its apparently nonchalant release. In reality it is a virtuosic artifice, with the music being manipulated, with the lengths of spoken phrases being lengthened, and with the final cadence given an enormous boost in its dynamic level.

Radio is a beautiful medium for many reasons. It stimulates the visual imagination; the listener can move between casual and attentive modes of listening; it moves inexorably through time, as well as being used as a way of measuring clock time (from timing an egg to the duration of a medium news bulletin). It can also function as ambiance, and indeed, for a great deal of the time, this is the preferred mode of attention for the "listeners" of radio. On the

other hand, everyday life can equally serve as an unfocused (ambient) activity while the radio itself is playing—the preparation of a meal during a radio play, for example. In the visual arts, a relatively recent equivalent might be found within Fluxus, and especially in the work of George Brecht. The question of whether there is any artwork there or not is often answered by the viewer's double-take, like a response to Brecht's "Silence" notice, for example. This almost immeasurable element between the work's existing or not resembles Duchamp's concept of "infra-mince" where a series of imponderable spatial measurements is postulated (for example, quantifying the difference in the volume of air displaced by a shirt washed but not ironed, and the same shirt ironed).

For our project, which was called eventually A MAN IN A ROOM, GAMBLING, Juan wrote ten texts, each one describing the manipulation of playing cards—dealing from the bottom of the pack, avoiding failure in the Three-Card Trick, how to "palm" a card, and so on. Some of this material was culled from the writings of the extraordinary Canadian S.W. Erdnase, and especially from his book *The Expert at the Card Table*[9] which contains some of the most perfectly constructed sleights of hand. We decided that each would last exactly 5 minutes and would be aired before the last News of the evening on the radio so that the programme would be encountered, in Britain at least, in the same way as our encounters with the Shipping Forecast. For his part, Juan imagined a listener driving along a motorway at night being bemused by this fleeting, and perhaps enigmatic, curiosity, in fact precisely the way in which most listeners encounter the Shipping Forecast.

In recording the speaking voice, of course, Juan read each of the texts at his own pace, and each one lasted a different length of time, varying in length from 3 minutes to 4 minutes 30 seconds. Each text therefore had to be manipulated, both to make it fit the 5 minute format in terms of the overall duration and to establish the conventions whereby 4 seconds after the start of the programme, Juan would be heard to say "good evening," and at precisely 4 minutes 52 seconds he would say "thank you and good night." In addition, and perhaps crucially, each of the ten 5 minute texts was accompanied by a string quartet, playing at exactly the same tempo for each piece, giving an overall unifying texture to each 5 minute piece and to the sequence of programmes. The music too uses quasi-Wagnerian leitmotif techniques: Like an apparently strict musical form, it breaks the 5 minute whole into its structural parts—a descriptive preamble, the action of taking the cards, the development of the cards' manipulation and the revelation of what has been achieved. Various codes are established, for example, the coincidence of the word "now" in the phrase "now take your cards" with a string *pizzicato*. The presence of the music also serves the additional function of intensifying the trickster's duplicity.

When a focused listener is trying to follow the instructions given by the speaker (given that his obviously "foreign" Spanish accent reinforces the xenophobe's feeling of distrust), he may encounter an occasional attractive passing melodic phrase in the music of the string quartet which takes his attention away from the description for a moment, and once this happens he is immediately lost. In addition, within certain programmes (especially the fifth, seventh, ninth and tenth) there are additional textual phrases in the form of brief repetitions of individual words by a Japanese speaker—who takes the implied role of an innocent bystander trying to practise the trick as the speaker describes it.[10] Periodically these words are hopelessly wrong, as when the Japanese speaker repeats each key word of a sentence,

"Little finger."
"Little finger."
"Ring finger."
"Ring finger,"

but occasionally

"Thumb."
"Little finger,"

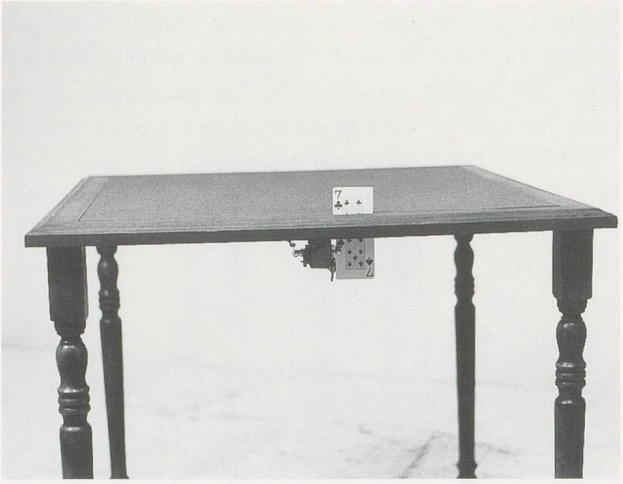
adding to the sense of spatial and conceptual dislocation. In addition, in the ninth programme, which is presented in an apparently improvisational way, the speaker claims to have lost his prepared text and offers another explanation of the Mexican Three-Card Trick, which has, in fact, been already described more formally in the second programme.

JUAN MUÑOZ, UNTITLED, 1992, monument for the exhibition "Doubletake" / OHNE TITEL, Monument für die Ausstellung «Doubletake», Hayward Gallery, London. (PHOTO: LISA HARTY FOR ARTANGEL/SOUTH BANK CENTRE)

In the ninth programme, however, the ambiance is changed further with the addition of environmental sounds (the street outside the tapas bars near Seville Cathedral) as though the trick is, in reality, being performed in its habitual location, viz. the street, as well as being reflected in the bafflement of the superimposed Japanese participant.

On occasion these pieces have been broadcast within the spirit of the collaborators' intentions—in Canada (twice) and in Austria. The use of such public broadcast facilities widens the impact of Juan Muñoz's work in fields which have hardly been investigated as legitimate media for visual expression. The impact of such broadcasts is, of course, minimal and constitutes little more than a gentle prod. But then this is the essential nature of work in an ambient framework. In 1920, Satie rushed round the Galerie Barbazanges[11] urging the interval audience to carry on talking and to ignore his *musique d'ameublement.* Much later, Cage stressed the importance of being alive to sounds around us, of accepting so-called incidental sounds, and of waking up to the very life we are living. A MAN IN A ROOM, GAMBLING attempts to bring together these varying approaches to musical focus, and to create something where in its very ambiguity resides its most appreciable strength.

1) Severe Gale = winds of Beaufort force 9 (41–47 knots) or gusts reaching 52–60 knots.
2) Imminent = expected within 6 hours of the time of issue.
3) Visibility poor = Visibility between 1000 metres and 2 nautical miles.
4) My elder brother went to sea when I was a schoolboy, and I would look regularly in Goole Public Library at the journal, *Lloyd's List,* which published precise details of the whereabouts of all merchant shipping on a daily basis.
5) Juan Muñoz, *Segment,* (Chicago: The Renaissance Society and Geneva: The Centre d'Art Contemporain, 1990).
6) Coincidentally, in 1992, I found myself devising a project for the Chateau d'Oiron in France only to find that Juan had a piece in a collective work already installed there, the *Jardin Bestiarum*—EL APUNTADOR (the theatrical prompter), yet another example of the dwarf—and in the same year we both contributed to the exhibition "Los Ultimos Dias" (Sala de Arenal, Seville) designed as a counterbalance to the millennium celebrations already in the offing.
7) See Glenn Gould, "Radio as Music," reprinted in *The Glenn Gould Reader,* ed. Tim Page (New York: Alfred A. Knopf, 1984).
8) Glenn Gould, *The Idea of North,* CBC Records, 1967.
9) Reprinted as Daniel Ortiz, *The Annotated Erdnase* (Pasadena, CA: 1991).
10) The tenth and final programme is the only one in which the principal speaker, Juan, mentions S.W. Erdnase by name. When it happens it is reinforced excessively by the Japanese voice and by an overwhelming reverberation in the sound. The Japanese voice, acting as a quasi-chorus, also interjects "good night S.W. Erdnase" before Juan's "good night" at the end of programme 7.
11) The first example of "furniture music" was written by Satie in 1920 for the interval of a play by Maxime Jacob, during which Satie desperately tried to prevent people listening to the music rather than carry on their normal interval drinking.

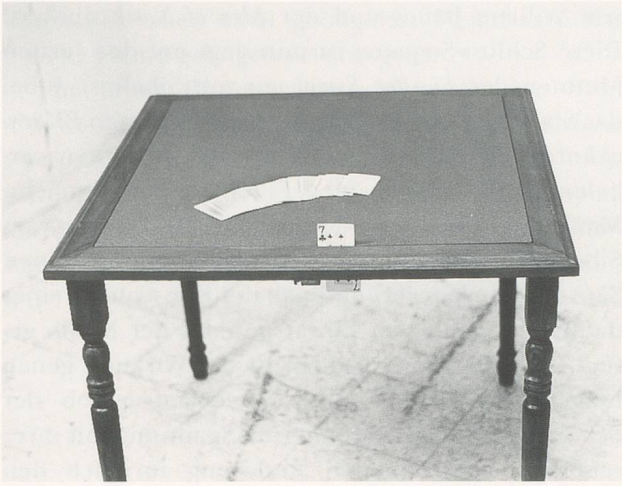


Ein Mann in einem Zimmer beim Kartenspiel

GAVIN BRYARS

Täglich sendet die BBC zu festen Zeitpunkten rund um die Uhr ihren Seewetterbericht auf dem Rundfunkkanal «National Radio 4». Die Sendezeiten sind 00.33, 05.55, 13.55 und 17.50 Uhr. Dem interessierten Hörer (sprich: dem Berufs- oder Hobbyseefahrer) bietet dieser Wetterbericht Informationen, die, entsprechend seinem jeweiligen geographischen Aufenthaltsort in bestimmten, namentlich aufgeführten Gebieten, von Bedeutung sind. Da sie aber im landesweiten Rundfunk gesendet werden, finden diese Berichte auch zahlreiche eher zufällige Hörer, für die sie Teil einer undeutlich wahrgenommenen Hörerfahrung bilden, an Hand derer sich der einzelne das Bild einer hochdramatischen Welt mit ihren Windgeschwindigkeiten – *«Severe Gale Force 9 imminent»: Sturm der Windstärke 9 auf der Beaufortskala, 41–47 Knoten, oder Windstösse bis zu 52–60 Knoten, erwartet binnen 6 Stunden nach Bekanntgabe* – ihren Wetterbedingungen, Sichtverhältnissen – *«Visibility*

GAVIN BRYARS ist Komponist und Leiter des gleichnamigen internationalen Ensembles. Sein Repertoire umfasst die Mitarbeit an zahlreichen Theater-, Tanz- und Filmprojekten, aber auch Werke für Orchester und Ensemble, wie etwa *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* and *The Sinking of the Titanic,* von denen 1994 Neuaufnahmen bei Point Music erschienen sind.



JUAN MUÑOZ, TABLE WITH HOLD-OUT, 1994, wood, mechanism and cloth, 35 x 35 x 31½" / TISCH MIT TRICKMECHANIK, Holz, Mechanik und Stoffbezug, 90 x 90 x 80 cm. (PHOTO: JUAN MUÑOZ)

Poor»: Sichtweite zwischen 1000 Metern und 2 Seemeilen – und dergleichen mehr auszumalen versucht. Die der Reihe nach aufgezählten Seegebiete bilden so etwas wie eine Litanei. Sie werden immer in der gleichen Reihenfolge vorgelesen, und zwar im Uhrzeigersinn um die Britischen Inseln herum, angefangen mit *Viking* im äussersten Nordnordosten bis hin zu *SE. Iceland* (nur um 00.33 Uhr unter Hinzufügung von *Trafalgar*) im Nordnordwesten. Wer nur am Rande interessiert ist, schenkt vor allem seinem bevorzugten Gebiet eine gewisse Beachtung. Ich persönlich verfolge gelegentlich mit einiger Aufmerksamkeit die Reihe von *Tyne* über *Dogger, Fisher, German Bight* und *Thames* bis *Dover,* da sie dem Gebiet von der Nordost- bis zur Südostküste Englands entspricht, auf das sich mein maritimes Interesse und meine Erfahrung des Meeres im wesentlichen erstrecken.[1] Das ist jedoch ein sehr begrenzter Interessenbereich, und in der Regel hört man nur deshalb den Seewetterbericht (mit zusätzlichen Berichten von «Küstenstationen»), weil das Radio frühzeitig für die landesweiten Nachrichten eingeschaltet wurde, die unmittelbar im Anschluss folgen. So ist man gezwungen, die vorausgehende kurze Sendung über sich ergehen zu lassen. Gleichwohl vermittelt dieses Hörerlebnis praktisch jedem Zuhörer im Bereich der Britischen Inseln einen verschwommenen Eindruck von dem gelegentlich durchaus dramatischen Geschehen, das sich in Gegenden abspielt, deren genaue Lage man nur vage erahnt, und lässt ein unbestimmtes Gefühl sich unentwegt abspielender meteorologischer Ereignisse entstehen. In einem überaus konkreten Sinn lassen diese fünf Minuten einen eindringlich empfundenen imaginären Raum entstehen...

1992 bat mich der Artangel Trust in London, auf Anregung von Juan Muñoz, mit ihm über eine mögliche Zusammenarbeit zu sprechen. Er hielt sich für die Ausstellung «Doubletake» in der Hayward Galerie in England auf, in deren Rahmen er ausserhalb der musealen Grenzen angesiedelte Projekte ausführte, was dem Hauptinteresse des Artangel Trust entspricht. Eines der Projekte, die Muñoz in Zusammenarbeit mit Artangel realisierte, war sein Monument OHNE TITEL am Südufer der Themse, das den Eindruck einer Art Denkmal erweckt, tatsächlich aber (wie so viele «Denkmäler») ein völlig inhaltsleeres Bekenntnis darstellt. Als solches zeitigt es die Art von *double-take (zweimaliges Hinsehen, im Sinne eines verzögert einsetzenden Verstehens),* die ein Schlüssel zu zahlreichen Fluxus-Arbeiten seit den 50er Jahren war (obgleich sich von einem Denkmal wohl schwerlich sagen lässt, es befinde sich «im Fluss»). Diese besondere Arbeit erfüllte eine ähnliche Funktion im Rah-

men von Muñoz' Pseudoanthropologie mit seinen *«posa»,* die in der elegant gestalteten Broschüre mit dem Titel *Segment* dargestellt ist.[2)]

Bei dem Projekt, das wir entwickelten, handelte es sich jedoch um ein *sound piece (Hörstück),* und ich war zunächst neugierig, weshalb ein Bildhauer an einer Zusammenarbeit mit einem Musiker interessiert sein sollte, insbesondere bei einem Projekt für den Rundfunk. Wir lernten uns kennen und stellten, wie hätte es anders sein sollen, zahlreiche Gemeinsamkeiten fest: Er hatte am Croydon Art College bei Bruce Maclean studiert, als ich dort gerade am *Department for Environmental Design* unterrichtete, und es gab in seiner Ikonographie Einzelheiten, die meine Schwäche für David Lynchs *Twin Peaks* widerspiegelten (der regelmässig wiederkehrende Zwerg, die gemusterten Fussböden und dergleichen mehr[3)]). Die Idee, die Juan Muñoz für unsere Gemeinschaftsarbeit im Sinn hatte, war die, eine Reihe von Stücken für den Rundfunk zu machen. Natürlich war die Vorstellung, mit einem Bildhauer in einem nichtvisuellen Medium zusammenzuarbeiten, interessant und reizvoll, insbesondere als sich herauskristallisierte, dass wir uns konkret damit befassen wollten, Handlungen zu beschreiben, die ihrerseits auf optische Illusionen und Täuschung abzielen, und diese irgendwie in den Kontext einer Rundfunksendung zu übertragen.

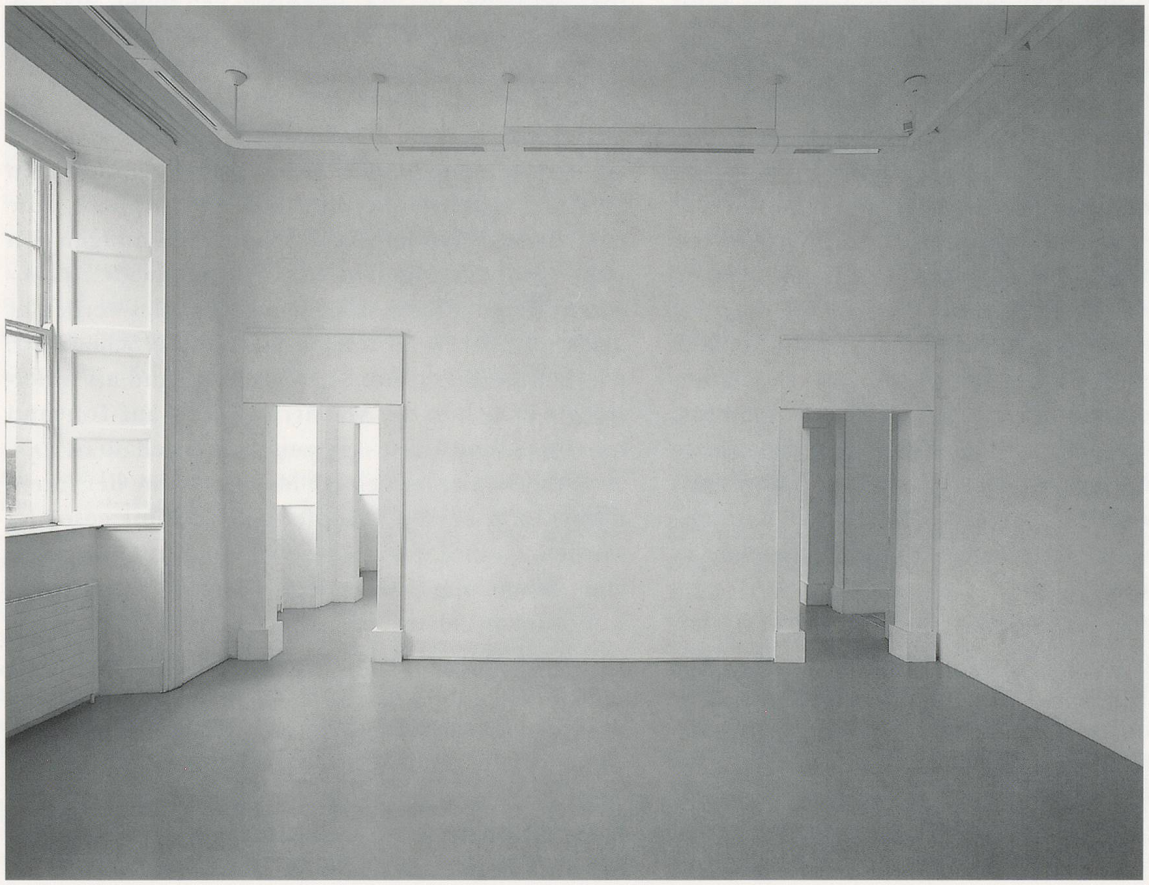
Unsere Diskussion über den Rundfunk liess mein altes Interesse für das Werk Glenn Goulds wieder aufleben, dessen hochoriginelle Einstellung zu Aufnahmetechniken bei der Plattenproduktion ihre Entsprechung in einem Verständnis des Rundfunks als schöpferischem Medium fand.[4)] Besonders anregend war zum Beispiel Goulds Methode, sprachliches Material im eng gefassten Rahmen des barocken Kontrapunkts zu arrangieren. Ausserordentlich scharfsinnig war auch seine Erkenntnis, dass zwischen Vorder- und Hintergrund im auditiven Raum ein Gleichgewicht besteht. Am Schluss von Goulds *The Idea of North (Die Idee des Nordens)*[5)] setzt nach einem etwa 50 Minuten währenden, kunstfertig konstruierten Phantasiedialog ein poetisches Selbstgespräch ein, in dem der Erzähler Wally Maclean (dessen Stimme von Gould hineingeschnitten wurde) über die Beziehung zwischen der Philosophie von William James und der *Idea of North* sinniert. Diese Schluss-Sequenz ist unterlegt mit den letzten Minuten der *Fünften Symphonie* von Sibelius, wobei das Stakkato der – perfekt gesetzten – letzten Bläserakkorde die Schlusskadenz der emphatischen verbalen Ausführungen des Erzählers unterstreicht. Man könnte meinen, Gould habe den Schluss von Sibelius' Musikstück mit den letzten gesprochenen Sätzen synchronisiert und sich der Konsequenz eines dadurch festgelegten Einsatzpunktes der Musik gefügt. Für den Hörer jedoch ist die Wirkung genau umgekehrt. Dem Zuhörer verschlägt es ob der Schönheit dieser akkumulierten Spannung mit ihrer scheinbar nonchalanten Auflösung förmlich den Atem. In Wirklichkeit wurde mit virtuoser Kunstfertigkeit die Musik manipuliert, die Länge der gesprochenen Sätze gedehnt und die Schlusskadenz in ihrer Dynamik gewaltig gesteigert.

Der Rundfunk ist aus vielen Gründen ein wunderbares Medium. Er regt die visuelle Vorstellungskraft an; der Hörer kann zwischen beiläufigem und aufmerksamem Zuhören hin und her wechseln; er schreitet unerbittlich in der Zeit fort, so dass er sich sogar als Orientierungsmassstab für die Uhrzeit verwenden lässt (etwa indem man das Kochen eines Eies auf die Dauer einer Nachrichtensendung von durchschnittlicher Länge abstimmt). Zudem kann er die Funktion eines atmosphärischen Umfelds erfüllen, und tatsächlich ist dies der bevorzugte Wahrnehmungsmodus des Rundfunkhörers. Andererseits kann das tägliche Leben in gleicher Weise zu einem Neben- oder Hintergrundgeschehen werden, während das Radio läuft – so etwa die Zubereitung einer Mahlzeit während eines Hörspiels. In der neueren bildenden Kunst findet sich Vergleichbares innerhalb des *Fluxus,* insbesondere im Werk von George Brecht. Die Frage, ob es sich dabei überhaupt um Kunst handle, findet ihre Antwort oftmals im *double-take,* dem nochmaligen Hinsehen des Zuschauers – wie etwa in der Reaktion auf Brechts Hinweis *Silence.* Dieses nahezu unmessbare Etwas zwischen Existenz und Nichtexistenz eines Werkes ähnelt Duchamps Konzept des *«infra-mince»,* bei dem eine Reihe praktisch undurchführbarer räumlicher Messungen postuliert werden (etwa die Quantifizierung des Unterschieds der Luftmenge, die ein ge-

waschenes, aber nicht gebügeltes Hemd und das gleiche Hemd gebügelt verdrängen).

Für unser Projekt, das schliesslich den Titel A MAN IN A ROOM GAMBLING *(Ein Mann in einem Zimmer beim Kartenspiel)* erhielt, verfasste Juan Muñoz zehn Texte, die jeweils die Manipulation von Spielkarten beschrieben: wie man Karten von der Unterseite des Stapels gibt, wie man Fehler beim Drei-Karten-Trick vermeidet, wie man eine Karte in der Hand verschwinden lässt und dergleichen mehr. Ein Teil des Materials war den Schriften des bemerkenswerten Kanadiers S.W. Erdnase entlehnt, insbesondere seinem Buch *The Expert at the Card Table,* in dem sich einige der am perfektesten ausgeklügelten Kniffe und Tricks finden.[6] Wir entschieden, dass jeder Text genau fünf Minuten dauern und vor den letzten Spätnachrichten im Rundfunk gesendet werden sollte, so dass die Sendung, zumindest in Gross-

JUAN MUÑOZ, THE DOORS OF MY HOUSE, 1994, 4 speakers and recorded sound /
DIE TÜREN MEINES HAUSES, 4 Lautsprecher und Geräusche ab Tonband, Irish Museum of Modern Art, Dublin.
(PHOTO: KRISTIEN DAEM)



britannien, in ähnlicher Weise erlebt würde wie der Seewetterbericht. Juan für seinen Teil stellte sich einen Hörer vor, der nachts auf der Autobahn fährt und von dieser ephemeren, vielleicht sogar geheimnisvollen Kuriosität tatsächlich genauso in den Bann gezogen wird wie die meisten Hörerinnen und Hörer vom Seewetterbericht.

Beim Aufzeichnen der gesprochenen Stimme las Juan die einzelnen Texte natürlich in seinem eigenen Tempo vor, so dass sie jeweils eine unterschiedliche Dauer aufwiesen, die zwischen drei und viereinhalb Minuten variierte. Die Texte mussten daher manipuliert werden, einmal, um sie von der Gesamtdauer her in das Fünf-Minuten-Schema einzupassen, und zum anderen, um sie dergestalt zu normieren, dass vier Sekunden nach Beginn der Sendung die Stimme Juans mit den Worten «Guten Abend» zu vernehmen wäre und nach genau 4 Minuten und 52 Sekunden die Worte «Vielen Dank und gute Nacht» zu hören sein würden. Ausserdem, und das war vielleicht das Wichtigste, wurde jeder der zehn Fünf-Minuten-Texte von einem Streichquartett untermalt, das zu jedem Stück in exakt dem gleichen Tempo abgespielt wurde, was den einzelnen Texten wie auch der Folge der zehn Sendungen eine einheitliche Struktur verlieh. Die Musik bedient sich ebenfalls gleichsam Wagnerianischer Leitmotivtechniken: Wie eine scheinbar strenge musikalische Form zergliedert sie das fünfminütige Ganze in seine Bestandteile – eine beschreibende Einleitung, der Akt des Aufnehmens der Karten, das Ausführen des Kartentricks und die Aufdeckung des erreichten Resultats. Verschiedene Codes werden eingeführt, etwa das zeitliche Zusammenfallen des Wortes *«Jetzt»* in dem Satz *«Jetzt nehmen Sie bitte Ihre Karten»* mit einem Pizzikato der Streicher. Die Musik dient ausserdem dazu, die Hinterlistigkeit des Trickspielers zu unterstreichen.

Wenn ein aufmerksamer Zuhörer versucht, den Anweisungen des Sprechers (Muñoz) zu folgen (welcher in Anbetracht seines unüberhörbar «fremdländischen» spanischen Akzents den Argwohn des Xenophoben noch steigert), kann es passieren, dass eine reizvolle melodische Phrase in der Musik des Streichquartetts seine Aufmerksamkeit für einen Augenblick von den Ausführungen ablenkt, und sobald dies geschieht, ist er verloren. In einzelnen Sendungen (insbesondere in der fünften, siebten, neunten und zehnten[7]) gibt es darüber hinaus Textwendungen in Form kurzer Wiederholungen einzelner Wörter durch einen japanischen Sprecher – dieser schlüpft in die angedeutete Rolle eines unbeteiligten Zuschauers, der den vom Sprecher erläuterten Trick einzuüben versucht. Dabei schleichen sich immer wieder eklatante Fehler ein, etwa wenn der japanische Sprecher jedes Schlüsselwort eines Satzes wiederholt:

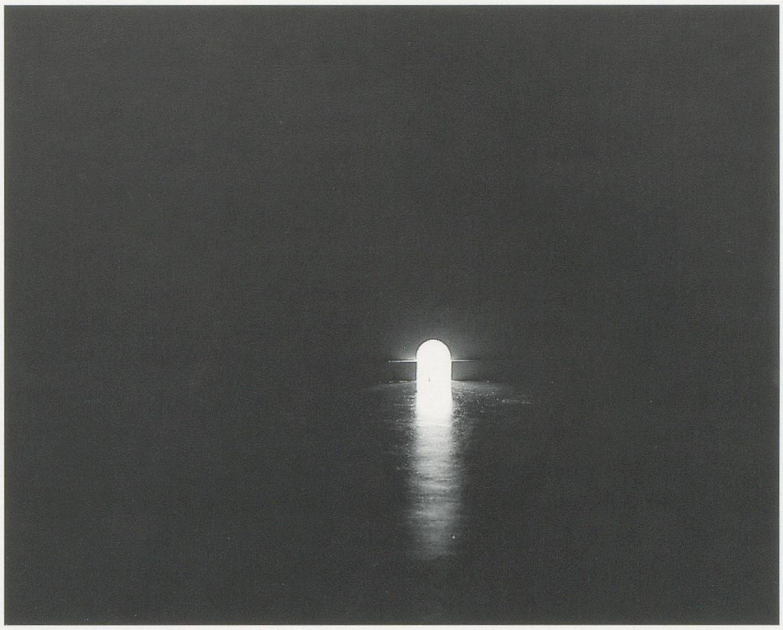
«kleiner Finger»
«kleiner Finger»
«Ringfinger»
«Ringfinger»,

gelegentlich aber falsch

«Daumen»
«kleiner Finger».

So verstärkt sich das Gefühl der räumlichen und geistigen Desorientierung. Ausserdem behauptet der Sprecher in der neunten Sendung, die wie improvisiert wirken soll, er habe seinen vorbereiteten Text verloren und bietet eine andere Erklärung des mexikanischen Drei-Karten-Tricks, die tatsächlich bereits in aller Ausführlichkeit in der zweiten Sendung beschrieben wurde. In der neunten Sendung erfährt allerdings die Atmosphäre eine zusätzliche Veränderung durch das Hinzufügen von Hintergrundgeräuschen (die Strasse vor den *tapas-bars* unweit der Kathedrale von Sevilla), als werde der Trick tatsächlich an seinem gewohnten Schauplatz, nämlich in dieser Strasse, vorgeführt und als widerspiegle er sich in der Verwirrung des – auf Tonband hineingeschnittenen – japanischen Zuschauers.

Diese Stücke sind einige Male im Sinne der Intentionen ihrer beiden Schöpfer im Rundfunk gesendet worden, so in Kanada (zweimal) und in Österreich. Die Benutzung der Möglichkeiten öffentlicher Rundfunkanstalten erweitert den Wirkungskreis von Juan Muñoz' Arbeit in Bereichen, die als legitime Mittel des bildlichen Ausdrucks praktisch noch unerforscht sind. Die Wirkung solcher Sendungen ist natürlich minimal, kaum mehr als ein sanfter Anstoss. Andererseits besteht aber eben darin der Grundcharakter einer mit dem Ambiente spielenden Arbeit. Im Jahr 1920 rannte Erik Satie durch die



JUAN MUÑOZ, WAITING FOR JERRY, 1991, hole, light and recording of "Tom and Jerry" theme song, installation / WARTEN AUF JERRY, Mauseloch, Licht und Titelmelodie der «Tom und Jerry»-Filme ab Tonband, Installation, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

Räume der Galerie Barbazanges mit der Aufforderung an das Pausenpublikum, weiterzureden und über seine *musique d'ameublement* hinwegzuhören.[8] Viel später unterstrich John Cage, wie wichtig es sei, für die Geräusche um uns herum empfänglich zu sein, sogenannte Zufallsgeräusche zu ihrem Recht kommen zu lassen und sich des Lebens, das wir tatsächlich leben, bewusst zu werden. A MAN IN A ROOM GAMBLING versucht diese unterschiedlichen Methoden der musikalischen Wahrnehmung miteinander zu vereinen und etwas zu schaffen, dessen grösste Stärke sich gerade in seiner Uneindeutigkeit zeigt.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Als ich noch zur Schule ging, fuhr mein älterer Bruder zur See, und ich schaute mir in der öffentlichen Bibliothek von Goole regelmässig die Zeitung *Lloyds' List* an, die täglich genaue Angaben über den Aufenthaltsort sämtlicher Handelsschiffe veröffentlichte.
2) Juan Muñoz, *Segment,* The Renaissance Society, Chicago, und Centre d'art contemporain, Genf 1990.
3) Zufällig traf es sich, dass ich 1992 ein Projekt für das Château d'Oiron in Frankreich entwickelte, nur um festzustellen, dass Juan bereits mit einer Arbeit in einem dort installierten Gemeinschaftswerk, dem *Jardin Bestiarum,* vertreten war, nämlich mit seinem APUNTADOR (Souffleur), einem weiteren Beispiel des Zwergmotivs. Im gleichen Jahr beteiligten wir uns beide an der Ausstellung «Los Ultimos Dias» (Sala de Arenal, Sevilla), die als Gegenveranstaltung zu den bevorstehenden 1000-Jahr-Feiern der Stadt gedacht war.
4) Siehe Glenn Gould, «Radio as Music», wiederabgedruckt in *The Glenn Gould Reader,* hrsg. v. Tim Page, Knopf, New York 1984.
5) Glenn Gould, *The Idea of North,* CBC Records 1967.
6) Wiederabgedruckt in *The Annotated Erdnase,* hrsg. v. Daniel Ortiz, Pasadena, 1991.
7) Die zehnte und letzte Folge ist die einzige, in der Juan als Sprecher den Namen S.W. Erdnase nennt. In dem Moment, da dies geschieht, wird er mit Nachdruck verstärkt durch die japanische Stimme und einen überwältigenden Widerhall. In der siebten Folge ruft ausserdem die japanische Stimme, «Gute Nacht S.W. Erdnase», bevor Juan sich mit seinem «Gute Nacht» verabschiedet.
8) Das erste Beispiel von Erik Saties *Musique d'ameublement* entstand 1920 als Pausenmusik zu einem Stück von Maxime Jacob: In der Pause versuchte Satie verzweifelt, die Leute davon abzuhalten, seiner Musik zuzuhören, und sie dazu zu bringen, sich wie gewohnt ihren Getränken und Gesprächen zu widmen.