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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1996)

Heft: 47: Collaborations Tony Oursler, Raymond Pettibon, Thomas Schütte

Artikel: Tony Oursler : like water = wie Wasser

Autor: Richard, Frances / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680807

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: 07.01.2026

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

FRANCES RICHARD

Like Water

Deep space, we are told, is a vacuum, soundless and endless—although it has also been supposed to be filled by the music of the spheres. The realm of the divine and the home of aliens, a reality we cannot know outside the mediation of technology, space is a frontier whose finality consists mainly in the collective imagination. Since most of us will never actually go there, space becomes what is inside us, an elastic metaphor for all that is boundless and foreign.

Tony Oursler's sculptures are emissaries from this parallel universe, creatures whose task it is to remind us that the forces controlling things out there are sometimes indistinguishable from the strange predicaments holding sway in here. The ether flows into us whether we want it to or not, and the commercial moving image—like the space through which its satellite transmissions bounce—becomes a matrix we exist in as much as an idea that we create. The banal cacophony of cable culture has been Oursler's most accessible fascination, and his video-animated figures clearly act as totems of the dissociation such culture propagates. What may not be so obvious, initially, is the delicate relationship between this techno-junkie reading of the work and the impact of what Oursler has called his "very active spiritual mind."[1] The "spiritual" element expresses itself in a reliance on the simple wonderment of motion, an allegiance to the lowest common denominators of human presence: a face, a voice. Although in most cases the verbal portions of his works are scripted, Oursler is not interested in storytelling so much as in extending the energy field of his effigies beyond the visual into the crackling air.

Suspended on invisible strands from the ceiling, or seeming to float across the floor in pools of their own shed light, are thirteen white balls, ranging in size from six to eighteen inches in diameter: On each is projected the full-color, moving image of an eye. Pupils track and stare, lids blink. One cries. Each watcher is different, their blues and browns set in diverse ellipses of glistening sclera, skin, and lash. The semidarkened room is filled with a solar system of huge, staring gods, each seemingly transfixed by the source of its existence—sleek, modestly sized video cameras which stand like pert, inquiring E.T.s directly in front of each bright orb.[2] A fuzzy, ambient din fills the room. If we look closely, we can see floating in each iris—like the gestural dollop of white paint which signifies the gleam of life in the engaging eye of an Old Master portrait—the image of a tiny T.V. screen.

There is a deliberate tension in these cyclops' specularity. Generating and generated by the glow of

FRANCES RICHARD is a writer who lives in New York City.

television, they offer a poised comment on self-hypnosis by cathode ray; the twist is that, until we notice the reflected screens and connect the sound in the room to the shows recorded there, there seems to be no question that these creatures are looking at and murmuring to us. Passing among them as viewers, suddenly self-conscious about the wholeness and mobility of our bodies, the anxiety of surveillance overlaps with a kind of voyeuristic awe—the kind one might feel gazing through a telescope for the first time, or peering through the glass at the fluid, brilliant forms in an aquarium. Then we pause, and try to decipher what the eyes are saying: Their messages turn out to be closed circuits. No revelation is delivered—unless, perhaps, this multichannel whisper is what revelation sounds like.

The one who has been SUBMERGED (1995–96) can only speak in muffled gurgles; s/he or it is underwater and has to hold its breath. This androgynous presence is nothing but a head—and not even fully that, since the back, sides, and top of its cranium are eerily smooth and white, earless and hairless—but enough self has been left intact by the powers that be to allow a clear understanding of trouble. Anxiously eyeing the waterline above, puffing out its cheeks and then squeezing its eyes shut, this drowned unfortunate is stripped back to pure gesture, communicating in a universal language of distress. Unlike the eye pieces, which surround their spectators, engulfing interloping humans in their altered atmosphere, SUBMERGED underlines the separation between viewer and viewed. It's a piteous position, dangerous, uncomfortable, ignominiously and inexplicably public. "Get it out of there!" a small gallery-goer urged her parents. But there was nothing to be done—to release it from its element would destroy it altogether.

Facing the tidy existential one-liner of SUBMERGED is FLOCK (1996), a family of articulated wooden dummies fitted with the now-familiar oversized white heads. There are two large figures, one standing protectively behind, and one sitting down in front, each with an arm extended around an assortment of four little ones. All six heads reflect the outlook of a continuously recorded single face, its features awkwardly too big for the bald lozenges onto which they are projected, but each is caught at a different moment. Their expressions are manic variations on a "let's just make the best of it" smile, the kind of emotional defense mechanism passed osmotically from parent to child. "Read your Bible... fight...fight...fight," one mumbles. "What about the family? What about the family? What about the family?" squeaks another. "What did you expect?" demands the seated figure, the one who, in traditional family-portrait iconography, would be the mother. Their voices are tinny, monomaniacal, hard to hear. It is necessary to stand still and lean into the Flock to understand them clearly, and even then an almost reflexive impatience moves us away before the tape loops have cycled completely through. The result is that we hear only garbled snatches and blurred rantings that, like the atmospheric static of the eye pieces, are more nervous aural scribble than shaped narrative.

The video images fit so exactly on the lumps of these heads, fading imperceptibly into the curves of their white mass, that even the presence of the cameras in front of their pedestals does not destroy the conceit. What is painterly about Oursler is this faith in two-dimensional illusion, in the time-honored practice of applying color to a flat surface so that its modeled shadows read as lifelike representation. The difference, of course, is that these pictures are not solid matter simulating movement, but immaterial flickers simulating tangibility. "Video is like water," Oursler has said, "this completely ethereal form that's been boxed for forty years in a television."[3] Released—or ejected—from the authority of the box, Oursler's video is a labile amusement, a perceptual trick whose satisfying mystery exists in exact proportion to its simplicity.

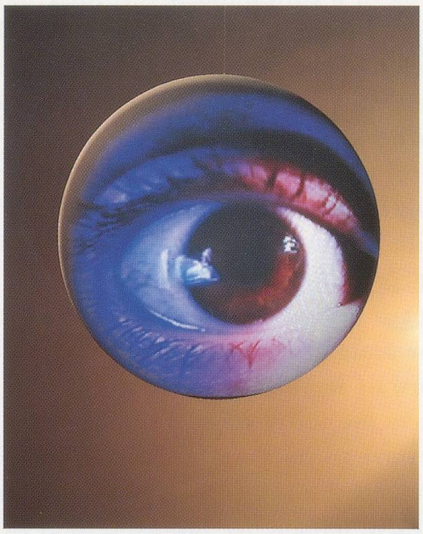
1) Elizabeth Janus, "A Conversation with Tony Oursler," *Paletten* (March 1995), p. 70.

2) The technological apparatus is very much a part of the visual impact of the pieces, and Oursler obviously foregrounds the utterly symbiotic relationship between camera and image; it is thus interesting to note that, except in installation shots, the machines are cropped out of the frame in the photographic documentation of these works.

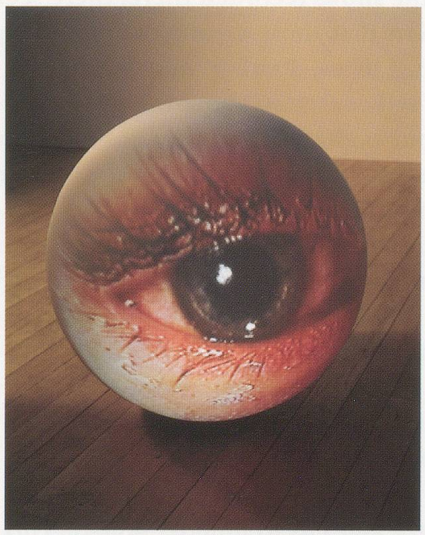
3) Michael Ritchie, "Tony Oursler: Technology as an Instinct Amplifier," *Flash Art* (January/February 1996), p. 76.

TONY OURSLER, all 1996, video projection on fiberglass spheres of 9 or 18" diameter.

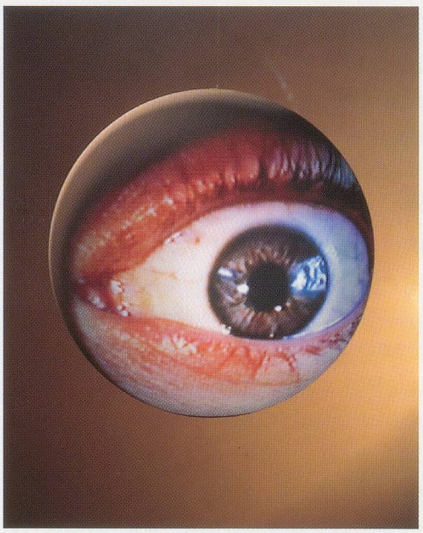
Videoprojektion auf Fiberglaskugeln von 23 bzw. 46 cm Durchmesser.



WHO'S / WESSEN



CRYING / WEINEND

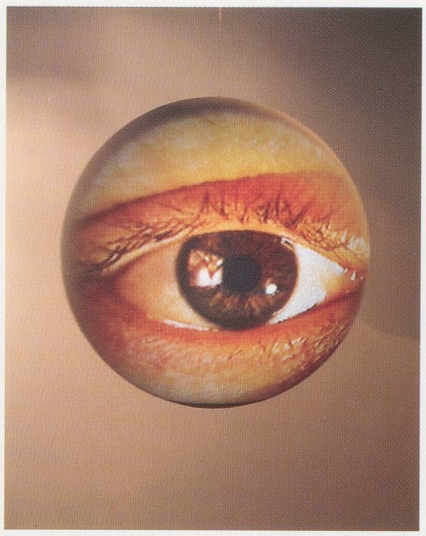


THE THREE FACES OF... / DIE DREI GESICHTER VON...

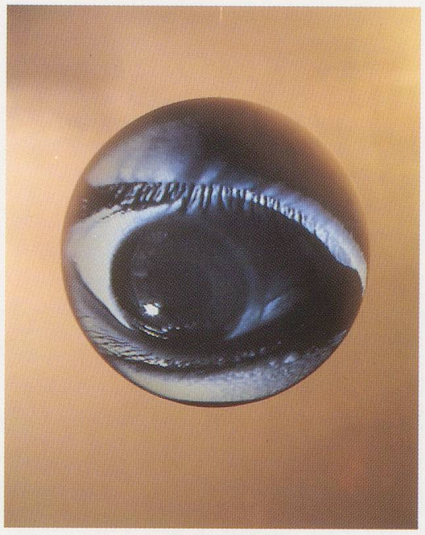
FIRE / FEUER

Performers:

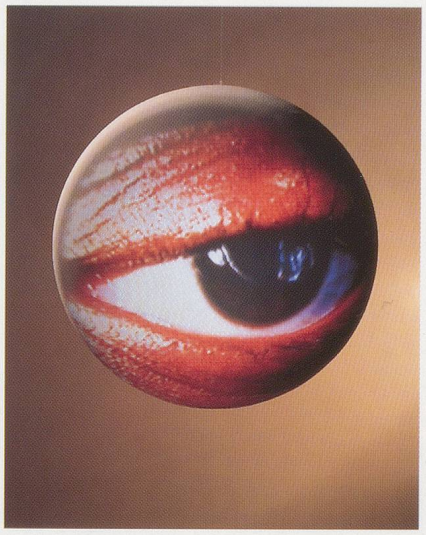
Linda Bennett, Tracy Leipold, Ben Barzune, Constance Dejong, Joe Gibbons, Tia Shin, Noel Williams, Kristin Lucas



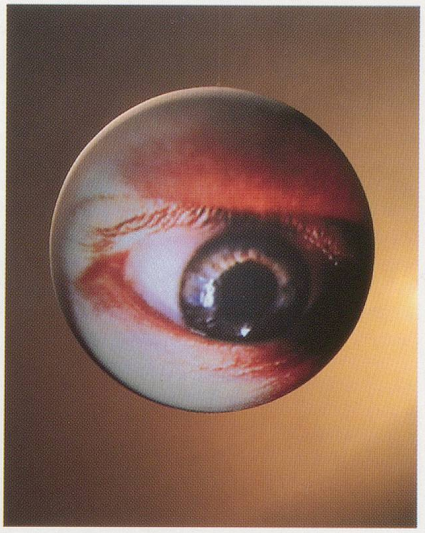
(NO) SKIN / (KEINE) HAUT



TRAIN / ZUG



SYBIL & ME / SYBIL & ICH



ATARI

FRANCES RICHARD

Wie Wasser

Der Weltraum ist angeblich ein Vakuum – stumm und unendlich, obwohl er mit Klängen von Sphärenmusik erfüllt sein soll. Als Gefilde des Göttlichen und Heimat der Ausserirdischen besitzt das All eine Realität, die wir nur mit Hilfe der Technologie erfahren können. Es stellt eine Grenze dar, deren Endgültigkeit im kollektiven Bewusstsein lebendig ist. Da kaum einer diesen Raum je direkt erlebt, verlagert er sich in unser Inneres und wird zur unendlich dehnbaren Metapher für alles, was fremd und grenzenlos ist.

Tony Ourslers Skulpturen sind Gesandte aus dieser Parallelwelt, Kreaturen, die uns daran erinnern sollen, dass die herrschenden Mächte dort draussen sich manchmal kaum von den seltsamen Zwängen hienieden unterscheiden. Der Äther strömt durch uns hindurch, ob wir es wollen oder nicht, und das kommerzielle bewegte Bild – wie der Raum, durch den die Satellitensignale flitzen – ist genauso ein unsere Existenz bestimmender Faktor wie eine von uns entwickelte Vorstellung. Die banale Kakophonie der verkabelten Kultur macht die am leichtesten verständliche Faszination von Ourslers Arbeiten aus, und seine durch Video animierten Figuren sind offensichtliche Totems einer durch diese Kultur geförderten Schizophrenie. Zunächst weniger augenfällig ist die heikle Beziehung zwischen dem Verständnis seines Werkes als das eines Technofreaks und dem, was Oursler als seine «höchst vergeistigte Seite»[1] bezeichnet. Das «Vergeistigte» drückt sich in seinem Vertrauen auf das einfache Wunder der Bewegung aus und im Festhalten am kleinsten gemeinsamen Nenner menschlicher Gegenwart: Gesicht und Stimme. Obwohl es für den verbalen Teil seiner Arbeiten meist eine Art Drehbuch gibt, will Oursler weniger Geschichten erzählen, als vielmehr das Energiefeld seiner Figuren über das Visuelle hinaus in die knisternde Luft ausdehnen.

An unsichtbaren Bändern hängen dreizehn weisse Ballen mit einem Durchmesser von 20 bis 45 Zentimeter von der Decke, beinah könnte man glauben, sie schwebten in selbsterzeugten Lichtkegeln über dem Boden: Auf jeden wird das farbige, bewegliche Bild eines Auges projiziert. Pupillen wandern oder starren vor sich hin, Lider zucken, ein Auge weint. Jeder dieser Beobachter ist anders, ihre Blau- und Brauntöne sind in unterschiedliche Ellipsen aus schimmernder Sklera, Haut und Wimpern eingebettet. Das Halbdunkel des Raumes birgt ein Sonnensystem riesiger, vor sich hinstarrender Götter, die offenbar völlig hypnotisiert sind von der Quelle ihrer Existenz, schnittigen, kleinen Videokameras, die wie kecke, fragende E.T.s vor jedem schimmernden Augapfel stehen.[2] Ein undefinierbares, allgegenwärtiges Geräusch erfüllt den Raum. Und bei genauerem Hinsehen entdecken wir in jeder Iris einen winzigen Bildschirm, vergleichbar dem entscheidenden weissen Farbtupfer, dem Lebensfünklein in den leuchtenden Augen der Porträts alter Meister.

Es entsteht eine gewollte Spannung im Glitzern dieser Zyklopenaugen. TV-Strahlen erzeugend und von TV-Strahlen erzeugt, sind sie ein treffender Kommentar zur durch Kathodenstrahlen erzeugten Selbsthypnose. Verblüffend ist, dass man nicht daran zweifelt, dass diese Wesen uns anschauen und uns etwas zumurmeln, bis man die reflektierten Bildschirme sieht und das Geräusch im Raum mit den dort aufgezeichneten Shows verbindet. Geht man als

FRANCES RICHARD lebt und schreibt in New York.

TONY OURSLER, SUBMERGED, 1995/1996,
video projection system, wood, plexiglass, ceramic, water, performance: Tracy Leipold, 53 x 11 x 11" plus equipment /
EINGETAUCHT, Videoprojektionsanlage, Holz, Plexiglas, Keramik, Wasser, 134,6 x 28 x 28 cm plus technische Apparate.

Betrachter, sich seines eigenen Körpers und seiner Bewegungen nun plötzlich bewusst, zwischen ihnen durch, kommt zu dem Unbehagen, überwacht zu werden, eine Art voyeuristisches Staunen hinzu, ähnlich dem, das man empfindet, wenn man zum ersten Mal durch ein Fernrohr blickt oder durch das Glas auf die bewegten, leuchtend bunten Formen in einem Aquarium. Wir halten inne und versuchen zu erraten, was diese Augen sagen. Doch ihre Botschaften erweisen sich als geschlossene Kreise. Die Offenbarung bleibt aus – ausser dass sich dieses Mehrkanal-Geflüster vielleicht wie eine Offenbarung anhört.

Unter Wasser kann man nur gurgelnde Laute von sich geben oder den Atem anhalten. Das androgyne Wesen in SUBMERGED (Eingetaucht, 1995–96) besteht nur aus einem Kopf, und der ist noch nicht einmal vollständig, denn der Hinterkopf, die Seiten und die Schädeldecke sind erschreckend glatt und weiss, ohne Haare und Ohren. Und doch hat die entscheidende Instanz dem Wesen genügend Individualität zugestanden, um seine Situation bedrohlich erscheinen zu lassen. Dieser mitleiderregende Ertrinkende, der angstvoll nach der Wasseroberfläche schielt, die Backen aufbläst und die Augen fest zusammenpresst, ist auf die reine Gebärde reduziert und spricht die universale Sprache der Not. Im Gegensatz zu den oben erwähnten Augen, die die Zuschauer umgeben und dazwischentretende Menschen in ihre befremdende Atmosphäre hineinziehen, betont SUBMERGED den Abstand zwischen Betrachter und Betrachtetem. Es ist eine schreckliche Situation, gefährlich, ungemütlich und auf eine schändliche und unerklärliche Art öffentlich. «Holt es da raus!» bedrängte eine kleine Ausstellungsbesucherin ihre Eltern. Aber was tun? Das Wesen aus seinem Element zu befreien hiesse es ganz zu zerstören.

Dem klaren existentiellen Einzeiler von SUBMERGED steht FLOCK (Herde, 1966) gegenüber, eine Familie sprechender Holzpuppen mit den inzwischen bekannten riesigen, weissen Köpfen. Es sind zwei grosse Figuren, die eine steht schützend hinter der Gruppe, die zweite sitzt vorn, und beide legen je einen Arm um die vier kleinen dazwischen. Alle sechs Gesichter geben die Mimik ein und desselben, über längere Zeit aufgezeichneten Gesichts wieder. Dieses ist schlicht zu gross für die kahlen Beulen, auf die es projiziert wird. Die daraus resultierenden Mienen könnte man als manische Variationen eines «Machen-wir-das-Beste-draus»-Lächelns bezeichnen, eine Art emotionaler Verteidigungsmechanismus, der osmotisch von den Eltern auf die Kinder übertragen wird. «Lies deine Bibel ... kämpfe ... kämpfe ... kämpfe», murmelt eine Figur. «Was ist mit der Familie? Was ist mit der Familie? Was ist mit der Familie?» fiept eine andere. «Was hast du erwartet?» fragt die sitzende Figur, die im traditionellen Familienbild der Mutter entspräche. Ihre Stimmen klingen blechern, monoman, kaum verständlich. Man muss stehenbleiben und sich den Gesichtern zuwenden, um sie zu verstehen, doch selbst dann treibt uns eine unwillkürliche Ungeduld weiter, bevor das Endlosband einmal durchgelaufen ist. Deshalb hören wir auch nur Redefetzen und unverständliches Geplapper, das analog zur atmosphärischen Starrheit der Augen-Arbeiten eher ein nervöses akustisches Gezischel ist als eine gestaltete Erzählung.

Die Videobilder passen perfekt auf die Kopfstümpfe, sie folgen der Form ihrer weissen Masse, und selbst die Gegenwart der Kameras vor ihren Podesten zerstört nicht die Illusion. Hier entpuppt sich Oursler als Maler, der auf die zweidimensionale Illusion vertraut, auf die bewährte Praxis, Farbe auf eine Fläche aufzutragen, so dass die modellierten Schatten eine lebensechte Wirkung erzeugen. Nur sind seine Bilder nicht aus einem festen Material, das Bewegung vortäuscht, sondern ein unstoffliches Geflimmer, das den Eindruck des Körperlichen vermittelt. «Video ist wie Wasser», meint Oursler, «eine völlig ätherische Form, die fünfzig Jahre lang im Fernseher eingeschlossen war.»[3] Befreit – oder aus der Enge der Kiste entlassen, ist Ourslers Video ein wechselhaftes Vergnügen, ein ständiges Spiel mit der Wahrnehmung, dessen Erfolgsgeheimnis in seiner Einfachheit liegt. *(Übersetzung: Uta Goridis)*

1) Elizabeth Janus, «Ein Gespräch mit Tony Oursler», *Paletten*, Nr. 222, März 1995, S. 70.

2) Die technischen Vorrichtungen sind ein wichtiger Bestandteil der Arbeiten, und Oursler rückt die symbiotische Beziehung zwischen Kamera und Bild deutlich in den Vordergrund. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass, abgesehen von Aufnahmen der Installationen, in der photographischen Dokumentation dieser Arbeiten die Apparate nicht im Bild erscheinen.

3) Michael Ritchie, «Tony Oursler: Technology as an Instinct Amplifier», *Flash Art*, Januar/Februar 1996, S. 76.

Excerpt from / Textbeispiel aus: FLOCK

ANYWHERE IN THE COUNTRY AT ANY TIME, ANYONE...PEACE, IT'S ROTTING YOUR BRAIN...MINE, YOURS, MINE, YOURS...WHAT DID YOU EXPECT?...THAT'S NOT FUNNY—IT HURT!...NEW JERSEY, MORE LIQUOR, O.K...ALL MEN ARE SINNERS, NONE IS RIGHTEOUS...FREAKED FREAK FREAKING SPIDER MAN...DID YOU SAY $16.99? YES, I SAID $14.99...NO, YOUR HEAD IS GOING TO EXPLODE!... THE ELECTRONIC FRONTIER, SHOOT THE GUN, DROP THE BOMB, FEED THE PIG...SHADOW, ORAL, LOW, CHANNEL... TIME, THINK...ALL OF A SUDDEN SOMETHING NEW, UNKNOWN, COLD, VOLATILE.

IRGENDWO IM LAND, IRGENDWANN, IRGENDWER . . . FRIEDEN, ER SCHLÄGT DIR AUFS HIRN . . . MEIN, DEIN, MEIN, DEIN . . . WAS HAST DU ERWARTET? . . . DAS IST NICHT LUSTIG – HAT WEH GETAN! . . . NEW JERSEY, MEHR SCHNAPS, O.K . . . ALLE MENSCHEN SIND SÜNDER, KEINER IST GERECHT... ZERLUMPTER FREAK, LAUSIGER SPINNENMANN . . . HAST DU GESAGT 19 FRANKEN 95? JA, ICH SAGTE 16.95 . . . NEIN, DEIN KOPF WIRD GLEICH EXPLODIEREN! . . . DIE ELEKTRONISCHE GRENZSICHERUNG, SCHIESS MIT DEM GEWEHR, WIRF DIE BOMBE AB, FÜTTERE DIE SCHWEINE . . . SCHATTEN, MUND, NIEDRIG, KANAL . . . ZEIT, DENK . . . PLÖTZLICH ETWAS NEUES, UNBEKANNTES, KALTES, FLÜCHTIGES.

TONY OURSLER, FLOCK, 1996,
video projection system, wood, paint,
64 x 16 x 14" plus equipment /
HERDE, Videoprojektion, Holz, Farbe,
163 x 41 x 36 cm.