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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1996)

**Heft:** 48: Collaborations Gary Hume, Gabriel Orozco, Pipilotti Rist

**Rubrik:** [Collaborations] : Gary Hume, Gabriel Orozco, Pipilotti Rist

**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:** 08.01.2026

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

**Gary Hume**, born 1962 in Kent, lives and works in London / geboren 1962 in Kent, lebt und arbeitet in London.

**Gabriel Orozco**, born 1962 in Jalapa, Mexico, lives and works in New York / geboren 1962 in Jalapa, Mexiko, lebt und arbeitet in New York.

**Pipilotti Rist**, geboren 1962 in Grabs im Schweizer Rheintal, lebt und arbeitet in Zürich / born 1962 in Grabs, Switzerland, lives and works in Zurich.

*GARY HUME, FOUR FEET IN THE GARDEN, 1995, gloss paint on aluminum panel, 87 x 67" / VIER FÜSSE IM GARTEN, Lackfarbe auf Aluminium, 221 x 170 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)*

LIONEL BOVIER

# Definitely Something

Just what is it that makes today's painting so different, so appealing?[1]

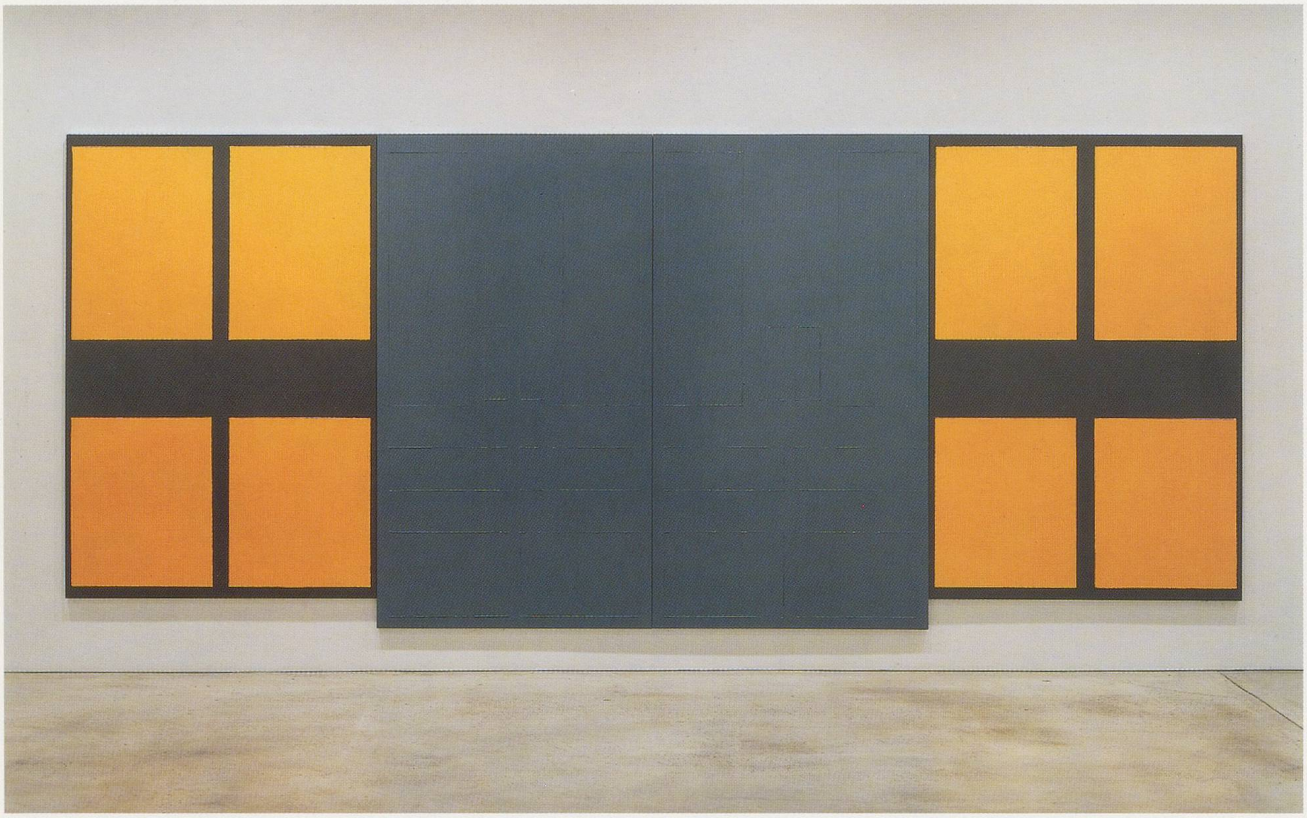
Über seine «weichen abstrakten Bilder» sagte Gerhard Richter 1970 in einem Interview mit Rolf Gunther Dienst: *Die Bilder unterscheiden sich nicht von den anderen* [d. h. den Photobildern] *oder nur äusserlich, und das ist unwichtig.*[2] Denn, wie er es einige Jahre später formulierte: *Die Voraussetzung meiner neuen Bilder ist die gleiche wie bei fast allen anderen Bildern: dass ich nichts mitteilen kann, dass es nichts mitzuteilen gibt, dass die Malerei nie die Mitteilung sein kann, dass sich weder durch Fleiss, Trotz, Irrsinn noch durch sonstige Tricks die fehlende Botschaft von selbst nur so durch das Malen einstellen wird.*[3] Der Künstler will zwar durchaus «ein Bild von der Welt» vermitteln, aber seine Absicht ist: *nichts erfinden, keine Idee, keine Komposition, keinen Gegenstand, keine Form – und alles erhalten: Komposition, Gegenstand, Form, Idee, Bild.*[4]

Diese Aussagen leuchten uns heute zwar unmittelbar ein, sie sind jedoch zentral, will man den Weg jener Künstler verstehen, die in der zweiten Hälfte der 80er Jahre begonnen haben, aus der Sprache der Malerei selbst heraus wieder einen Bezug zwischen Werk und Realität herzustellen – jedoch ohne diesen in der Form einer subjektiven Aussage ausdrücklich zu vermitteln.

Benjamin Buchloh hat aufgezeigt, wie stark der Satz von Richter mit der Entwicklung der Photographie als Medium der Aufzeichnung des Wirklichen zusammenhängt.[5] Es geht dabei allerdings weniger um eine Frage der Enteignung denn der paradoxen Bestätigung, wie Dave Hickey in seinem Essay «Richter in Tahiti» schreibt: *(...) dass nämlich die Malerei sich nach dem Aufkommen der Photographie nicht wandelte, weil die Photographie deren beschreibende Funktion übernommen hatte, sondern weil die Photographie diese Funktion betonte und damit das Zeichen höher bewertete als das Bezeichnete.*[6]

Gerade dieser Frage des *Was soll ich malen, wie soll ich malen?*[7] geht Gary Hume in der Serie DOORS (Türen, 1988–1992) nach. Tatsächlich han-

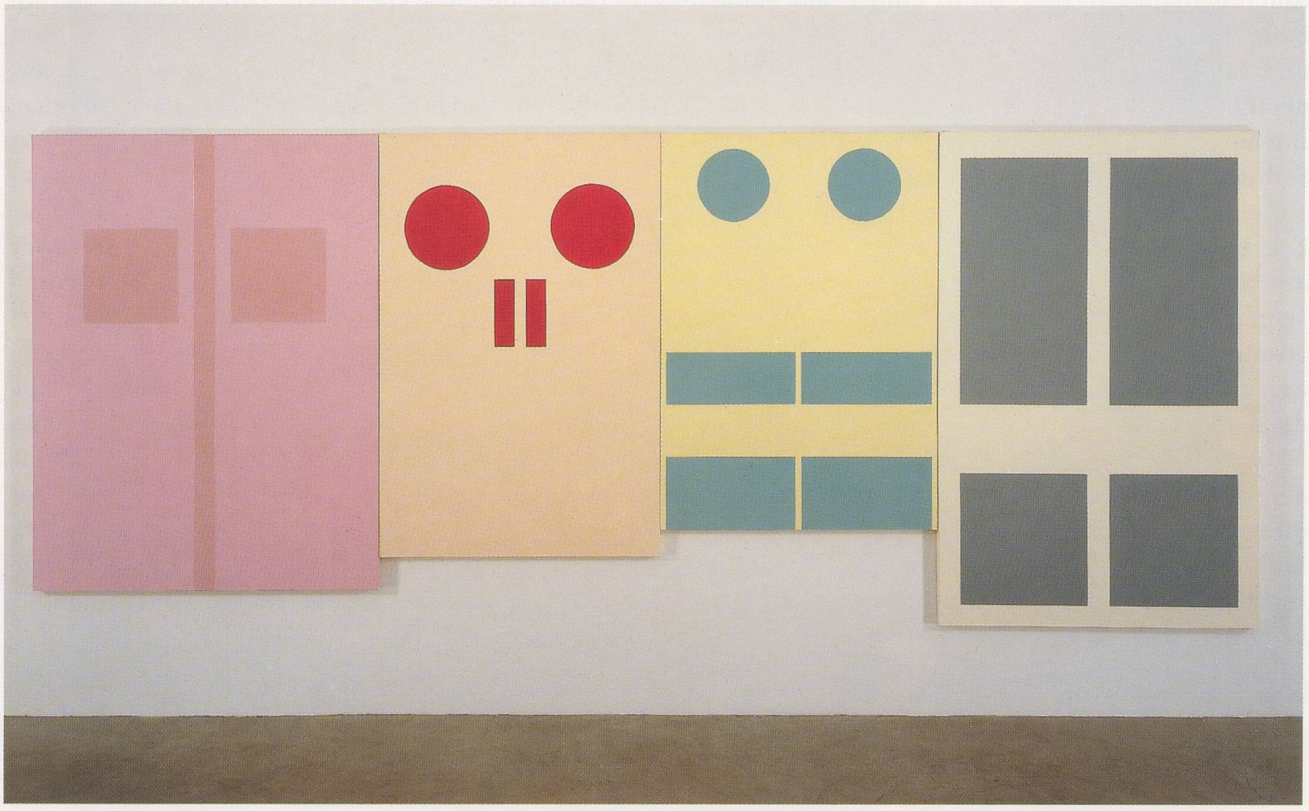
*LIONEL BOVIER* ist freier Kritiker und Ausstellungsmacher. Er lebt in Genf.



*GARY HUME, PRESENT FROM AN OCTOGENARIAN, 1991, oil on formica panel, 82 x 196" /*
*GESCHENK EINES ACHTZIGJÄHRIGEN, Öl auf Resopalplatte, 208 x 498 cm.*
*(PHOTO: MATTHEW MARKS GALLERY, NEW YORK)*

delt es sich bei diesen spiegelnden, lackierten Oberflächen (die in unwahrscheinlichen Farbvariationen die Schwingtüren eines Londoner Spitals wiedergeben) offensichtlich darum, ein Motiv zu finden, das den Beschränkungen eines flachen Bildträgers und einer Technik des Farbauftrags entspricht, die offensichtlich mehr von der industriellen als von der handwerklichen Malerei geprägt ist. In gewissem Sinn sind die DOORS ein verzögertes Echo der FLAGS von Jasper Johns, die über den Umweg einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der Moderne einen neuen, mehrdeutig schillernden Gehalt gewonnen haben. Wie der Künstler selbst hellsichtig feststellt, lag es nun gefährlich nahe, der Verführung einer solchen Ausdrucksweise zu verfallen und sie in unendlichen Variationen auszubeuten.[8)] Indem er die Leinwand durch Resopal oder Aluminium ersetzte, fand Gary Hume jedoch eine Lösung für das unlösbare Problem (und persönlich bin ich geneigt, dieses für die darauf folgenden Veränderungen seines Vorgehens verantwortlich zu machen): Nach tatsächlich existierenden Modellen malte er schematisierte Türen, so dass man beinah glauben konnte, sie könnten in Wirklichkeit wieder als solche dienen . . .

Wenn man auch auf gewisse, häufig wiederkehrende optische Effekte und die Verwandtschaft der



*FOUR DOORS I, 1989/90, gloss paint on canvas, 94 x 234" /*
*VIER TÜREN I, Lackfarbe auf Leinwand, 239 x 594 cm.*
*(PHOTO: MATTHEW MARKS GALLERY, NEW YORK)*

Methode in den Werken dieser Serie und heutigen Werken des Künstlers hinweisen kann, wie das Ulrich Loock[9)] tut, so muss man doch anerkennen, dass sie andrerseits gleich weit voneinander entfernt sind, wie etwa Jasper Johns und Wesselman, um ein möglichst klares und sicher nicht unschuldiges Beispiel zu nennen. Die Verwandtschaft, welche viele zeitgenössische Werke mit den Arbeiten von Wesselman verbindet, ist in der Tat zu auffällig, um nicht eher auf struktureller als auf formaler Ebene erklärbar zu sein. Was Hume von der Pop Art aufnimmt, ist nicht so sehr die allgemeine Reduktion auf die Zeichnung, als vielmehr die Verbindung heterogener Kodes in einem Bild. Während die GREAT AMERICAN NUDES ein bestimmtes Fragment aus einem Werk von Matisse mit Bildern aus der Welt der Massenmedien verbanden, wird die Collage bei Hume zu einer eigentlichen Überlagerung von Schichten, so wie parallel dazu seine Maltechnik eher mit Schichten als mit Pinselstrichen arbeitet.[10)]

VICIOUS (1994) etwa zeigt eine Silhouette, die von den faschistischen Statuen des Olympiastadions in Rom inspiriert und von Blumenmotiven umgeben ist, bei denen man nicht weiss, soll man dazu irgendeine kunstvolle Tapete aus *Arts & Crafts* assoziieren oder doch eher Warhols *Flowers*. Unterschiedliche

Bildkodes sind hier dicht miteinander verwoben, und genau daraus ergibt sich die faszinierende Ambivalenz des Werkes: Da ist einmal das Statuenhafte, ferner das genaue Registrieren von Schatten und Silhouette (dessen Bezüge zu den Anfängen der Photographie bekannt sind) sowie das Dekorative und dessen künstlerische Wiederverwertung usw. Selbstverständlich zielt ein solches Inventar weder auf eine Erklärung des Bildes noch auf Vollständigkeit. Es soll nur das Zusammengesetzte, Kombinierte des Werkes aufzeigen, dass es eher «computiert» als «komponiert» ist, wie Loock richtig bemerkt.[11] Es erstaunt deshalb nicht, dass diesem Bild eine Collage zugrunde liegt, die in Humes Römer Atelier entstanden war, und auch nicht, dass Hume regelmässig Projektionen von Bildern verwendet, die er aus Magazinen oder Filmstreifen ausgeschnitten hat. Denn all diese Prozesse münden schliesslich in ein einziges Bild, das sehr klar erkennbar ist und doch mehrdeutig bleibt. Genau darin besteht eine der grossen Stärken dieser Malerei.

Die folgende Anekdote verrät einiges über Gary Humes Einstellung zur Malerei. Es ist die Geschichte von Tony Blackburn, einem Radio-Diskjockey, dessen Name Hume als Titel für ein Werk von 1993 verwendete. Blackburn erlangte dadurch eine «gewisse Berühmtheit» (um einen Begriff von Gregor Muir[12] zu verwenden), dass er seine tägliche Sendung dazu benützte, um seine Freundin nach der Trennung zur Rückkehr zu bewegen. Durch diesen «Missbrauch» des Mediums, in dessen Dienst er vertraglich stand, indem er – gegen die eigene Logik des Mediums – eine streng geregelte Sprachform zu rein persönlichen Zwecken verwendete, verstiess der DJ gegen sämtliche Regeln: Er war nicht mehr bloss Entertainer, sondern eine Art Pirat, der die Gleichförmigkeit des gesellschaftlichen Informationsflusses störte.

Ich erinnere mich, wie bei einem Besuch im Atelier des Künstlers, einige Monate vor der Ausstellung in der Kunsthalle Bern, ein grosses Bild mit dominanten Farbtönen in Schwarz und Violett einen starken Eindruck auf mich ausübte (FOUR FEET IN THE GARDEN, 1995). Es schien mir, als ergebe sich die figürliche Interpretation des Werkes direkt aus seiner «abstrakten» Dimension. Das Gemälde liess den Sinn aufblitzen, ohne dass er sich wirklich fassen liess. Ich sah natürlich vier Paar nackte Füsse, tendierte aber dazu, ihre Entstehung auf eine zufällige Veränderung der Oberfläche zurückzuführen, auf ein formales Ganzes, das ebensoviel von einem Rorschachklecks wie von der Photographie hatte, die vermutlich als Vorlage diente. Der schwarze Bereich, in dem sich ein unbeholfener Kreis abzeichnete, schien diese Unsicherheit zu bestätigen. Ein Element jedoch irritierte mich zutiefst, denn es brach diese lebendige bewegte Wirkung und lenkte den Blick brüsk auf die Bildebene selbst: Am unteren Bildrand hatte Hume ein paar nonchalante grüne Striche hingesetzt, die eine Wiese andeuteten. Ich wagte es zu jener Zeit nicht, mir einzugestehen, dass dieser Stilbruch, diese «Geschmacklosigkeit» unbedingt notwendig war. Heute ist mir klar, dass es Gary Hume nicht um Bilder als Objekte des Geschmacks oder der Kultur geht, oder mit Godard gesprochen, nicht darum *des images justes*, sondern *justes des images* zu schaffen – als etwas Unvermeidliches und seltsam Endgültiges.

*(Aus dem Französischen von Katharina Bürgi)*

1) Der Titel dieses Essays (deutsch: Eindeutig etwas) stammt aus dem musikalischen Werk von Gerwald Rockenschaub und lehnt sich an den Titel des ersten Albums der Gruppe «Oasis» an: *Definitely, May Be.* Das Motto (deutsch: Aber was ist denn an der Malerei heute so anders und faszinierend?) nimmt Bezug auf das bekannte Bild von Richard Hamilton mit dem Titel JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S HOME SO DIFFERENT, SO APPEALING (1956).

2) Gerhard Richter im «Interview mit Rolf Gunther Dienst 1970», in: Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), *Gerhard Richter. Text,* Insel Verlag, Frankfurt am Main 1993, S. 58.

3) Gerhard Richter, «Aus einem Brief an Benjamin H. D. Buchloh 23.5.1977», ebenda, S. 80.

4) Gerhard Richter, «Notizen 1986», ebenda, S. 120.

5) Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter: Ausstellungskatalog,* vol. II (Essais), Paris 1993. Vgl. auch die Artikel von Gertrud Koch und Luc Lang, in: *Gerhard Richter,* Ed. Dis Voir, Paris 1993.

6) In: *Parkett* 35, Zürich/New York 1993, S. 95.

7) Gerhard Richter, «Notizen 1986», a.a.O., S. 120.

8) Im Interview mit Adrien Dannatt, «The Luxury of Doing Nothing», *Flash Art,* no. 183, Sommer 1995.

9) Ulrich Loock, «Artifizielle Bilder», in: *Gary Hume,* Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bern/ICA London, 1995, S. 12–15.

10) «I love the skin surface of enamel, so mainly I refuse brush strokes (...)», erklärt Hume im Gespräch mit Dannatt, a.a.O., S. 97.

11) Ebenda, S. 15.

12) Gregor Muir in: *Art + Text,* no. 51, 1995, S. 38–43.

*GARY HUME, WHISTLER, 1996, gloss paint on aluminum, 79⅝ x 63⅛" / PFEIFER, Lackfarbe auf Aluminium, 201 x 160,5 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)*

GARY HUME, VICIOUS, 1994, gloss paint on wood panel, 86 x 71" / BÖSARTIG, Lackfarbe auf Holzplatte, 218,4 x 180,3 cm. (PHOTO: JAY JOPLING, LONDON)

LIONEL BOVIER

# Definitely Something

Just what is it that makes today's painting so different, so appealing?[1)]

In an interview with Rolf Gunther Dienst, Gerhard Richter said that his "soft abstract paintings," were *no different from the others* [his "photo paintings"], *or only outwardly,*[2)] and a few years later he elaborated: *The proposition of my new paintings is the same as in almost all of my other paintings: I cannot communicate anything; there is nothing to communicate; painting can never be the message; diligence, defiance, madness or other ruses can never compensate for the lack of message; it never just comes by painting.*[3)] Of course the artist wants to convey a "picture of the world" but his intention is *not to invent anything, no idea, no composition, no subject matter, no form—and to engage everything: composition, subject matter, form, idea, picture.*[4)]

These remarks certainly seem obvious to us today but they are also central to an understanding of the path pursued by artists in the second half of the eighties, who—within the painting idiom itself—began to re-establish a relationship between work and reality—but without explicitly conveying it in the form of a subjective statement.

Benjamin Buchloh has demonstrated just how much Richter's proposition was linked to the development of photography as a medium of recording the real.[5)] This, as Dave Hickey notes in his essay "Richter in Tahiti," certainly has less to do with dispossession than with a paradoxical confirmation: *Painting changed after the advent of photography, not because photography usurped its descriptive function, but because photography prioritized it, thus valorizing the referent over what it signified.*[6)]

It is Richter's question, *What to paint, how to paint?*[7)] that Gary Hume develops in his series of DOOR paintings (1988–1992). From all visual indications, these reflecting lacquer surfaces—which reproduce the swinging doors of a London hospital in improbable color variations—seek a motif equivalent to the constraints of a flat support, and a covering technique apparently closer to industrial painting than to craftsmanship. In one sense, the "doors" are a distant echo of Jasper Johns's "flags," sifted through

*LIONEL BOVIER* is a free lance art critic and curator who lives in Geneva.

*GARY HUME, TONY BLACKBURN, 1993, gloss and matt paint on formica panel, 76 x 54" / Lack- und Mattfarbe auf Resopalplatte, 193 x 137 cm. (PHOTO: JAY JOPLING, LONDON)*

a filter of fundamental doubt about modernity, and recharged with ambiguous content. The path was wide open, as the artist himself notes,[8] for an infinite series of variations exploiting the undeniable seduction of such a formulation. In other words, by replacing the canvas with Formica or aluminum, Gary Hume reached a skeptical outcome (which, for my part, I tend to link with the subsequent changes in his approach); that is, he painted schematized doors based on an existing model, which could almost be used as such in reality.

But while one can—as Ulrich Loock does in his essay "Artificial Pictures"[9]—underscore recurrent visual effects and similarities of method among the works in the series in question and in his current works, one must recognize that among them, there begins to develop the same distance that—to use as innocent an example as possible—separated Johns from Wesselman. The affinities that many of Hume's recent paintings have with the works of Wesselman are, in fact, too obvious not to be evaluated on a level more structural than formal, since what Hume takes from Pop painting is not so much the generalized flattening of the drawing itself as the combination of heterogenous pictorial codes. And while Wesselman's series GREAT AMERICAN NUDES (1961–1973)

assembles a fragment from a Matisse composition with images from the world of media, the collage in Hume's process becomes superimposition, just as the pictorial technique proceeds in layers rather than strokes.[10)]

VICIOUS (1994) thus shows a silhouette inspired by the Fascist statues surrounding the Olympic stadium in Rome, against a floral ground that one hesitates to attribute to a tapestry from the Arts and Crafts Movement or to compare with Warhol's Flowers. Here, different codes are woven together into a skein from which the fascinating ambiguity of the work unwinds: There is the code of statuary; that of the index, the shadow, and the silhouette (which are significantly linked to the origins of photography); of decoration and its artistic recycling; and so on. Such an inventory, of course, intends neither to explain painting nor to exhaust it. It limits itself to indicating the composite, combined nature—"computed," rather than "composed"[11)]—of the work. One adds very little, then, by saying that the origin of this painting lies in its being a collage made by Hume in his Roman studio, or that he makes regular use of projected images cut out from magazines or acetates. For all these operations make way in the end—and this is one of the most sucessful aspects of these paintings—for a unique image, strongly individual and totally ambiguous.

There is one anecdote that to me best reveals something of Gary Hume's attitude toward painting: the story of Tony Blackburn, the radio disc jockey whose name gave title to a 1993 work. Blackburn became a minor celebrity[12)] when he used his daily program as a personal broadcast in an attempt to bring back his girlfriend after they had broken up. In this cooptation of a medium in which Blackburn was contractually bound to work, this reverse use of media logic in which he appropriated a codified language to his own strictly private ends, a reversal of status takes place: The DJ here is no longer an "entertainer," but, rather, a kind of pirate disturbing the undifferentiated flow of social messages.

I remember how, after a visit to the artist's studio, a few months after his exhibition at the Kunsthalle Berne, I was particularly struck by a large, predominantly black-and-violet canvas (FOUR FEET IN THE GARDEN, 1995). The figurative reading of the work seemed indeed to come directly from its "abstract" dimension. The painting brought the meaning to the surface, without freezing it. I clearly saw four pairs of bare feet, but I could not prevent myself from attributing them to a kind of surface accident, to a formal universe owing as much to Rorschach as to the photograph that had seemingly served as model. No doubt the black area in which a circle had been drawn served as confirmation of this ambiguity. One element, however, continued to irritate me, breaking the effect of the ebb and flow, and acting as an abrupt placing of the focus on the picture plane: At the bottom of the panel, Gary Hume had placed a few nonchalant strokes of green paint to represent grass. At that moment I did not dare admit to myself that this disruption of tone, this "lack of taste," was necessary. Whereas today it seems quite apparent to me that for Gary Hume the point is not to make tasteful or cultured objects, not to make, to quote Godard, *des images justes, mais juste des images*—as something inevitable and singularly definitive.

*(Translated from the French by Sophie Hawkes)*

1) The title of this essay is borrowed from the musical productions of Gerwald Rockenschaub, and echoes the title of the first album by the British group "Oasis," *Definitely, May Be.*
The subtitle makes allusion to Richard Hamilton's famous collage JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S HOME SO DIFFERENT, SO APPEALING? (1956), the very picture that initiated British Pop Art.
2) Gerhard Richter in "Interview mit Rolf Gunther Dienst 1970" in: Hans-Ulrich Obrist (ed.), *Gerhard Richter. Text* (Frankfurt am Main: Insel, 1993), p. 58.
3) Gerhard Richter, "Aus einem Brief an Benjamin H. D. Buchloh 23. 5. 1977" ibid., p. 80.
4) Gerhard Richter, "Notizen 1986" ibid., p. 120.
5) Benjamin H.D. Buchloh, *Gerhard Richter,* ex. cat. vol. II, *Essays* (Paris: 1993). See also the texts of Gertrud Koch and Luc Lang in: *Gerhard Richter* (Paris: Editions Dis Voir, 1993).
6) Dave Hickey, "Richter in Tahiti" in: *Parkett* No. 35 (Zurich/New York: Parkett Publishers, 1993), p. 87.
7) Gerhard Richter, "Notizen 1986," op. cit., p. 120.
8) Interview with Adrien Dannatt, "The Luxury of Doing Nothing" in: *Flash Art,* No. 183 (Summer 1995), pp. 97–99.
9) In: *Gary Hume,* ex. cat., Kunsthalle Berne and ICA London, 1995, pp. 63–66.
10) "I love the skin surface of enamel, so mainly I refuse brush strokes..." Hume declares in his interview with Dannatt, op. cit., p. 97.
11) Dannatt, ibid.
12) Gregor Muir, *Art + Text,* No. 51, 1995, pp. 38–43.

*GREGOR MUIR*

# LACQUER SYRINGE

In a recent telephone conversation with Gary Hume, I expressed the opinion that the art-going public was beginning to catch up with the work. Whereas Hume's rambunctious aesthetic may once have proved hard to swallow, I sensed a turnaround. Hume's determination to stay one step ahead of the game had me wondering how he might feel about a possible return to easy street. For instance, just when everything seemed to be going well with the door paintings (1988–1992), Hume decided to start over. In 1992, following a brief struggle with sculpture and photography, he adopted a more fluid style of representation noted for its figurative, organic, and biblical motifs. Although they retained his signature medium of household gloss paint, the first of the new paintings were difficult to comprehend. The colour schemes were deranged—swathes of chocolate brown against acid orange—and the subject matter oblique—tell me, is this a lung or a leaf? Anyone could be forgiven for mistaking Hume's transitional work for an accident involving an ice-cream van and a 1970s carpet store. Since then, the paintings have become increasingly more—there is no better word—beautiful. And, what's more, people now accept their being beautiful. As we talked, the thought crossed my mind that perhaps he never intended his work to be easy on himself or on others. Then he said, "But what about me? How do these paintings relate to me?" Despite all the discussion surrounding his most recent work, Hume seemed to feel overlooked.

Not for the first time, our conversation ended on an awkward note. I felt like a culture vulture, intent on pinning the work to something out there that, at that moment, Hume found irrelevant.

A few days later, I arrived at Hume's studio to learn more about what he meant by "me." It was there, in a former auto-repairs shed where natural light descends through a darkened skylight, that his paintings revealed themselves to me as time-based works, their colours fluctuating with each passing cloud. During the course of a day, each exposed painting conducts its own series of private manoeuvres in the dappled sunlight. This temporal responsiveness in Hume's works brings to bear their quasi-photographic development, in which an overhead projector is used to transfer images onto large alu-

*GREGOR MUIR* is a writer and curator who lives in London.

*GARY HUME, ROOTS, 1993, gloss paint on formica panel, 86 x 72" / Lackfarbe auf Resopalplatte, 218,5 x 183 cm.*

*(PHOTO: JAY JOPLING, LONDON )*

*GARY HUME, NARCISSUS' SYMPATHY, 1996, gloss paint on aluminum, 82 x 46" / Email auf Aluminium, 208,5 x 117 cm.*
*(PHOTO: STEPHEN WHITE)*

minium panels. More often than not, they start out as tracings on sheets of A4 acetate. (Imagine Hume at the breakfast table, flicking through books and magazines until he finds the appropriate image.) These images on acetate sheets constitute Hume's iconic software, stored for future reference in a cardboard box. Unlike conventional drawings, the marker-pen lines—spare, light-handed, telling us all we really need to know—demarcate the paintings' tectonic layout, whereby lakes of pure colour butt up against each other, forming thick, creamy ridges.

Worked up into bold, schematic areas of flat paint, the image becomes increasingly simplified, more sign-like. It is often said that Hume's paintings engage us through simultaneous processes of knowing and not knowing what the subject matter means —owls, teddy bears, icicles, feet, hands, a horse, nothing. Perplexed, we ask ourselves why a painting composed of universally recognised symbols should appear so withheld. To decipher the image, we attempt to unravel Hume's painting process, working backward to some "master" image in the belief that this will reveal the subject's niggling familiarity. Preempting this reasoning, Hume leaves us high and dry. A compositional twist here, a wildly misrepresentative colour there, and the umbilical cord between the painting and its original image is severed. Unable to return to the source, our only option is to become emotionally involved with the subject matter as presented. From here on in, there is no respite, no free ride. The difficulty we experience in locating the imagery forces us to become active observers. Hume's esoteric colour combinations, his edgy composition, those irritating areas of what appear to be unfinished paintwork (not to mention the works' looming identity crisis with sculpture), all conspire to keep us on our toes.

Hume maintains that as soon as we engage with his paintings we become alive—living, thinking individuals, forced to extract a plausible narrative from his ridiculous fiction. Hume and I contemplate the works' emotional "always-ness." As psychoactive mirrors, the paintings force us to identify with them. Such is the generosity of Hume's imagery, a generosity which openly lets us decide what it is, so that the paintings will forever act as ciphers for us. Continu-

*GARY HUME, WISE OWL, 1996, gloss paint on aluminum panel, 86 x 71" /*
*WEISE EULE, Lackfarbe auf Aluminium, 218,4 x 180,3 cm.* (PHOTO: STEPHEN WHITE)

*GARY HUME, RABBIT DRAWING, 1996, ink on paper, 81 x 53" / Tusche auf Papier, 206 x 135 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE, LONDON)*

ing this line of thought, Hume revisits the "me" of our earlier conversation. What he is getting at is the universal reception of his work. In other words, how do these paintings relate to you? In order to clarify his position, Hume invests certain words with ponderous significance. In this instance, he conflates "me" and "you." Me, as in I AM HE AS YOU ARE HE AS YOU ARE ME AND WE ARE ALL TOGETHER; it's odd how the paintings' narrative structure echoes that of "I Am the Walrus." From this, I imagine a whole host of iconographies inspired by The Beatles: SITTING ON A CORNFLAKE WAITING FOR THE VAN TO COME; CRAB A LOCKER FISHWIFE PORNOGRAPHIC PRIESTESS; EXPERT TEXTPERT CHOKING SMOKERS; ELEMENTARY PENGUIN SINGING HARE KRISHNA.

Our conversation takes another turn when we consider how, deep down, the work is embarrassing. (Consider the moment when, having been humiliated, you shrink at the sight of seeing yourself through other people's eyes.) Hume's work is a source of embarrassment on two levels. Primarily, there is a tendency to be humiliated by the subject matter. How can we fail to cringe at Hume's juxtaposition of British colloquialisms with pop-folkloric celebrities such as Tony Blackburn (a hackneyed radio disc jockey), Patsy Kensit (ex-film starlet presently dating Liam Gallagher of Oasis), and Kate Moss (Übermodel), not to mention The Madonna and Child? Bold, emotional, ludicrously overstated, these images make us increasingly self-aware as they probe our memories for a response. But the real killer occurs when we catch ourselves reflected in the gloss paint. We become instantly self-conscious, and for a split-second we exit ourselves: a form of astral projection akin to embarrassment. Our fear is that we remain in a perpetual state of watching ourselves fall apart. Confronted by the work, we experience ourselves in three possible loci: in front of, behind, and on the surface of the picture plane. Anxious to return to the image, we refocus, but it's too late. The painting has just caught us in the act of trying to determine what it's all about.

Unlike the surface of protective glass associated with framed canvases, household gloss paint reflects a murky, shadowy image whereby we witness ourselves as blurred outlines. Scanning back and forth between reflection and painted image, we succumb to a maddening psychological assault, in the face of which it takes a certain amount of bottle to hold the self together. These paintings are resolute in their outlook, pushy and up-front. They know what they're about, whereas we... What do we know? At the risk of being intimidated, we attempt to possess the image, at which point we enter into a compulsive relationship with the subject matter. Without question, these are intrusive paintings; they tease at the very fabric of our identity, demanding that we engage them head-on. Evoking some specific yet unnamed emotional condition, we indulge in their narcotic pleasures and allow them to get us high. All the while, Hume—the beauty terrorist—picks at our souls, curious to see how we rise to the challenge.

*GREGOR MUIR*

# LACK SUBKUTAN

Kürzlich, in einem Telephongespräch mit Gary Hume, hatte ich die Meinung geäussert, dass das Kunstpublikum langsam, aber sicher Zugang zu seinem Werk finde. Gary Humes grelle Ästhetik schien ihm bisher eher sauer aufzustossen, doch jetzt spürte ich eine Kehrtwendung. Da Hume immer gern eine Nasenlänge voraus ist, fragte ich mich, was er wohl jetzt von einer Rückkehr in ruhigeres Fahrwasser hielt. So hatte er zum Beispiel, gerade als mit der DOOR-Serie alles gut zu laufen schien, den Entschluss gefasst, noch einmal von vorne anzufangen. Nach einem kurzen Geplänkel mit der Bildhauerei und der Photographie machte sich Hume 1992 einen flüssigeren Stil der gegenständlichen Darstellung zu eigen, der sich durch figurative, organische und biblische Motive auszeichnete. Obwohl er an seiner mittlerweile vertrauten Verwendung von handelsüblichem Glanzlack festhielt, waren die ersten der neuen Bilder schwer verständlich. Die Farbkombinationen waren abwegig – Schwaden von Schokoladenbraun neben ätzendem Orange, das Sujet undurchsichtig – *war das nun eine Lunge oder ein Blatt?* Man konnte es keinem verübeln, wenn er Humes Werk aus dieser Übergangsphase für einen Unfall hielt, bei dem ein Glacewagen in ein Teppichgeschäft der 70er Jahre gerast und umgekippt war. Seither sind die Bilder zusehends schöner – es gibt kein treffenderes Wort – geworden. Mehr noch, die Leute akzeptieren, dass sie schön sind. Während unseres Gesprächs ging mir der Gedanke durch den Kopf, dass Hume es wohl nie darauf angelegt hatte, es sich selbst oder anderen mit seinen Arbeiten leicht zu machen. Dann sagte er: «Aber was ist mit mir? In welchem Zusammenhang stehen diese Bilder zu mir?» Trotz aller Diskussionen um seine jüngsten Arbeiten schien Hume sich übergangen zu fühlen.

Nicht zum ersten Mal nahm unser Gespräch einen etwas peinlichen Ausgang. Ich kam mir zwangsläufig vor wie ein «culture vulture», ein besserwisserischer Kulturheini, der die Sachen unbedingt an etwas Objektivierbarem festmachen wollte, was Hume für völlig irrelevant hielt.

Ein paar Tage später besuchte ich Hume in seinem Atelier, um mehr darüber zu erfahren, was mit «mir» gemeint war. Dort, in einer ehemaligen Autowerkstatt, in die durch ein Oberlicht Tageslicht einfällt, offenbarten sich mir seine Bilder erst wirklich als zeitabhängige Werke, deren Farben sich mit jeder vorbeiziehenden Wolke verändern. Im Lauf des Tages durchläuft jedes Bild eine Folge kaum merklicher Farbenspiele unter den wechselnden Lichtflecken. Diese Zeitgebundenheit von Humes Malerei trägt auch ihrer quasifilmischen Genese Rechnung. Die Bilder werden mit Hilfe eines Hellraumprojektors auf grosse Aluminiumplatten übertragen. Meistens erblicken sie das Licht der Welt zunächst als gepauste Konturzeichnung auf einer Acetatfolie im A4-Format. (Man stelle sich Hume vor, wie er am Frühstückstisch Bücher und Illustrierte so lange

*GREGOR MUIR* ist Kunstkritiker und Ausstellungsmacher. Er lebt in London.

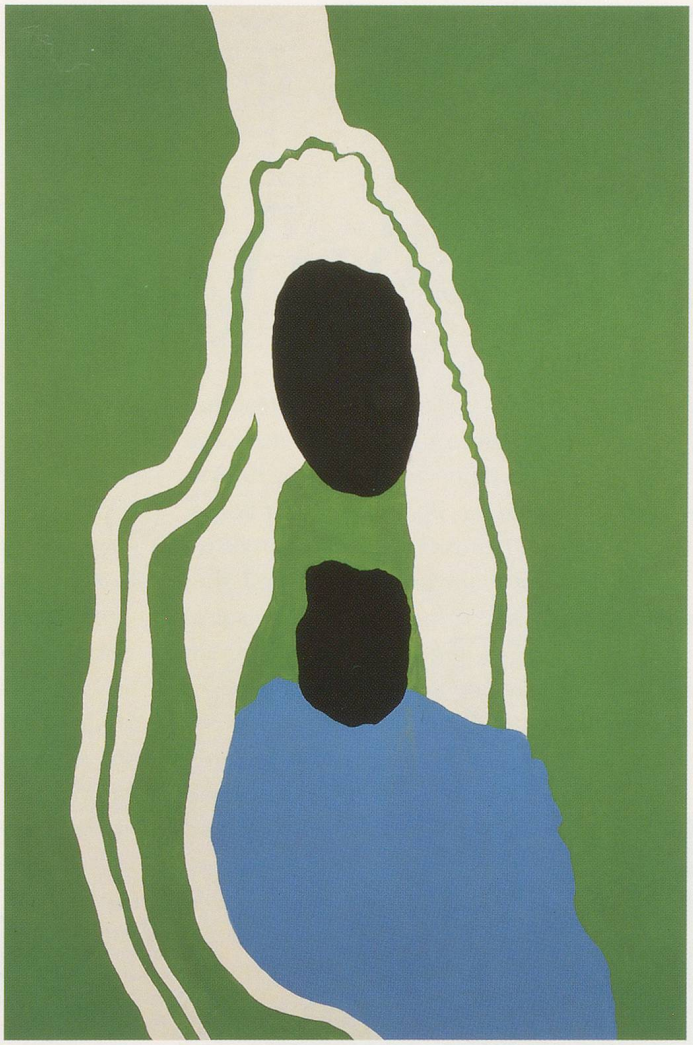
durchblättert, bis er das richtige Motiv findet.) Diese Acetatfolien bilden Humes ikonische Software, abgelegt in einem Pappkarton als Quellenmaterial für die Zukunft. Im Unterschied zu herkömmlichen Zeichnungen bezeichnen die mit feinem Stift gezogenen Linien – sparsam und leichthändig alle notwendigen Informationen vermittelnd – die tektonische Grundstruktur der Bilder, in der Seen reiner Farbe aneinanderstossen, so dass dicke cremige Wülste entstehen.

Zu kühnen schematischen Partien unmodulierter Farbe ausgearbeitet, wird das Dargestellte zunehmend vereinfacht und plakativ. Es heisst oft, Humes Bilder fesselten uns durch ihr Spiel mit der Erkennbarkeit des Dargestellten – Eulen, Teddybären, Eiszapfen, Füsse, Hände, ein Pferd, nichts. Verdutzt fragen wir uns, weshalb ein Gemälde, das sich aus allgemein bekannten Symbolen zusammensetzt, derart unzugänglich wirken kann. Um das Bild zu entschlüsseln, versuchen wir Humes Malvorgang auf ein «Urmotiv» zurückzuführen im Glauben, dadurch werde die detailgenaue Vertrautheit des Gegenstandes zutage treten. Aber als hätte er diese Versuche vorausgeahnt, lässt uns Hume auf dem trockenen sitzen. Ein kompositorischer Dreh hier, eine abenteuerlich verfehlte Farbe dort, und schon ist die Nabelschnur zum ursprünglichen Motiv durchtrennt. Der Möglichkeit beraubt, zur Quelle zurückzukehren, bleibt uns nichts anderes übrig, als uns emotional auf das Dargestellte einzulassen. Und von da an gibt es kein Zurück, jetzt gilt es ernst. Die Schwierigkeit, die es uns bereitet, die Motive zu orten, macht uns notwendig zu aktiven Betrachtern. Humes esoterische Farbkombinationen, seine kantige Komposition, irritierend unfertig wirkende Bildpartien (ganz zu schweigen von der drohenden Identitätskrise der Arbeiten in unmittelbarer Nähe zur Bildhauerei): All das trägt dazu bei, uns in Trab zu halten.

Hume ist der Ansicht, dass wir, sobald wir uns auf seine Bilder einlassen, zum Leben erwachen, zu lebendigen, denkenden Individuen werden, dazu gezwungen, seiner absurden Fiktion einen plausiblen Inhalt zu entlocken.

Hume und ich stellten Betrachtungen über die emotionale «*Allzeitlichkeit*» seiner Arbeiten an. Wie könnten wir uns mit diesen psychoaktiven Spiegeln nicht identifizieren? Die Humesche Bildsprache ist derart grosszügig – die nähere Bestimmung des Dargestellten bleibt ausdrücklich uns überlassen –, dass die Bilder für uns dauerhaft als Chiffren fungieren können. Diesen Gedankengang weiterspinnend, kommt Hume auf das «mir» in unserem Telephongespräch zurück. Worauf er hinaus wollte, war die universelle Rezeption seines Werkes. Mit anderen Worten: In welchem Zusammenhang stehen diese Bilder zu dir? Um seinen Standpunkt zu verdeutlichen, befrachtet Hume bestimmte Wörter mit gewichtiger Bedeutung. In diesem Fall wirft er «ich» und «du» in einen Topf. «Ich» wie in: I AM HE AS YOU ARE HE AS YOU ARE ME AND WE ARE ALL TOGETHER (Ich bin er wie du er bist wie du ich bist und wir alle zusammen sind). Seltsam, wie sich die narrative Struktur seiner Bilder an die von «I Am the Walrus» anlehnt. Entsprechend lassen sich eine Unmenge von den Beatles inspirierte Bildmotive ausmalen: SITTING ON A CORNFLAKE WAITING FOR THE VAN TO COME; CRAB A LOCKER FISHWIFE PORNOGRAPHIC PRIESTESS; EXPERT TEXTPERT CHOKING SMOKERS; ELEMENTARY PENGUIN SINGING HARE KRISHNA.

Unser Gespräch nimmt eine Wendung, als wir uns überlegen, dass die Arbeiten im Grunde peinlich sind. (Wie wenn man in einer demütigenden Situation zusammenzuckt, beim Gedanken an das Bild, das man in den Augen anderer abgibt.) Humes Werk ist uns auf zweierlei Art peinlich. Erstens wirkt oft schon der dargestellte Gegenstand wie eine Beleidigung. Wir können gar nicht anders als zurückschrecken vor Humes Kombinationen von Sprachfloskeln und Exponenten der Pop-Folklore – Tony Blackburn (abgetakelter Radio-Diskjockey), Patsy Kensit (ehemaliges Filmsternchen) oder Kate Moss (Megamodel) – von der Madonna mit Kind ganz zu schweigen. Frech, emotionsgeladen, absurd überspitzt, werfen uns diese Bilder, indem sie nach einer Reaktion verlangen, immer mehr auf uns selbst zurück. Der eigentliche Todesstoss erfolgt jedoch erst, wenn wir uns selbst im Glanzlack gespiegelt erblicken. Sofort werden wir uns unserer selbst bewusst und für einen Sekundenbruchteil geraten wir ausser uns – eine Art Astralprojektion, die Scham auslöst. Dabei fürchten wir, dass wir aus dem Zustand der Beobachtung des eigenen Auseinanderfallens nicht mehr herauskommen. Wir erfahren uns selbst



*GARY HUME, MADONNA, 1993, gloss paint on formica panel, 81⅞ x 55⅛" / Lackfarbe auf Resopalplatte, 208 x 140 cm. (PHOTO: JAY JOPLING)*

dem Werk gegenüber in drei möglichen Positionen: vor, hinter und auf der Bildfläche. Bestrebt, zum Bild zurückzukehren, fokussieren wir den Blick neu, doch es ist zu spät. Das Bild hat uns soeben auf frischer Tat ertappt, beim Versuch, eine Bedeutung aus ihm herauszuklauben.

Anders als die spiegelähnliche Oberfläche von normalem Schutzglas reflektiert der Glanzlack ein trübes, schattenhaftes Bild, durch das wir uns selbst nur als verschwommenen Umriss wahrnehmen. Im ständigen Hin und Her zwischen gespiegeltem und gemaltem Bild sind wir einer entnervenden psychologischen Attacke ausgesetzt. Um der zu widerstehen, braucht das Ich schon einen sehr soliden Rückhalt. Die Bilder wirken resolut, aggressiv und direkt. Sie wissen, worum es geht, wohingegen wir... Was wissen wir schon? Auf die Gefahr hin, vor den Kopf gestossen zu werden, versuchen wir das Bild in den Griff zu bekommen und gehen so eine zwanghafte Beziehung zu seinem Gegenstand ein. Denn zweifellos sind es aufdringliche Bilder: Sie zerren am Gewebe unserer Identität und fordern uns zum direkten Angriff heraus. Dabei rufen sie einen spezifischen Gemütszustand hervor, in dem wir uns betäubt dem Genuss hingeben und uns berauschen lassen. Aber gleichzeitig stochert Hume, dieser Terrorist des Schönen, in unseren Seelen herum, und beobachtet gespannt, ob und wie wir uns der Herausforderung gewachsen zeigen.

*(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)*

*GARY HUME, AFTER PETRUS CHRISTUS, 1995, gloss paint on wood panel, 48 x 30" /*
*NACH PETRUS CHRISTUS, Lackfarbe auf Holzplatte, 122 x 76 cm. (PHOTO: JAY JOPLING, LONDON)*

DOUGLAS FOGLE

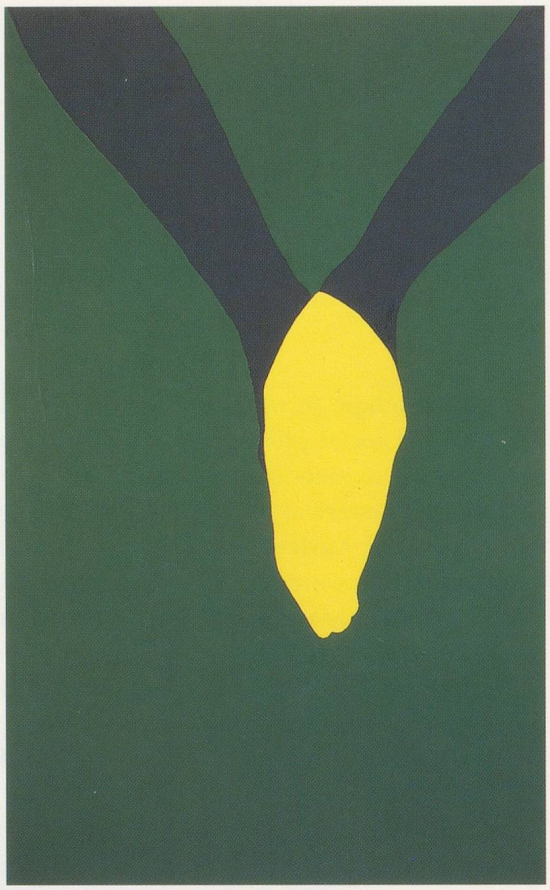
# Skin Jobs

They say that beauty is only skin deep. So what, we might ask, is the depth of skin? Nothing more than a loosely connected layering of cells just a few millimeters thick, the skin, although an effective barrier, is nonetheless a particularly precarious organ. Its structure incorporates gaps and, despite all its powers of regeneration, its surface tears easily. It is the very tenuousness of our corporeal container that underlies the seemingly paradoxical ambivalence that our culture directs towards its surface. Skin doesn't simply hold our bodies together; it provides a medium for our interface with the world. As the judicial sentencing machine in Kafka's *In the Penal Colony* would seem to suggest, the skin functions as a palimpsest, on which is left the physical traces of social interaction, our traumatic intersection with the world. Whether we obsess over the complexion of a supermodel, express horror at the transmogrifications of plastic surgery, or marvel at tales of ecstatic stigmata, the skin holds us tightly in its grip.

The French psychoanalyst Didier Anzieu devoted an entire volume to the analysis of dermatological paranoia in his patients. In postulating a psychoanalytic explanation for this cultural obsession, Anzieu put forth the notion of a "skin ego," which we might think of as a psychic envelope whose contours are coterminus with the physiological limits of our bodies. In analyzing his patients over the years, Anzieu found a direct correspondence between anxieties concerning imagined violations of the skin and actual dermatological pathologies. These findings were then generalized to suggest the workings of a larger cultural paradigm in which the blurring of the skin ego with the social ground against which it appears produced an anxiety in the subject. The symptoms varied from hysterical numbness to compulsive self-mutilation, but Anzieu was confronted by the common fear of "a flowing away of vital substance through holes," which he identified as "an anxiety not of fragmentation but of emptying."[1)]

Something of this paradoxical fascination with the skin can be identified in the surface of Gary Hume's paintings. In fact, the artist himself has likened his canvases to flesh, suggesting that the underpainting takes on the function of skin in relation to the surface paint's role as makeup. Like skin, these paintings act as interfaces between the realm of subject and object, viewer and viewed, drawing us into the orbit of their saccharine sheen while at the same time maintaining a high-gloss barrier to any unwelcome entry. From the earlier geometric paintings of doors to recent forays into more figurative terrain, Hume's paintings are encased in a cocoon of gelatinous pigment, like insects caught in amber. In PATSY KENSIT (1994), the minor denizen of pop stares at the viewer, her taunting gaze frozen in shimmering layers of pink and ochre hues. Like skin, the pigment's glistening surface is at first seductive. But then Kensit begins to resonate with a wholly different kind of energy, her surface curdling like milk left out too long. As figure and ground mutate into a single prophylactic envelope, one begins to feel dizzy, a phenomenon which, as Ulrich Loock suggests in his recent essay "Artificial Pictures,"[2)] destabilizes any attempts at resolving the historical tensions produced between figure and ground, between the physicality of the paintings—their material opacity—and

*DOUGLAS FOGLE* is a writer, and a curator at the Walker Art Center in Minneapolis.



*GARY HUME, FALLING, 1995, gloss paint on aluminum panel, 79 x 49" / FALLEN, Lackfarbe auf Aluminium, 200,7 x 124,5 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)*

their illusionistic references. In labeling these paintings "hybrids" and "hermaphrodites," Loock claims for them a new phylum within the taxonomy of artistic production. Rather than overcoming all dissonance through a dialectical resolution of opposites, the paintings produce an endless disturbance, a precarious if insistent insurgency which short-circuits the logic of modernism. But while Loock's characterization of Hume's paintings might be summed up in the figure of the clone, we might also consider them more in relation to Anzieu's sense of the pathological anxiety of the skin ego.

If both characterizations are correct, we might then call Hume's paintings "skin jobs," a term used to describe the replicants in Philip K. Dick's novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* In Dick's novel the skin job is described as "more human than human," inspiring a mixture of admiration and revulsion in the human imagination. Whereas the *doppelgänger*, the clone's Romantic predecessor, provoked an existential questioning of the soul through an uncanny doubling of the subject, the replicant operates according to a decidedly different genetic paradigm, which we might term viral. The replicant has left Plato's cave behind, being far more interested in exact cellular mitosis than in the shadowy realm of mere simulacra. In this viral model, the idealistic bifurcation of representation and reality evaporates on the seamless membrane of Hume's paintings.

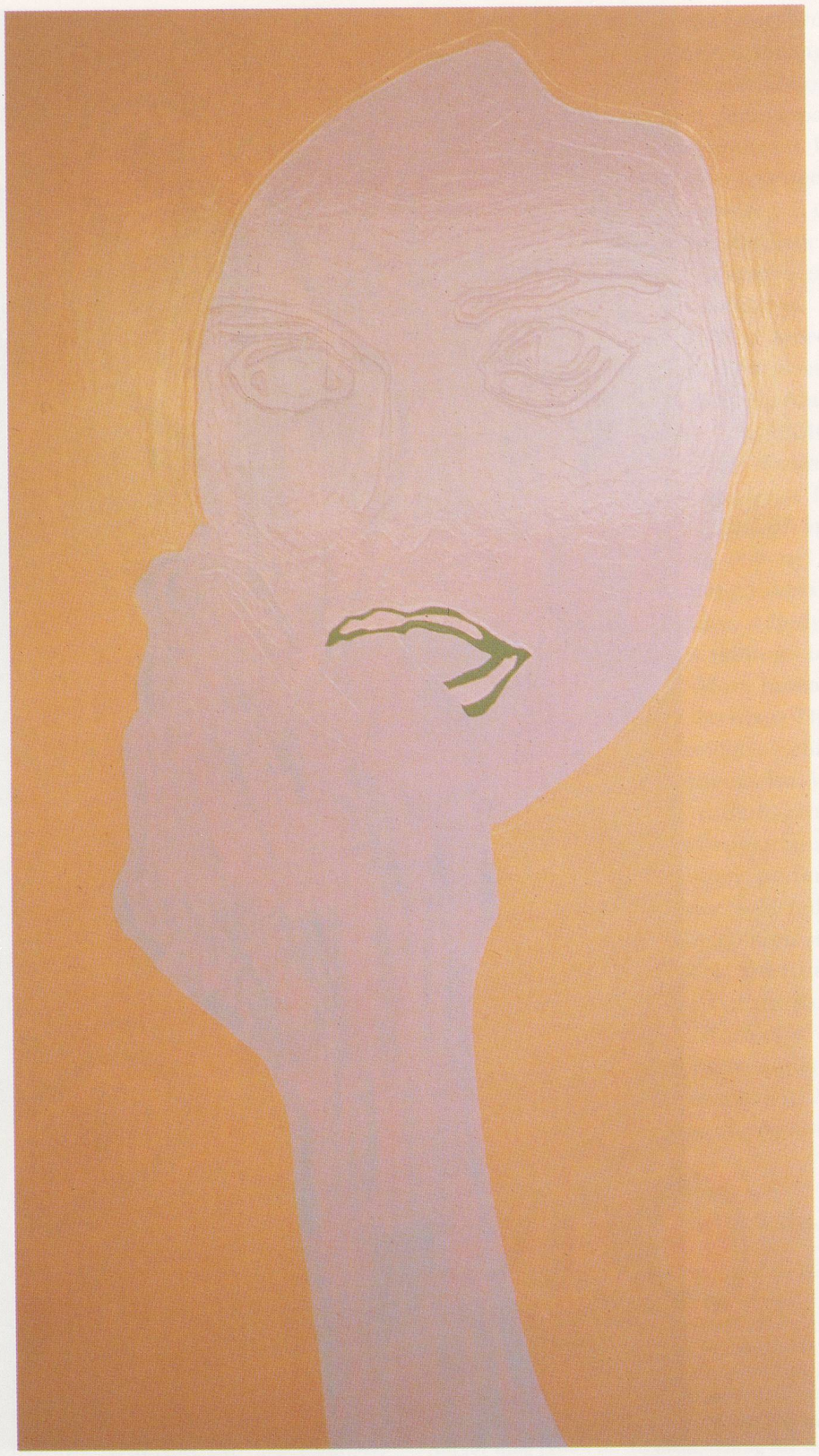
Nowhere is this evaporation more evident than in a series of paintings based on photographs of the Fascist figure sculptures that surround Mussolini's Olympic stadium in Rome.[3] In VICIOUS (1994) we see a heroically posed male figure rendered in disquieting brown paint against a flattened floral background. Its contours taped off in a hard-edged outline, its forward motion arrested by viscous pigment, this Fascist monument towers over us on its enormous aluminum surface, a body sealed against any possible leakage of its skin ego into the ground that offsets its silhouette. More human than human, the Fascist "soldier-male" (as Klaus Theweleit calls it) fully embodies the pathological characteristics ascribed by Anzieu to his patients. But in Hume's high-gloss monumentality, the virile hygiene of the figure is transformed into a viral contamination of its skin ego. Hardened, yet strangely porous, these hypermasculine skin jobs become infected with the same vertigo that destabilizes the coquettish PATSY KENSIT. The dominating perspectival tilt from which we see the figure in VICIOUS suggests the Romantic apotheosis of Leni Riefenstahl's athletic *Übermensch*, but Hume's affectless urgency gets under the skin of this fascinating Fascism and mutates it. Against such an infection Romanticism has no recourse. Hail the new flesh.

1) Didier Anzieu, *The Skin Ego* (New Haven: Yale University Press, 1989), pp. 38–39.

2) Ulrich Loock, "Artificial Pictures," in *Gary Hume: Paintings* (Bern: Kunsthalle Bern, 1995), pp. 63–66.

3) With titles like VICIOUS (1994), MANLY (1994), and HERO (1993), one might be tempted to read these paintings as a continuation of the questioning of artistic hubris begun in Hume's short single-channel video ME AS KING CNUT (1992), in which the artist sits in his backyard in a bathtub full of water, a paper Burger King crown on his head, telling the story of King Canute.

GARY HUME, KATE, 1996, gloss and paper on aluminum panel, 46 x 81⅞" / Lack und Papier auf Aluminium, 117 x 208 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)



*GARY HUME, PATSY KENSIT, 1994, gloss paint on formica panel, 81⅞ x 46" / Lackfarbe auf Resopalplatte, 208 x 117 cm. (PHOTO: JAY JOPLING, LONDON)*

DOUGLAS FOGLE

# Hautphänomene

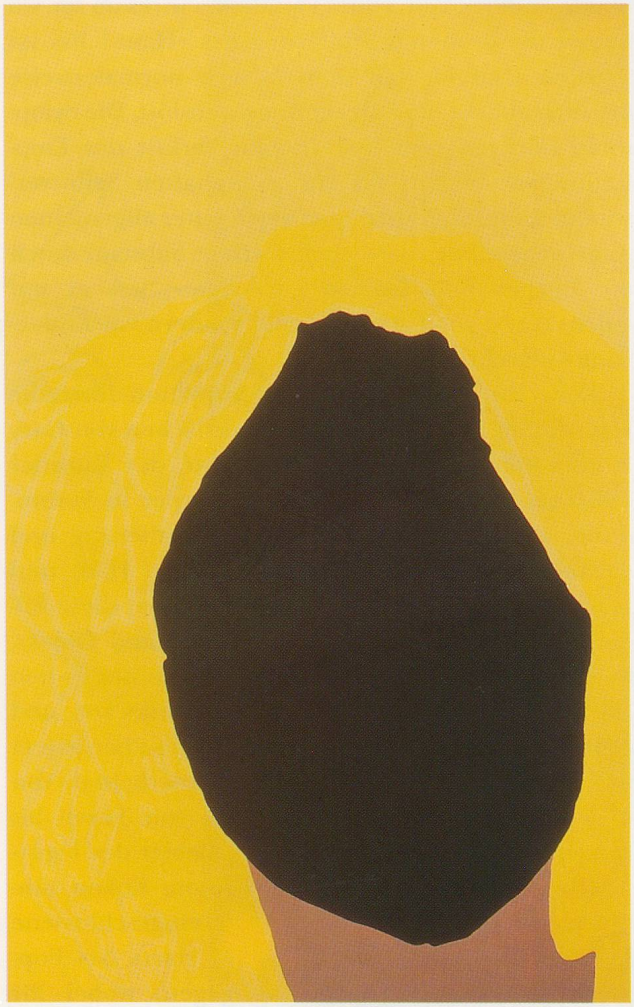
Man sagt, Schönheit sei eine Frage der Oberfläche, sie reiche nicht tiefer als die Haut. Aber wie tief reicht denn die Haut selbst? Eine lediglich wenige Millimeter dicke Lage lose miteinander verbundener Zellschichten, bildet die Haut zwar eine wirksame Barriere, ist im Grunde aber ein äusserst verletzliches Organ. Ihre Struktur ist mit Poren durchsetzt, und obwohl sie enorm regenerationsfähig ist, reisst die Oberfläche leicht auf. Die Fragilität unserer körperlichen Hülle ist der tiefere Grund für die scheinbar so widersprüchliche Ambivalenz, mit der unsere Kultur deren Oberfläche betrachtet. Die Haut hält ja nicht nur den Körper zusammen, sie ermöglicht auch den Kontakt zur Aussenwelt. Wie die Urteilsvollstreckungs-Maschine in Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* es anzudeuten scheint, gleicht die Haut einem Palimpsest, auf dem die soziale Interaktion unentwegt Spuren hinterlässt, ein traumatischer Berührungspunkt von Ich und Welt. Der Haut sind wir erbarmungslos ausgesetzt, ob wir den makellosen Teint der Supermodels vergöttern, ob es uns angesichts der Verwandlungskünste der plastischen Chirurgie schaudert oder ob wir fasziniert irgendwelchen Wundergeschichten von aufbrechenden Stigmata lauschen.

Der französische Psychoanalytiker Didier Anzieu hat der Untersuchung der dermatologischen Paranoia seiner Patienten einen ganzen Band gewidmet. Er fordert und versucht eine psychoanalytische Erklärung für die Hautbesessenheit unserer Kultur und führt den Begriff des «Haut-Ichs» ein; dieses können wir uns als eine Art psychische Schutzfolie vorstellen, deren Umrisse mit den Grenzen unseres Körpers zusammenfallen. Während der jahrelangen Analyse seiner Patienten stiess Anzieu auf einen direkten Zusammenhang zwischen den Angstphantasien über mögliche Hautverletzungen und tatsächlichen Erkrankungen der Haut. Diese Befunde wurden dann verallgemeinert in der Annahme, dass ein umfassenderes kulturelles Paradigma wirksam sei, wo immer die drohende Auflösung des «Haut-Ichs» im sozialen Umfeld, von dem es sich normalerweise deutlich abhebt, im Subjekt Ängste auslöst. Die Symptome reichten vom hysterischen Verlust des Empfindungsvermögens bis zur zwanghaften Selbstverstümmelung, aber Anzieu sah sich einer allgemeinen Angst gegenüber, «dass lebenswichtige Substanz durch die Löcher und Lücken entweiche», was er mit «nicht Angst vor Zerstückelung, sondern vor Entleerung» umschrieb.[1)]

Etwas von dieser paradoxen Faszination durch die Haut findet man auch in den Oberflächen von Gary Humes Bildern. Tatsächlich brachte der Künstler selbst seine Leinwände mit dem Körper in Verbindung, als er das Verhältnis von Grundierung und darüberliegender Farbe mit jenem von Haut und Make-up verglich. Wie die Haut fungieren diese Bilder als Schaltstellen zwischen Subjekt und Objekt, Betrachter und Betrachtetem, indem sie uns in den Dunstkreis ihres süssen Scheins hineinlocken und zugleich eine Hochglanz-Barriere gegenüber jedem unwillkommenen Eindringen aufrechterhalten. Von den frühen geometrischen Bildern von Türen bis zu seinen neueren Vorstössen ins Gebiet des Figürlichen: Humes Bilder liegen in einem Kokon zähflüssigen Pigments wie in Bernstein eingeschlossene Insekten. In PATSY KENSIT (1994) starrt das Pop-Sternchen dem Betrachter entgegen, wobei ihr

*DOUGLAS FOGLE* ist Publizist und Kurator im Walker Art Center in Minneapolis.

*GARY HUME, YELLOW HAIR, 1995, gloss paint on wood panel, 81⅞ x 46" / GELBES HAAR, Lackfarbe auf Holzplatte, 208 x 117 cm. (PHOTO: JAY JOPLING, LONDON)*

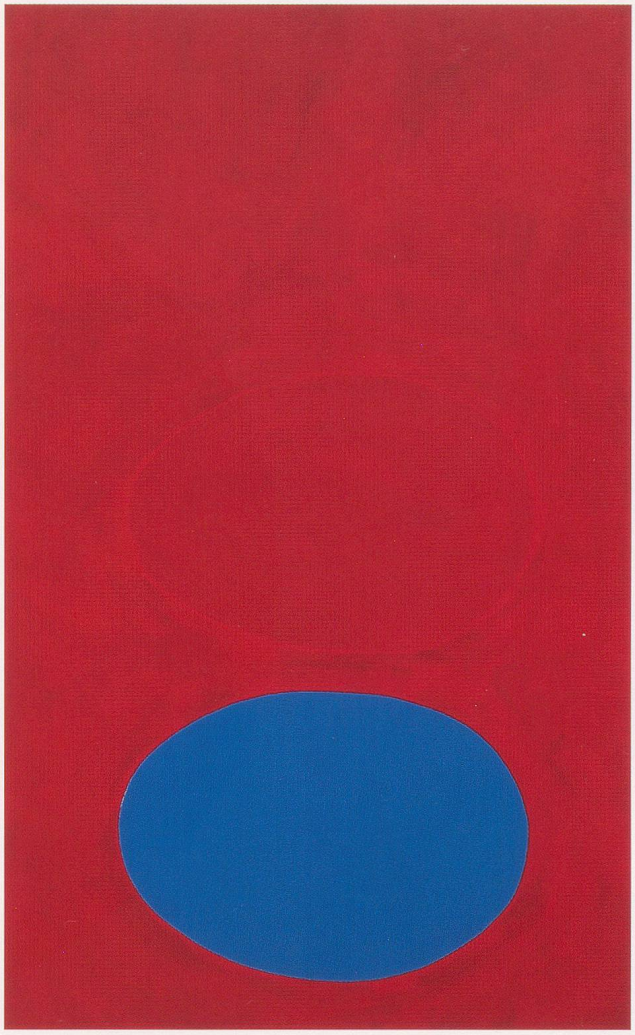


verächtlicher Blick durch leuchtende Schichten von Pink und Ocker schillert. Wie die Haut wirkt auch die glänzende Pigmentoberfläche zunächst verführerisch. Aber dann beginnt Kensit plötzlich in einem völlig andersartigen Energiefeld zu schwingen, die Oberfläche gerinnt wie abgestandene Milch. Und wenn Figur und Hintergrund zu einer einzigen Schutzschicht werden, fühlt man sich schwindelig, ein Phänomen, das (laut Ulrich Loock) jeden Versuch zur Lösung der historischen Spannungen vereitelt, die zwischen Figur und Hintergrund entstehen, zwischen der Körperlichkeit der Bilder – ihrer materiellen Opazität – und ihren illusionistischen Referenzen. Indem er diese Bilder als «Hybriden» und «Hermaphroditen» bezeichnet, fordert Loock für sie ein neues Vokabular innerhalb der Taxonomie künstlerischer Produktion. Statt alle Dissonanzen in einer dialektischen Auflösung der Gegensätze zu überwinden, bewirken die Bilder eine andauernde Störung, ein gewagtes, aber nachdrückliches Aufbegehren, das die Logik des Modernismus unterläuft.[2)] Loocks Charakterisierung von Humes Bildern lässt sich in der Metapher des Klons zusammenfassen, aber wir könnten sie im Licht von Anzieus Verständnis der krankhaften Ängste des «Haut-Ichs» noch etwas näher betrachten.

Wenn beide Auffassungen zutreffen, könnten wir Humes Bilder auch *Skin Jobs* (Hautphänomene) nennen. Diese Bezeichnung verwendet Philip K. Dick in seinem Roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?* In diesem Roman wird der *Skin Job* (ein Replikant, eine Art Haut- oder Hüllen-Wesen)[3)] «menschlicher als menschlich» genannt und löst in der Vorstellung der Menschen eine Mischung von Bewunderung und Abscheu aus. Während der Doppelgänger, ein romantischer Vorläufer des Klons, durch eine einfache Verdoppelung des Subjekts ein existentielles Hinterfragen der Seele auslöste, funktioniert der Replikant nach einem grundverschiedenen genetischen Programm, das man als viral bezeichnen könnte. Der Replikant hat Platons Höhle verlassen und interessiert sich weit mehr für die Zellkernteilung als für das Schattenreich der Bilder. Nach diesem Modell der viralen Replikation würde die idealistische Trennung von Zeichen und Wirklichkeit durch die nahtlose Membran von Humes Bildern aufgelöst.

Nirgends wird diese Auflösung deutlicher als in einer Bilderserie, die auf Photographien faschistischer Skulpturen aus Mussolinis Olympiastadion in Rom beruhen.[4] In VICIOUS (1994) sehen wir eine männliche Silhouette in heroischer Pose und bestürzend brauner Farbe vor einem flach wirkenden geblümten Hintergrund. Mit überdeutlichen, hart umrissenen Konturen, die Vorwärtsbewegung in zäher Pigmentfarbe erstarrt, überragt uns dieses faschistische Monument auf einer riesigen Aluminiumplatte, ein Körper, der absolut dicht und versiegelt ist gegen jede Durchlässigkeit zwischen «Haut-Ich» und Hintergrund. Menschlicher als menschlich, weist dieser faschistische oder «soldatische» Mann (wie Klaus Theweleit ihn nennen würde) alle Krankheitsmerkmale auf, die Anzieu seinen Patienten zuschreibt. Aber in Humes Hochglanzmonumentalität verwandelt sich die übertrieben virile «Reinheit» der Figur in eine virale Infektion seines Haut-Ichs. Verhärtet und doch merkwürdig porös, werden diese hypermaskulinen *Skin Jobs* vom selben Schwindelgefühl infiziert, das auch die kokette PATSY KENSIT aus dem Gleichgewicht bringt. Die erhabene Perspektive, in der die menschliche Figur in VICIOUS erscheint, erinnert an die romantische Apotheose des athletischen Übermenschen bei Leni Riefenstahl. Aber Humes unpathetische Eindringlichkeit durchdringt die Oberfläche dieses verführerischen Faschismus und verwandelt ihn durch und durch. Gegen eine solche Infektion kennt der Romantizismus keine Medizin. Es lebe der neue Körper.

*(Übersetzung: Susanne Schmidt)*



*GARY HUME, TWO EGGS, 1995, gloss paint on aluminum, 49¼ x 82⅝" / ZWEI EIER, Lackfarbe auf Aluminium, 125 x 210 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)*

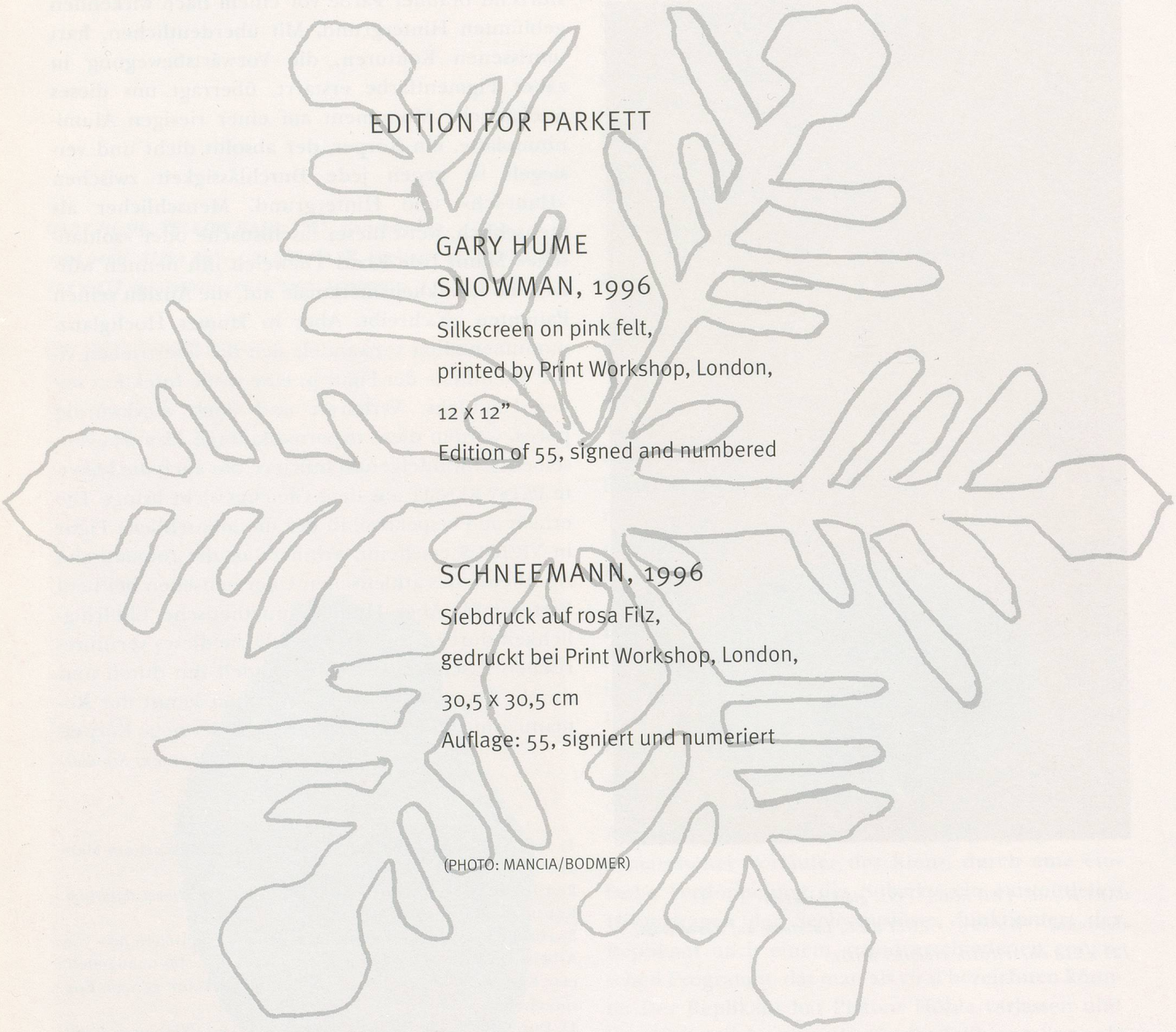
*Die dem Text unterlegten Zeichnungen geben (teilweise leicht verkleinert) die Folienzeichnungen wieder, mit denen Gary Hume arbeitet. / The drawings (some of them slightly reduced) underneath the text show the drawings on film that Gary Hume works with.*

1) Didier Anzieu, *Das Haut-Ich,* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.

2) Ulrich Loock, «Artifizielle Bilder» in: *Gary Hume. Paintings,* Kunsthalle Bern, 1995, S.12 ff.

3) Für die Bandbreite von Bedeutungen des englischen *Job* – von Arbeit, Auftrag, Angelegenheit, Produkt, Typ ... bis unangenehmer Kerl *(tough job)* – gibt es im Deutschen keine genaue Entsprechung.

4) Durch Titel wie VICIOUS (1994), MANLY (1994) und HERO (1993) könnte man sich dazu verführen lassen, diese Bilder als Fortführung der Infragestellung der künstlerischen Hybris zu verstehen, die Hume in seinem Einkanalvideo ME AS KING CNUT (1992) begonnen hat; darin erzählt der Künstler, in einer Badewanne in seinem Hinterhof sitzend, eine Burger-King-Pappkrone auf dem Haupt, die Geschichte von King Canute.



## EDITION FOR PARKETT

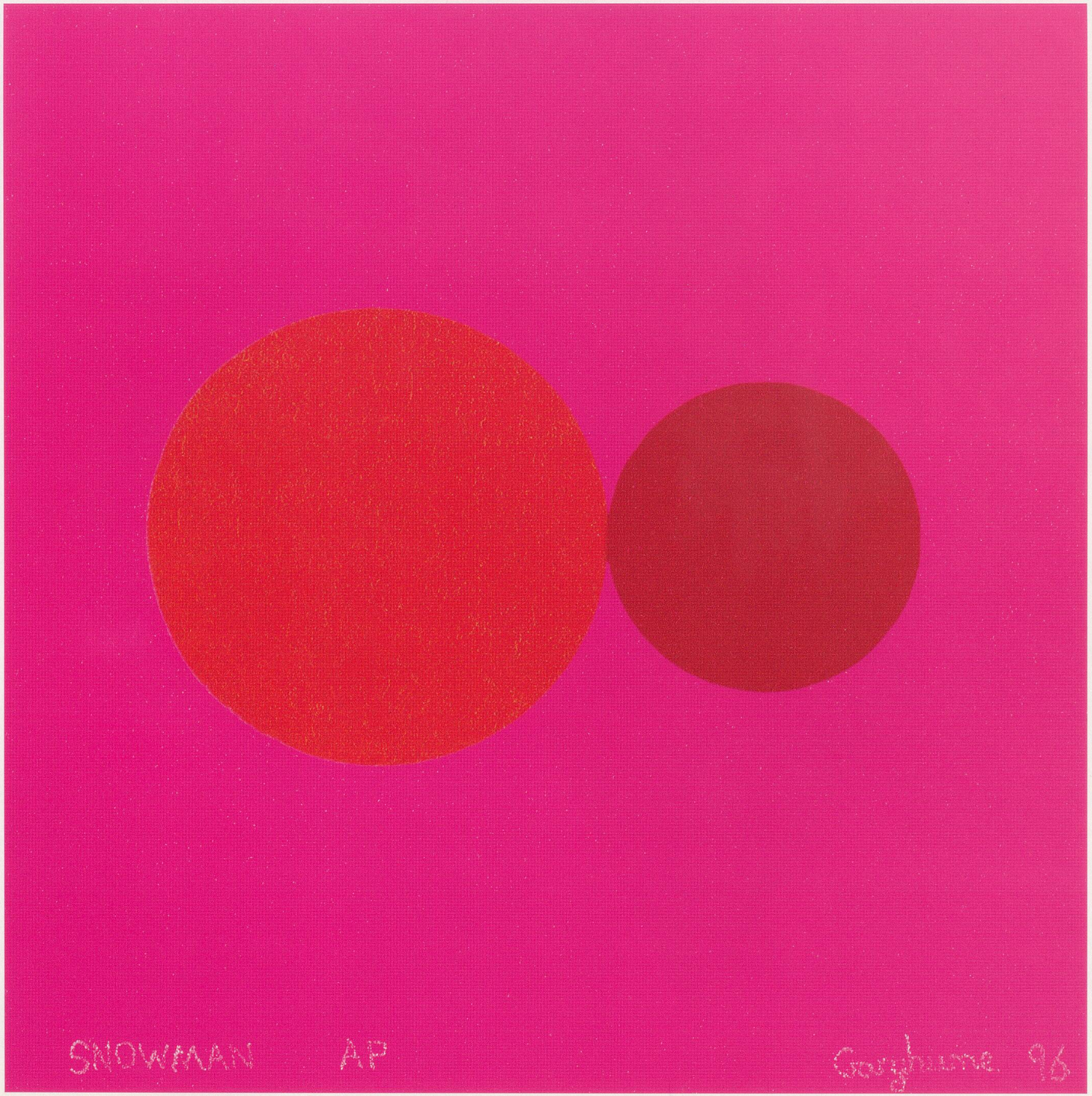
### GARY HUME
### SNOWMAN, 1996

Silkscreen on pink felt,
printed by Print Workshop, London,
12 X 12”
Edition of 55, signed and numbered

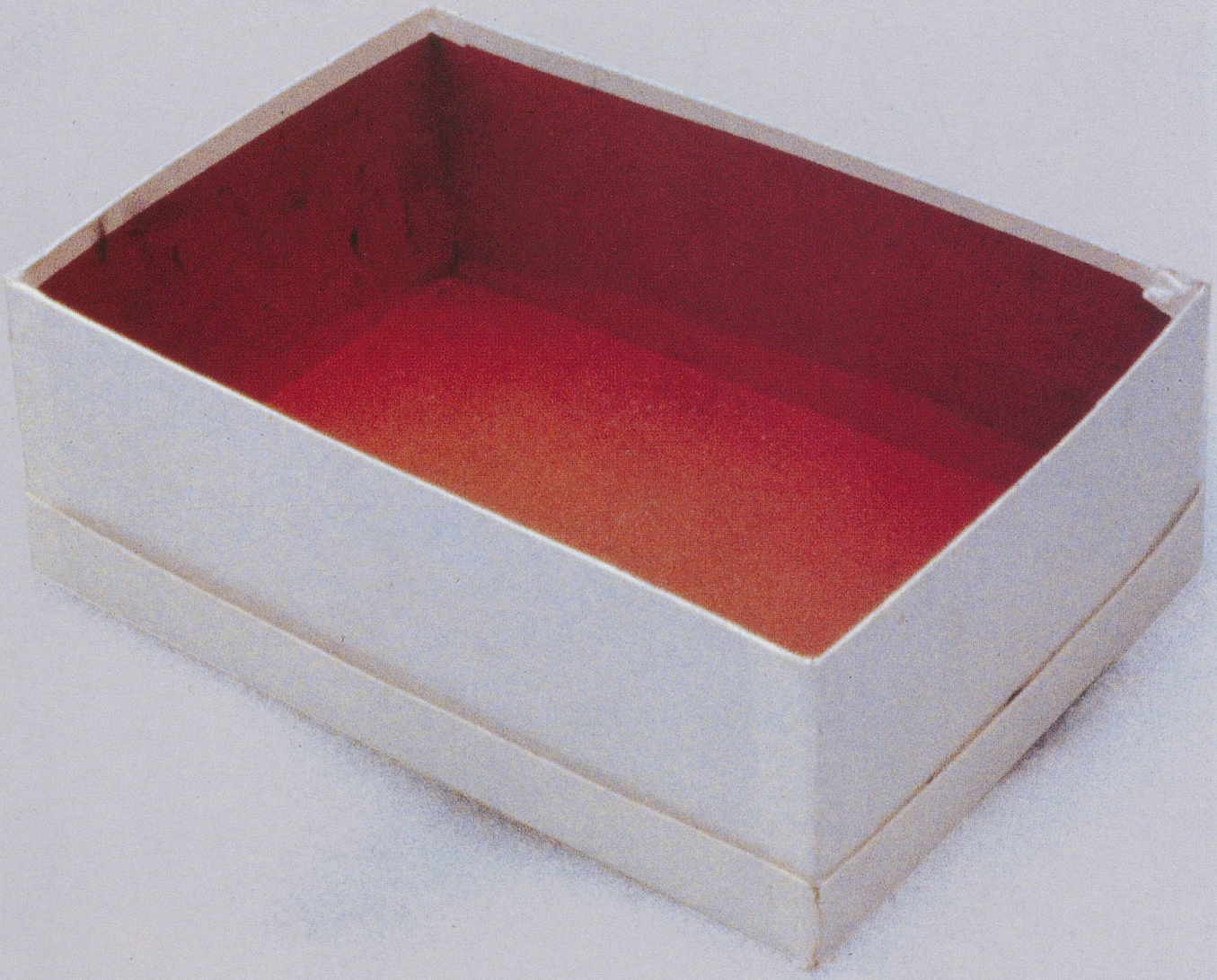
### SCHNEEMANN, 1996

Siebdruck auf rosa Filz,
gedruckt bei Print Workshop, London,
30,5 X 30,5 cm
Auflage: 55, signiert und numeriert

(PHOTO: MANCIA/BODMER)


SNOWMAN AP
Gorghouse 96

# Gabriel Orozco



# Back in Five Minutes

FRANCESCO BONAMI

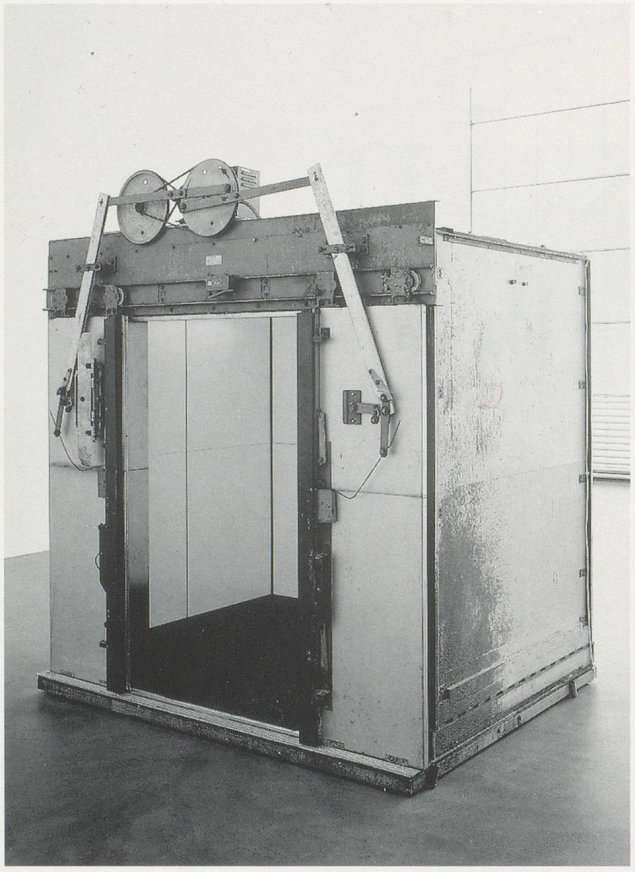
Gabriel Orozco finished rolling his plasticine ball, YIELDING STONE (1992), and set it to rest next to one of the massive pillars in the Corderie, the long, cavernous rope factory where "Aperto '93" was about to open at the Venice Biennale. This first piece "installed," it was now time for him to work on the second sculpture, EMPTY SHOEBOX (1994), he had chosen to present in the exhibition—a white, empty shoebox, just as the title suggests. He opened his knapsack, pulled out the box, chose the spot on the stone pavement, and put the piece down.

As I wanted to do my curatorial job the best I could, protecting as flesh of my flesh the works of the artists I'd selected, I suggested to Orozco to glue the box to the floor. It was clear to me that the poor, ephemeral piece would not survive the milling throngs during the opening. People would crush the thing, distractedly seeking more evident signs of contemporary art. As it was, they were already sticking their fingers into YIELDING STONE; someone had even stabbed it with a plastic fork, perhaps as an act of pure vandalism, or maybe on an irrepressible impulse to interact, as much of the exhibition encouraged. So why should people spare that one box, born to be destroyed? Ungrateful feet, whose shoes may have once rested in that very same box, would have abused it without pity. Not to mention the Biennale's installation crew—they would have thrown it into a trash bag early in the morning. After all, at the 1978 Biennale they painted PORTE 11 RUE LARREY, Duchamp's famous door, which shut when it was opened and vice versa. Yes, they painted it, meaning to do their job quickly and dutifully, while normally you need to petition the president of the Italian Republic to get a screwdriver.

Orozco looked at me calmly, if a little worried. I understood right away that my suggestion was not only silly, but showed quite awkwardly that I didn't get anything about his work. Pondering, I left him and his empty box, and found myself in front of another work I'd selected for my section of the show. It was Charles Ray's 7½ TON CUBE (1990), a cube of solid steel painted so white as to look almost weight-

*FRANCESCO BONAMI* is a writer and curator, and the U.S. Editor of *Flash Art*. He lives in New York City.

*GABRIEL OROZCO, EMPTY SHOE BOX, 1993, c-print, 9⅛ x 13½", detail / LEERE SCHUHSCHACHTEL, 23,2 x 34,3 cm, Ausschnitt.*



*GABRIEL OROZCO, ELEVATOR, 1994,*
*altered elevator cabin, 8 x 8 x 5' /*
*LIFT, umfunktionierte Liftkabine, 244 x 244 x 152,5 cm.*
*(PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)*

less. Suddenly that little box by Orozco became an ironic comment on the cube that was in front of me, which no one could have moved an inch.

In the space between those two works, the shoebox and the steel cube, the collapse of contemporary sculpture was consumed. The language of those pieces, which at first seemed incompatible, appeared to be complementary after a second analysis. Ray assimilated the minimalist discourse into the latent psychopathy of Californian art: The obsession of minimalism materialized in the weight of the cube, maintaining only a deceptive surface of lightness and simplicity. Orozco's shoebox, however, digested the minimalist heritage so easily as to become its ideal, never risking being reduced to a mere "thing." Ray sealed the language of sculpture definitively; Orozco laid it open to a whole spectrum of possibilities and deep perspectives.

But the real comparison was not this one, but the one between EMPTY SHOEBOX and YIELDING STONE. These two works were a meeting point in Orozco's long, slow tasting of the sculptural syntax laid out by art history. Extracting every possible technique adopted by sculpture through the course of centuries and applying them to simple things, Orozco transformed these things, making them "sculptures" in the most classical sense, yet without the loss of their "thing-ness." The plasticine ball was quintessential of the "To Put On," while the shoebox was a sublimation of the "To Pull Off," two of the most common techniques used by classical sculptors: the indefinite which grows toward formalism, and the block of matter from which the form is extracted. But we must keep in mind that Orozco is a classical extremist, and so his ball is nothing but the indefinite growing indefinitely, and the extracted form is nothing but the shoes themselves, whose absence can be imagined as being present elsewhere—maybe even on the feet of the artist himself.

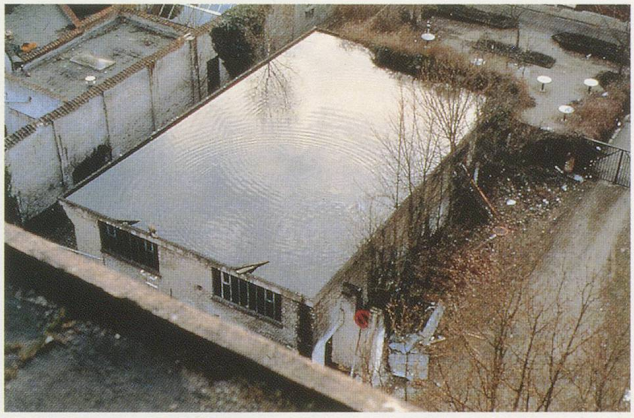
We are looking at an artist who analyzes the alphabet created by sculpture in art history, and then mixes it with the alphabet created by things in reality. Inside Orozco's work, a series of threads are woven, but along those threads the communication flow is interrupted by knots of meaning. These knots are, simply, those things—transformed into sculpture—

which break the circuit of artistic language. The logical and historical consequences of the artwork are subverted or, at least, diverted.

Coming back to the shoebox: This is the container, the signifier of a form that is nothing but the shape of the feet. If we were to empty the box, it would be clear enough that it is a complete sculpture, and the upside-down cover is its base: Thus does Orozco solve one of the "problems" of classic sculpture (look at Brancusi), by applying the classical grammar to the ordinary object.

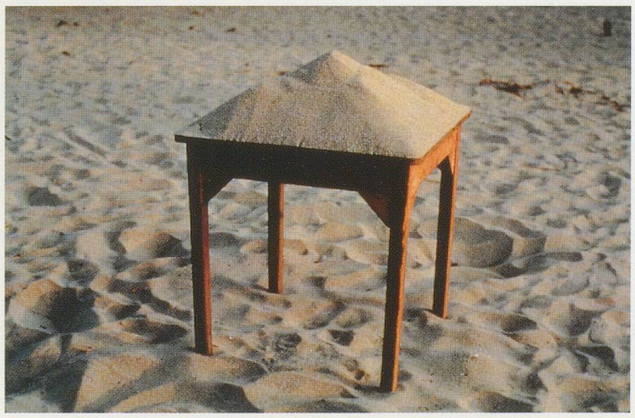
The idea of the empty container waiting to be filled is one of the most well-trodden paths in Orozco's activity. So this "void" is again one of the many materials used by the artist to compose the work, to compress it, to cut it, to sew it, to weld it. To be more clear, we could say that the "void" is the knot that is tied in the rope of language. HAMMOCK HANGING BETWEEN TWO SKYSCRAPERS, presented in 1993 at the Museum of Modern Art in New York, is a perfect example of the "void" sculpted and molded, underlining that the "Putting On" and the "Pulling Off" of classical sculpture are recurring elements in the language of objects. Grasping these elements as constant references to the traditional idea of sculpture and its dispersal into the accidental realm of things, Orozco reestablishes the instability of the space in relation to the materials which fill it. He takes away where we expect it to be occupied, and he fills where we expect to find an empty corner. The hammock between two trees in the garden of the MoMA is not just empty, it's deflated; even the air that the body would have squashed in laying itself down is gone. Yet beyond the walls of the garden, on the window ledge of a building facing the museum, some oranges appear, exactly where we would not expect to find anything. The person who put those oranges there is the same person who disappeared from the hammock, isn't he?

The actions of taking away and putting on are overlapping, creating a continuity of movement, an existential loop which erases much of the recent insistence on the physicality of art and the presence of the artist. As viewers, we are taken off-guard. We must mentally fill that empty space with something. We do not ask ourselves "Who did it?" but rather,



*GABRIEL OROZCO, FROM ROOF TO ROOF, 1993, c-print, 9⅛ x 13½" / VON DACH ZU DACH, 23,2 x 34,3 cm.*

*GABRIEL OROZCO, UNDER THE TABLE, 1993, c-print, 9⅛ x 13½" / UNTER DEM TISCH, 23,2 x 34,3 cm.*



*GABRIEL OROZCO, SAND ON TABLE, 1992, c-print, 12⁷⁄₁₆ x 18⅝" / SAND AUF TISCH, 31,6 x 47,3 cm.*

*GABRIEL OROZCO, BREATH ON PIANO, 1993, c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / ATEMHAUCH AUF KLAVIER, 31,6 x 47,3 cm.*

*GABRIEL OROZCO, BIG BANG, 1995, c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / 31,6 x 47,3 cm.*

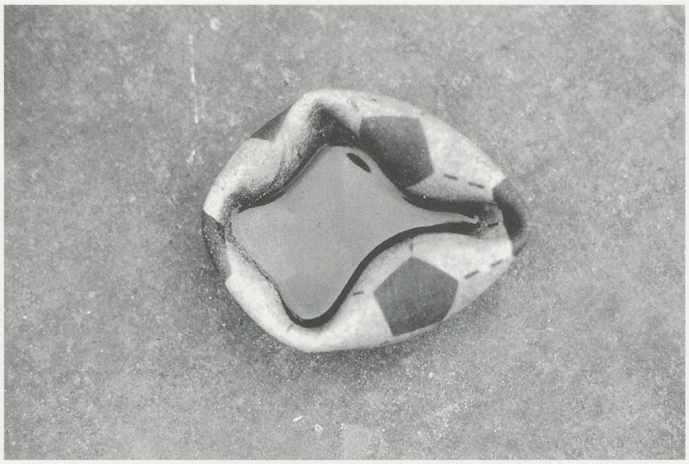
"Who was here?" (the hammock), "Who put this here?" (oranges).

"Where is it?" was the question at the core of Gabriel Orozco's first solo show in New York in 1994. The shoebox was enlarged to become the gallery itself. The huge room appeared to be empty, a receptacle for the viewers which behaved as a kind of architectonic gauge of the viewer's presence and conscience. There was nothing in the space except four clear yogurt container-lids rimmed in blue. A seemingly relentless landscape—but there was more than first met the eye.

The yogurt caps were at the same time the show and its absence. On this occasion the space was filled mentally, not physically, by the viewer. The obligation that this placed upon the people in the space to be present and share the "emptying" created the intentional "disappointment" that Orozco often communicates in his work; that is, we are not disappointed by something that we wish was better, but because we are forced to suspend any judgment, to freeze our reactions in the void. We are not shocked by something outrageous, but we are pissed because we are missing the point which would give us reason to stay or go. The absence of things creates great discomfort. Here, nothing happened, which goes against the logic and rules of a work of art.

Not that Orozco means to desecrate the artistic experience; rather, he moves it constantly from one point in our panorama of knowledges and references to another. Just like Duchamp's door, Orozco's door opens when it closes and closes when it opens, at the same time making it possible to enter and exit. Actually, if in the empty gallery nothing happens, in other of Orozco's works what is happening, or what has already happened, creates for the viewer a similar state of anguish and disappointment to that produced by the clear, blue-rimmed yogurt caps.

Inside the LA DS—the sculpture that Orozco extrapolated from the famous car designed and produced by Citroën in the fifties by taking away a central slice and pasting the remaining two thirds perfectly back together—the passenger gets squeezed into the space that has been removed, much as a body might grow thinner to get into a hammock rather than the hammock expand to receive the person. ("What happened?" "What's happening?") Apparently, this slicing intervention is minimal—actually, the idea is—but the result and the process of understanding it are quite baroque. The destruction of a sophisticated spatial concept, like that of the original Citroën design, corresponds to a meticulous reconstitution of totally new dimensions yet is able to refer, even if in total derangement, to the object's original message. (As if Fontana's cut was patiently stitched back together and painted over, but still showed the altered proportions of the canvas.) In a way, the gesture that wounds is also the gesture that heals, giving



*GABRIEL OROZCO, PINCHED BALL, 1993, c-print, 9⅛ x 13½" / GEQUETSCHTER BALL, 23,2 x 34,3 cm.*

back to the object its emotional function, if not its practical one.

Going back to the early comparison of Orozco's work with Duchamp's door, we could say that Orozco's method is very similar to the door swinging on its hinges. In its transit from one function toward another it remains ambiguous, but it maintains its functionality throughout.

The title of this text, "Back in Five Minutes," is like the note we find pasted to a shop door. These five minutes could be an eternity, or they may be only a few seconds—their real purpose is to stress a simultaneous presence and absence: "I am not here but soon I will be here." So I feel that Gabriel Orozco is inviting the viewer to wait, to be patient with any artwork, to observe its hidden meanings or suspended functions, like those of his chessboard inhabited only by knights, HORSES RUNNING ENDLESSLY (1995). In this work, the game consists of only one possible move, from one place to another, again and again and again.

So absence has become just another of the materials used by the sculptor. But it is not what St. Augustine calls "the nothing enriched with space," the emptiness. Absence implicates the presence of something or someone elsewhere. We often confuse something absent with something missing. Something missing is something or someone that no longer exists, but what is absent is something moved away from one place, or someone who took his or her presence away from somewhere. Once again, Duchamp's door explains the idea, joining absence and presence in its hinged trajectory. All of Orozco's work is this back-and-forth impulse, as in, for example, SIX SOCKS (1995), where the sock is absent but is survived by its own space stuffed with papier-mâché.

Like the protagonist of Italo Calvino's great tale, *The Baron in the Trees*, Orozco moves ceaselessly from one branch to another in his creative tree. He underlines his absence from the normal routine by staying present in the same reality of things, only above the ground. In Calvino's story, tension inhabits the space created by expectation. We expect that the baron will soon come down from the tree up which he climbed when he was a kid—it's simple logic that we climb a tree just to come down again. But this character will not come down, ever. And I believe that Gabriel Orozco, who climbed the tree of things some time ago, also will never come down. But still we wait patiently for him to do so, because this is the logic of life to which we have been sentenced. We will keep watching him from down here, and he will keep watching us from up there. "Sooner or later he will climb down," is our hope, and in this endless expectation we will notice a little "or" in between the "sooner" and the "later," and within these two letters we will finally catch most, if not all, of the meaning.

# Bin in fünf Minuten zurück

*FRANCESCO BONAMI*

Gabriel Orozco rollte seine Knetgummikugel YIELDING STONE (1992) in Form und plazierte sie dann neben eine der massiven Säulen in den *Corderie*, jenem langgestreckten Gewölbebau der Seilerei, in der die «Aperto 93» zur Biennale Venedig eröffnet werden sollte. Nachdem dieses erste Stück «installiert» war, machte er sich an die Vorbereitung der zweiten Skulptur, EMPTY SHOEBOX (1994), die er in dieser Ausstellung präsentieren wollte – ein leerer weisser Schuhkarton, wie schon der Titel sagt. Er öffnete seinen Rucksack, zog den Karton heraus, suchte einen Punkt auf dem Steinboden aus und stellte das Stück da hin.

Da ich meine kuratorische Aufgabe so gut wie möglich erfüllen und die Arbeit der von mir ausgewählten Künstler wie meinen eigenen Augapfel hüten wollte, schlug ich Orozco vor, die Schachtel auf dem Boden festzukleben. Ich war sicher, dass das karge, ephemere Stück die während der Eröffnung durchziehenden Menschenmassen nicht überleben würde. Auf der hektischen Suche nach deutlicheren Zeichen zeitgenössischer Kunst würden die Leute das Stück zertreten. Immerhin hatten schon einige ihre Finger in YIELDING STONE gebohrt; jemand hatte sogar eine Plastikgabel hineingesteckt, aus purer Zerstörungslust, vielleicht aber auch in einem unwiderstehlichen Partizipationsdrang, der ansonsten in der Ausstellung ja durchaus gefördert wurde. Warum also sollten die Leute eine einzelne Schachtel verschonen, die zum Zerstören wie gemacht erschien? Unbarmherzige Füsse, deren Schuhe vielleicht einst in dieser Schachtel gelegen hatten, würden sie wohl bald gnadenlos misshandeln. Ganz zu schweigen von den Aufbauhelfern der Biennale, die sie wahrscheinlich bereits frühmorgens in den Mülleimer werfen dürften. Immerhin hatten sie bei der Biennale 1978 Duchamps berühmte Tür PORTE 11 RUE LARREY, die sich beim Öffnen schloss und umgekehrt, angestrichen. Ja, angestrichen, weil sie's besonders schnell und gründlich machen wollten, während man gewöhnlich für jeden Schraubenzieher einen Antrag beim Präsidenten der Republik stellen muss.

---

*FRANCESCO BONAMI* ist Autor und Kurator sowie US-Redaktor von *Flash Art*. Er lebt in New York.

*GABRIEL OROZCO, CRAZY TOURIST, 1991, c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / VERRÜCKTER TOURIST, 31,6 x 47,3 cm.*

Orozco schaute mich ruhig an, wenngleich ein wenig besorgt. Ich begriff, dass mein Vorschlag nicht nur dumm gewesen war, sondern auch peinlich klarmachte, dass ich seine Arbeit nicht verstanden hatte. Nachdenklich verliess ich ihn und seine leere Schachtel; dann stand ich vor einer anderen Arbeit, die ich für meinen Teil der Ausstellung ausgewählt hatte: Charles Rays 7½ TON CUBE (1990), ein Würfel aus massivem Stahl, der so weiss angestrichen war, dass er fast schwerelos schien. Und plötzlich sah ich Orozcos kleine Schachtel als ironischen Kommentar zu dem Würfel vor mir, den kein Mensch auch nur einen Zentimeter hätte verrücken können.

In der Spanne zwischen diesen beiden Arbeiten, dem Schuhkarton und dem Stahlwürfel, schien der Zusammenbruch der zeitgenössischen Skulptur auf. Die Sprachen dieser beiden Stücke, die einander zunächst zu widersprechen schienen, erwiesen sich nach einer zweiten Analyse als gegenseitige Ergänzung. Ray übernahm den minimalistischen Diskurs in die latente Psychopathie der kalifornischen Kunst. Die Obsession des Minimalismus nahm Gestalt an im Gewicht des Würfels, dessen leichte und schlichte Oberfläche trügerisch war. Orozcos Schuhkarton hingegen griff das minimalistische Erbe mit solcher Leichtigkeit auf, dass es darin geradezu seine Idealform gefunden zu haben schien, ohne jedoch Gefahr zu laufen, auf ein blosses «Ding» reduziert zu werden. Ray besiegelte die Sprache der Skulptur endgültig; Orozco öffnete sie für ein ganzes Spektrum an Möglichkeiten und Einsichten.

Aber der wesentliche Vergleich war nicht dieser, sondern jener zwischen EMPTY SHOEBOX und YIELDING STONE. Diese beiden Arbeiten waren ein zentraler Punkt in Orozcos langdauernder, vorsichtiger Auslotung der skulpturalen Syntax, wie sie sich im Laufe der Kunstgeschichte herausgebildet hat. Indem er jede nur mögliche Technik, die in der Bildhauerei über die Jahrhunderte entstanden ist, isolierte und sie auf simple Gegenstände anwandte, verwandelte er diese in «Skulpturen» im klassischen Sinn, ohne dass sie dabei ihre «Dinghaftigkeit» einbüssten. Die Knetgummikugel war das sichtbar gemachte Prinzip des «Hinzufügens», während der Schuhkarton eine höchste Steigerung des «Wegnehmens» war; denn das sind ja die beiden Grund-

*GABRIEL OROZCO, MOON TREE, 1996, plastic leaves and branches, trees, plastic pots, bark chips, paper discs, 100 x 78¾ x 78¾" / MONDBAUM, Plastikblätter und -zweige, Bäumchen, Plastiktöpfe, Baumrinde, Papierscheiben, 254 x 200 x 200 cm.*

*(PHOTO: CAROL SHADFORD & MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)*

verfahren der klassischen Bildhauerei: das Unbestimmte, das zunehmend Form gewinnt, und der Materieklotz, aus dem die Form herausgeschält wird. Aber wir dürfen nicht vergessen, dass Orozco ein klassischer Extremist ist, und so ist seine Kugel denn auch nichts anderes als ein Unbestimmtes, das ins Unbestimmte wächst, und die herausgeschälte Form ist nichts anderes als das Paar Schuhe, aus dessen Abwesenheit sich schliessen lässt, dass es anderswo präsent ist, vielleicht sogar an den Füssen des Künstlers selbst.

Wir haben es mit einem Künstler zu tun, der das im Laufe der Skulpturgeschichte entstandene Alphabet analysiert und es dann mit dem Alphabet der einfachen Dinge des Lebens vermischt. Orozcos Werk spinnt eine Reihe von Fäden, doch entlang dieser Fäden wird der Kommunikationsfluss durch Bedeutungsknoten unterbrochen: Diese Knoten sind einfach jene – in Skulptur verwandelten – Dinge, die den Kreislauf der künstlerischen Sprache aufbrechen. Die logischen und historischen Bedeutungen des Kunstwerks werden über den Haufen geworfen, oder doch wenigstens durcheinandergewirbelt.

Kommen wir zum Schuhkarton zurück: Er enthält eine und verweist auf eine bestimmte Form, nämlich jene der Füsse. Wenn wir den Karton leeren müssten, würde sofort klar, dass es sich um eine vollständige Skulptur handelt, mit dem umgedrehten Deckel als Sockel. Auf diese Weise löst Orozco eines der «Probleme» der bildhauerischen Tradition (etwa bei Brancusi) – indem er die klassische Grammatik der Skulptur auf den alltäglichen Gegenstand anwendet.

Die Idee des leeren Behälters, der darauf wartet, gefüllt zu werden, gehört zu Orozcos Lieblingsmethoden. Diese «Leere» ist also eines der vielen Materialien, mit denen der Künstler sein Werk komponiert, komprimiert, beschneidet, zusammenfügt und -schweisst. Tatsächlich können wir sagen, dass diese Leere der Knoten im Seil der Sprache ist. HAMMOCK HANGING BETWEEN TWO SKYSCRAPERS, ein Stück, das 1993 im New Yorker Museum of Modern Art gezeigt wurde, ist ein perfektes Beispiel für die geformte Leere und zeigt deutlich, dass das «Hinzufügen» und das «Wegnehmen» der klassischen Bildhauerei häufig wiederkehrende Elemente in der Sprache der Gegenstände sind. Indem Orozco diese Elemente als feste Bezugspunkte im traditionellen Verständnis von Skulptur und deren Auflösung in der Zufallsherrschaft der Dinge begreift, verhilft er der Instabilität des Raumes hinsichtlich der Materialien, die ihn füllen, zu neuer Bedeutung. Er nimmt weg, wo wir Massives vermuten, und er füllt, wo wir eine leere Ecke erwarten. Die Hängematte zwischen zwei Bäumen im Garten des MoMA ist nicht einfach leer, sie fällt in sich zusammen. Selbst die Luft, die ein darinliegender Körper verdrängt hätte, ist weg. Und dann liegen da hinter der Gartenmauer auf dem Fenstersims eines Hauses gegenüber dem Museum ein paar Orangen, genau da, wo wir überhaupt nicht damit rechnen, etwas vorzufinden. Derjenige, der die Orangen da hingelegt hat, ist derselbe, der auch aus der Hängematte verschwunden ist, nicht wahr? Wegnehmen und Hinzufügen überlagern sich und schaffen eine Kontinuität der Bewegung, eine existentielle Schleife, welche das herkömmliche Beharren auf der körperlichen Fassbarkeit des Kunstwerks und der Gegenwart des Künstlers weitgehend liquidiert. Der Betrachter ist überrumpelt. Er oder sie muss den leeren Raum geistig ausfüllen. Wir fragen uns nicht «Von wem ist das?», sondern «Wer war hier?» (Hängematte) oder «Wer hat das da hingelegt?» (Orangen).

«Wo ist es?» war die Frage, die Gabriel Orozcos erste Einzelausstellung 1994 in New York aufwarf. Der Schuhkarton war zur Galerie aufgeblasen. Der riesige Raum schien leer zu sein, ein Behälter für die Besucher, der die Aufmerksamkeit für die Gegenwart und das Bewusstsein der Besucher im Raum weckte. Sonst war nichts im Raum, ausser vier transparenten Joghurtbecherdeckeln mit blauem Rand: ein ziemlich unwirtlicher Ort.

Die Joghurtdeckel waren zugleich die Ausstellung und deren Abwesenheit. So wurde der Raum in diesem Fall nicht nur geistig, sondern auch physisch von den Besuchern ausgefüllt. Die Aufgabe, die den Leuten im Raum dadurch zukam – präsent zu sein und an der «Entleerung» mitzuwirken –, schuf jene beabsichtigte «Enttäuschung», die Orozco oft in seiner Arbeit anstrebt; das heisst, wir sind nicht enttäuscht von etwas, das wir uns besser wünschen, son-

dern weil wir gezwungen sind, uns jeden Urteils zu enthalten und weil unsere Reaktionen in der Leere erstarren. Wir sind nicht schockiert durch irgend etwas Empörendes, sondern angeschmiert, weil sich weder ein Grund findet, den Raum zu verlassen noch dazubleiben. Die Abwesenheit von Gegenständen erzeugt grosses Unbehagen. Und wenn nichts passiert, widerspricht das der Logik und den Regeln eines Kunstwerks.

Nicht dass Orozco die künstlerische Erfahrung in den Dreck ziehen wollte; vielmehr verschiebt er sie unentwegt innerhalb der uns vertrauten Begriffe und Bedeutungen. Wie bei Duchamp schliesst auch bei Orozco die Tür, wenn sie geöffnet wird, und öffnet sich, wenn sie geschlossen wird. So kann man zugleich hinein- und hinausgehen. Wenn in der leeren Galerie nichts passiert, so erzeugt auch in seinen anderen Werken das, was passiert oder bereits passiert ist, genau wie die blaugeränderten Joghurtdeckel, beim Betrachter ein Gefühl des Unbehagens und der Enttäuschung.

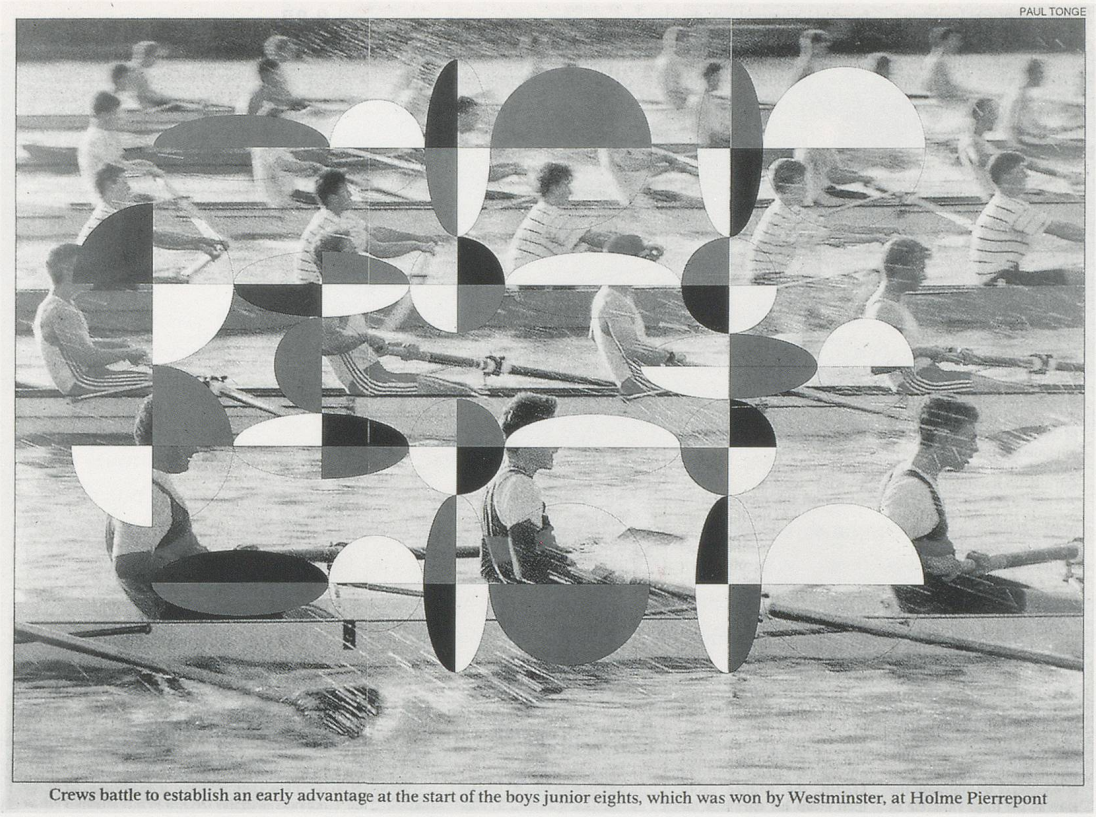
Bei LA D.S. (1993) schnitt Orozco aus dem erfolgreichen Citroënmodell der 60er Jahre in der Mitte ein Stück heraus und setzte dann die beiden äusseren Drittel wieder perfekt zusammen. Der Passagier musste sich nun in den frei gewordenen Raum quetschen, als ob ein Körper dünner würde, wenn er sich in eine Hängematte legt und nicht, umgekehrt, die Hängematte sich dehnte, um den Menschen aufzunehmen. («Was ist geschehen?» «Was geschieht?») Der schneidende Eingriff ist augenscheinlich minimal(istisch) – die Idee zumindest ist es –, aber das Ergebnis und der Erkenntnisprozess sind durchaus barock. Die Zerstörung eines ausgeklügelten Raumkonzepts, wie des von Citroën entwickelten, entspricht einer exakten Rekonstruktion völlig neuer Dimensionen und verweist zugleich selbst in der völligen Demontage noch auf die ursprüngliche Botschaft des Objekts (wie wenn Fontanas Schnitt in der Leinwand sorgfältig wieder zusammengenäht und übermalt würde, dabei aber weiterhin die veränderten Proportionen der Leinwand zeigte). Auf gewisse Weise ist die verletzende Geste auch die heilende, indem sie dem Gegenstand zwar nicht seine praktische, dafür aber seine emotionale Funktion zurückgibt.

Kommen wir noch einmal auf unseren anfänglichen Vergleich von Orozcos Werk mit Duchamps Tür zurück, so lässt sich feststellen, dass Orozcos Methode der in ihren Scharnieren schwingenden Tür gleicht. Im Übergang von einer Funktion zur anderen verharrt sie für einen Augenblick in einem Zustand der Ambivalenz, behält aber ihre Funktionalität uneingeschränkt bei.

Die Überschrift dieses Textes, «Bin in fünf Minuten zurück», ist wie ein Zettel, den man an die Ladentür klebt. Die fünf Minuten können eine Ewigkeit dauern oder nur ein paar Sekunden; ihre eigentliche Absicht ist jedenfalls, Anwesenheit und Abwesenheit zugleich zum Ausdruck zu bringen. «Ich bin zwar nicht da, werde aber bald wieder dasein.» In meinen Augen lädt Orozco auf gleiche Weise den Betrachter dazu ein zu warten, mit jedem Kunstwerk geduldig zu sein, dessen verborgene Bedeutung und ausgesetzte Funktion in Betracht zu ziehen, etwa bei seinem Schachbrett, auf dem nur Springer stehen: HORSES RUNNING ENDLESSLY (1995). Bei dieser Arbeit besteht das Spiel aus einem einzigen, noch und noch zu wiederholenden Zug.

Die Abwesenheit ist zu einem der Materialien geworden, mit denen Bildhauer arbeiten. Aber diese Abwesenheit ist nicht das, was Augustinus «das mit Raum angereicherte Nichts» nennt, die Leere. Abwesenheit impliziert die Anwesenheit von jemand oder etwas an einem anderen Ort. Oft verwechseln wir Abwesenheit mit Verschwundensein. Wenn etwas oder jemand verschwunden ist, bedeutet das, dass er oder es nicht mehr existiert. Aber wenn etwas abwesend ist, dann ist es von einem Ort entfernt worden bzw. hat seine Gegenwart woandershin verlegt. Auch diese Idee lässt sich mit Duchamps Tür erläutern, die Anwesenheit und Abwesenheit gleitend ineinander übergehen lässt. Orozcos gesamtes Werk schwingt in dieser Pendelbewegung, vor und zurück, so auch in SIX SOCKS (1995): Zwar ist die Socke abhandengekommen, der Raum jedoch, den sie innehatte, hat überlebt, ausgefüllt mit Pappmaché.

Wie der Protagonist in Italo Calvinos berühmter Geschichte, *Der Baron auf den Bäumen,* wechselt auch Orozco in seinem schöpferischen Baum unablässig von einem Ast zum andern. Er betont sein Wegbleiben von der normalen Routine, indem er sich zwar




*GABRIEL OROZCO, CREWS BATTLE, 1996, 3 part computer-generated print, plastic coated, 78¼ x 105¾" / MANNSCHAFTSWETTKAMPF, dreiteiliger computergenerierter Druck mit Plastikfolie überzogen, ca. 199 x 269 cm. (PHOTO: CAROL SHADFORD & MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)*

in derselben dinglichen Realität bewegt, aber immer mit Abstand zum Boden. In Calvinos Geschichte wird die Spannung durch Erwartung erzeugt. Wir erwarten, dass der Baron endlich von dem Baum herunterkommen wird, auf den er als Kind geklettert ist – denn es ist einfach logisch, dass wir, wenn wir auf Bäume klettern, auch wieder herabsteigen. Aber dieser Typ kommt nicht herunter, nie. Ich glaube, auch Gabriel Orozco, der vor geraumer Zeit auf den Baum der Dinge geklettert ist, wird nie wieder herunterkommen. Aber noch immer warten wir geduldig darauf, dass er es doch tut, denn das ist die Lebenslogik, auf die wir geeicht sind. Wir werden ihn weiter von hier unten beobachten, und er uns von da oben. «Früher oder später kommt er schon herunter», denken wir. In dieser fortwährenden Erwartung wird uns das kleine «Oder» zwischen dem «Früher» und dem «Später» entgehen. Aber schliesslich werden wir in diesen vier Buchstaben wenn nicht den ganzen Sinn, so doch einen guten Teil davon entdecken.

*(Übersetzung: Nansen)*

*GABRIEL OROZCO, YOGURT CAPS, 1994, four yogurt caps /*
*JOGHURTDECKEL, vier Joghurtdeckel.*
*(PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)*

# THE OS OF OROZCO

M. CATHERINE DE ZEGHER

*It is not surprising that Pope Boniface VIII, who proposed to have certain pictures painted for St. Peter's, heard of Giotto's fame and sent a courtier to investigate him and his works. On his way to visit Giotto the messenger spoke with many artists in Siena and collected designs from them. He proceeded to Florence and called one morning on Giotto in his workshop. He told his errand and asked for a drawing to take to His Holiness. Giotto, who was very courteous, took a paper and a brush dipped in red. Then, resting his elbow on his side, with one turn of his hand he drew a circle so perfect and exact that it was a marvel to behold. He turned to the courtier, smiling, and said, "Here is your drawing." "Am I to have no more than this?" asked the latter, thinking it a joke. "That is enough and to spare," replied Giotto. "Send it with the rest and you will see if its worth is recognized." The messenger went away very dissatisfied. But he sent Giotto's drawing in to the Pope with the others. The Pope instantly perceived that Giotto surpassed all other painters of his time.*

Vasari's *Lives of the Artists*, 1550

New York, September 12th to October 15th, 1994: four circular plastic yogurt caps on the four blank walls of the Marian Goodman Gallery. That is all. Transparent on top, rimmed in blue, and marked with expiration date and price, each cap from a Dannon yogurt container is placed at eye level in the center of the main gallery walls. Following rather poetic and auspicious solo exhibitions in 1993 at the Kanaal Art Foundation in Kortrijk, Belgium, and at the Museum of Modern Art in New York, the spare YOGURT CAPS was the first work to be installed by Gabriel Orozco in a major commercial gallery in New York. Since his spectacular trichotomy and reassemblage of the glorified Citroën LA D.S. at the gallerie Crousel in Paris nine months earlier, expectations had begun to build concerning this artist. Emerging into the pontifical center, inevitably he was expected to demonstrate proof of his mastery, the direct trace of the inspired individual: *In painting, a single line which is not labored, a single brush stroke made with ease, in such a way that it seems that the hand is completing the line by itself without any effort or guidance.*[1] No wonder that Orozco's YOGURT CAPS, with its small objects O, was received by some as an aggressive and gratuitous gesture, while others considered it as yet another resolute act defying the institutional art market system.

The trivial, fractional, throwaway object "drawn" as a blue circle onto the white gallery wall might be interpreted as Orozco's response to current demands for authorial charisma in art centers given to sudden enthusiasms for multiculturalism which, on

M. CATHERINE DE ZEGHER is the director of the Kanaal Art Foundation in Belgium, where Gabriel Orozco made his first European solo exhibition in 1993. Her most recent exhibition project, "Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art; in, of, and from the feminine," opened at the ICA Boston earlier this year.

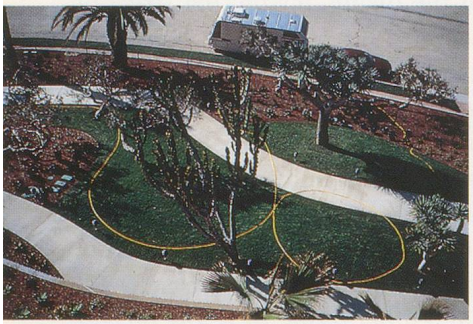
*GABRIEL OROZCO, FOUR BICYCLES (THERE IS ALWAYS ONE DIRECTION), 1994, bicycles, 78 x 88 x 88" /*
*VIER FAHRRÄDER (ES GIBT IMMER EINE RICHTUNG), Fahrräder, 198 x 224 x 224 cm.*
*(PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)*

the political and economic level, goes hand in hand with multinationalism. The artist seems to succeed in returning these exotic projections and neo-primitivist aspirations by toying with the notion of enforced consumption in our hegemonic culture and, at the same time, debunking the modernist cliché of artistic (painterly) virtuosity. While this strategy reveals the fallacies of the political instrumentalization of artistic practice and identity formation, it is also a witticism aimed at the real dangers of global economic exploitation and ecological destruction. At a glance, the pristine gallery's interior space becomes one big healthy yogurt, the product advertised all over America as being good for you. Even in the eye of a connoisseur, the dated and priced yogurt caps, when abstracted from a domestic register, dismiss the false neutrality of the white walls of public artistic domain. The institutionally sustained and underscored orders of seeing (such as by the gallery, the museum...) are questioned, as is the paradigm of the readymade as uninterrupted continuity in aesthetic object experience.

In a striking way the installation of YOGURT CAPS implies three distinct, yet interconnected, as well as exclusive, modes of object experience: cult value, exhibition value, and exchange value. The mere act of entering the white cube induces in the contemplative viewer an intimation of "the sublime void," here tagged by four blue rings. Perhaps this curious sample of minimalism could be explained as the collision between a purely perceptual experience of the yogurt caps with a reading of the letter/number O as a transcendental sign. Much as the circle of Giotto may be read as the O of God the Father or of infinity in religious symbolic language, Orozco's O could point to eternity (or nothingness).[2] However, as I get close to the small blue circles, instantly the ritualistic status of the transparent object disappears beneath the black letters and numbers, "SELL BY SEPT 11 B" printed on it and the "99 c" sticker. There, in the twinkling of an eye, on the dot, to the letter, occurs a transformation of the exalted nothingness of the work: the "sublime void" (the cult value) into four tiny, minimal geometric circles in a wide white space (the exhibition value), to be then displaced by the artwork of Orozco (the sign exchange value). But can this plastic object, shown and seen in a gallery, really ever slip from the divine, mythicized space of the masterpiece back into the logic of serialization, industrial reproduction, and mass consumption?

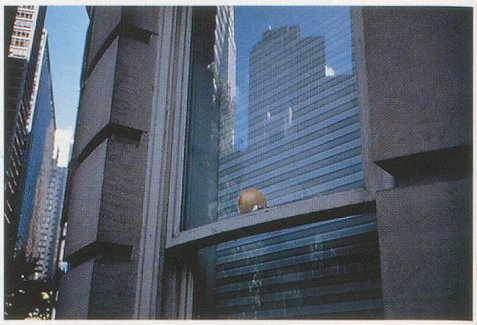
Literally approaching Orozco's Os, it also becomes clear to me that the blue circular fragment is not outlined by the artist, but shows itself as "automatic" writing/drawing performed by mechanical devices on a plastic cap. Or is it a painted line extruded into relief as braille for the blind to touch? Or does it constitute the empty frame of a lost image? The thing seen is only a thing written and drawn through my own eyes; more, the thing seen dissolves into the status of the material trace/tracing left by the artist (as in EXTENSION OF REFLECTION, 1992). In that passage the O seems to be a clearly legible, typographic readymade, one which corresponds to the arbitrary and institutionalized dichotomies of writing and picture, of drawing and readymade. Upsetting in the most "spectacular" way obsolete imperatives of differentiation between the readable and the visible, the disdained plastic disks—the recovered traces of what has been eliminated and thrown away—take possession of a space and force us to look at it in a different way.

Using the ambivalent medium of a mechanically produced image, Orozco allows us to perceive that reading and seeing are not opposed to one another, but ultimately are linked to the oscillation of images between touch and sign, between immediacy and mediation. *The trace no longer speaks except to signal, deceive, supplement the presence of the one who has become only its referent. The traced line has become art, the technical mediation of the thing. And what henceforth it gives access to is no longer the thing but itself, that is, ultimately, the painter.*[3] In this sense, the plastic O of Orozco brings to mind the I-BOX (1963) of Robert Morris, whereby *the viewer is confronted with a semiotic pun (on the words* I *and* eye*) just as much as with a structural sleight of hand from the tactile (the viewer has to manipulate the box physically to* see *the I of the artist) through the linguistic sign (the letter* I *defines the shape of the framing/display device: the 'door' of the box) to the visual representation (the nude photographic portrait of the artist) and back.*[4] Except for a very different conceptual title, this tripartite division of the aesthetic signifier—its



*GABRIEL OROZCO, YELLOW, 1996, garden hose / GELB, Gartenschlauch.*

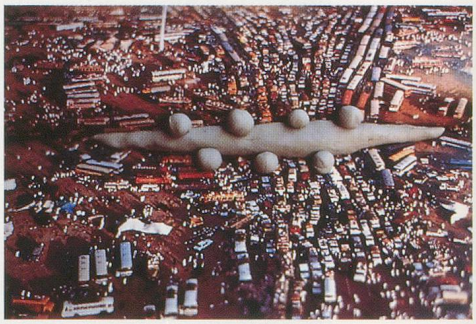
*ISLAND WITHIN AN ISLAND, 1993, c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / INSEL AUF EINER INSEL, 31,6 x 47,3 cm.*



*ORANGES, 1993, installation at the MoMA, New York / ORANGEN.*

*COINS IN WINDOW, 1994, c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / MÜNZEN IM FENSTER, 31,6 x 47,3 cm.*

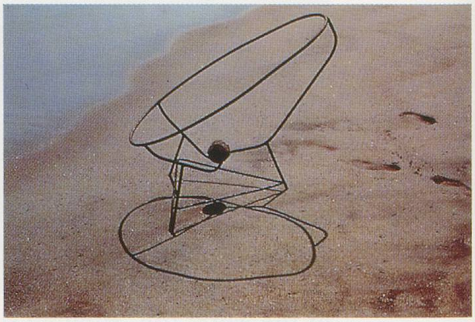
*YOGURT CAPS, 1994, detail / JOGHURTDECKEL.*



*TRAFFIC WORM, 1993, c-print, 2 7/16 x 18 5/8" / VERKEHRSSCHLANGE, 31,6 x 47,3 cm.*

*LIGHT SIGNS (KOREA), 1995, plastic sheet with acrylic paint in light box, 39 3/8 x 39 3/8 x 7 3/4" / LICHTZEICHEN (KOREA), Acryl auf Plastiktuch in Lichtvitrine, 100 x 100 x 19,7 cm.*

*DOG CIRCLE, 1995, c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / HUNDEKREIS, 31,6 x 47,3 cm.*



*SANDBALL AND CHAIR I, 1995, c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / SANDKUGEL UND STUHL I, 31,6 x 47,3 cm.*

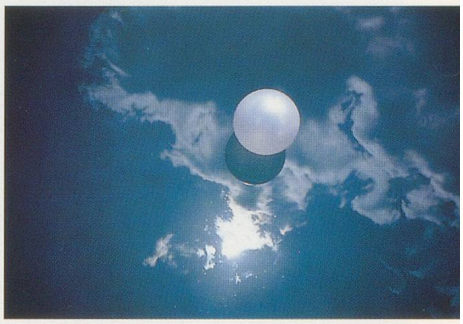
*COMMON DREAM, 1996, c-print, 2 7/16 x 18 5/8" / GEMEINSAMER TRAUM, 31,6 x 47,3 cm.*

*RECAPTURED NATURE, 1990, rubber, 37 3/8 x 37 3/8 x 37 3/8" / WIEDERGEWONNENE NATUR, Gummi, 95 x 95 x 95 cm.*

*GREEN BALL, 1995, c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / GRÜNE KUGEL, 31,6 x 47,3 cm.*

*CATS AND WATERMELONS, 1992, c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / KATZEN UND WASSERMELONEN, 31,6 x 47,3 cm.*

*MOON TREE, 1996, installation detail / MONDBAUM, Detail.*

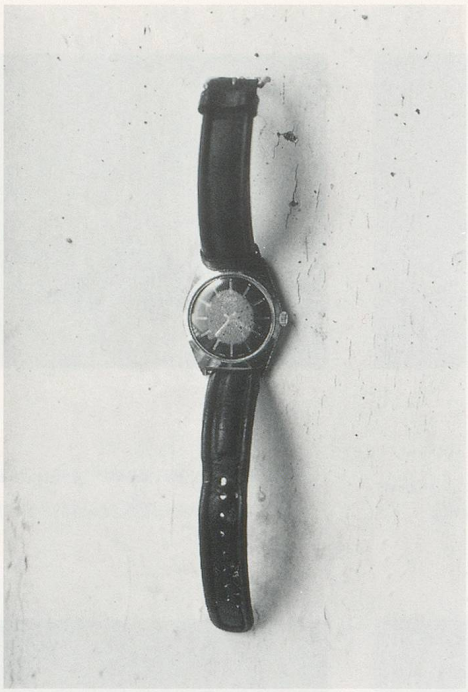


*BALL ON WATER, 1994, c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / KUGEL AUF WASSER, 31,6 x 47,3 cm.*

*YIELDING STONE, 1992, plasticine and dust, 60 kg / NACHGEBENDER STEIN, Knetgummi und Strassenstaub.*

*HORSES RUNNING ENDLESSLY, 1995, wooden chessboard, knights / ENDLOS RENNENDE PFERDE, Schachbrett und -pferde aus Holz.*

*COMEDOR EN TEPOZTLAN / DINNER TABLE IN TEPOZTLAN, 1995, c-print, 2 7/16 x 18 5/8" / MITTAGSTISCH IN TEPOZTLAN, 31,6 x 47,3 cm.*



*GABRIEL OROZCO, WET WATCH, 1993, c-print, 2 7/16 x 18 5/8" / NASSE UHR, 31,6 x 47,3 cm.*
*(PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)*

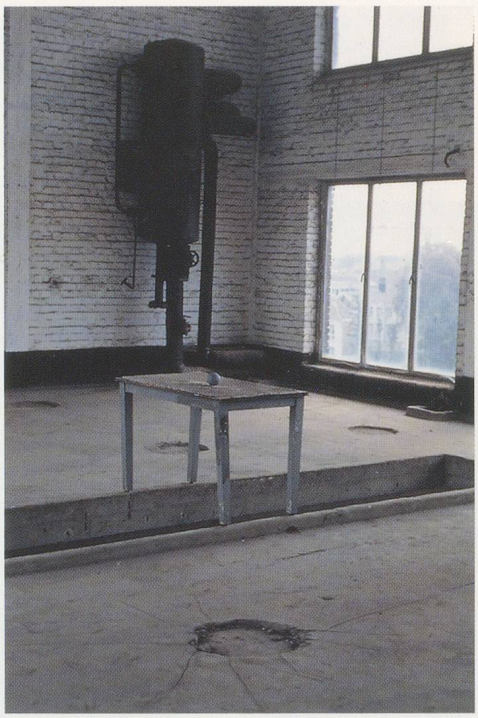
separation into object, linguistic sign, and (lost or voided) photographic reproduction—is restated in Orozco's work. However, as to the auto-portrait in the round (*portrait en ronde bosse, portrait en miniature*), the blue frame is empty and recalls singularly the photographic self-portrait of Edward Steichen, SELF PORTRAIT, MILWAUKEE (1898), which shows the artist next to a small, empty, rectangular frame on the wall, as if the nonvisible inscribed itself as latent, imaginary, hidden, unconscious, or past. In the same way, the small object O as an "expandable" trace becomes Orozco's self-portrait; at the same time the first letter of his name might be read for the Other. Or, is the O a sly narration of the American dream "From zero to hero?" For Orozco knows better than anyone that this dream's spectral inversion is the hidden policy of an art scene perpetually obsessed by the new.

Situated at the intersection of identity and anonymity, when we look closely into the plastic Os, a pellucid mirror image partially reflects the viewer: In a shared borderspace auto-portrait and allo-portrait, subject and object, fade and emerge, together but differentiated. According to Jacques Derrida *the self-portrait would first consist in assigning, thus in describing, a place to the spectator, to the visitor, to the one whose seeing blinds; it would assign or describe this place following the gaze of a draftsman who, on the one hand, no longer sees himself, the mirror being necessarily replaced by the destinatory who faces him, that is, by us, but us who, on the other hand, at the very moment when we are instituted as spectators in (the) place of the mirror, no longer see the author as such, can no longer in any case identify the object, the subject, and the signatory of the self-portrait of the artist as a self-portraitist.*[5] In this way, although the minimal exactness of YOGURT CAPS apparently intensifies the geometrization of space and the objectivity of perspective, Orozco's work, paradoxically, challenges the sense of mastery of space—the spectator in the center and the artist in the margins. This shift in spatial awareness also occurs whenever the reader attempts to control the scene of drawing and the scopic field, to locate a viewpoint from which s/he can capture the complete work. All attempts fail. Like a blind spot, one of the four Os stays always out of sight, out of reach, invisible. Meanwhile, the other three Os, like monocular prostheses for the reader/viewer, supplement both sight and scopic pulsion. Art verges on becoming a total experience, limitless, resisting all attempts to stabilize it. A similar strategy is deployed in FOUR BICYCLES (THERE IS ALWAYS ONE DIRECTION)/CUATRO BICICLETAS (SIEMPRE HAY UNA DIRECCION) (1994), and in HORSES RUNNING ENDLESSLY/CABALLOS CORRIENDO INFINITAMENTE (1995)—*what consciousness does not see it does not see for reasons of principles; it is because it is consciousness that it does not see* (Maurice Merleau-Ponty).

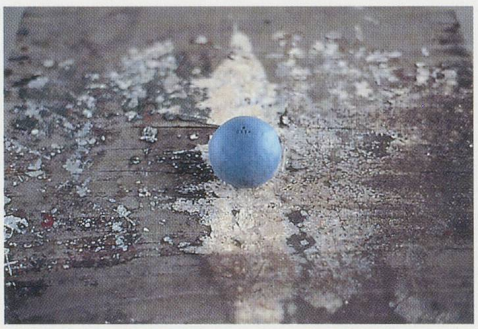
Out of sight out of mind? It seems that YOGURT CAPS never constitutes a whole but is consigned to oblivion, since at least one of the Os always stays behind the viewer. Might one construe a subtle assonance between this missing O and the Lacanian *objet a*—the nonobject, the unattainable Other?[6] Lacan's strange formulation *petit a, an archaic psychic trace, or a primary mental inscription of the residue... of the originary part-object or the real archaic m/other,* refers to what

*GABRIEL OROZCO, OVAL BILLIARD TABLE WITH PENDULUM, 1996, wood, slate, mixed media, 35 x 121¾ x 90" / OVALER BILLIARDTISCH MIT PENDEL, Holz, Schiefer, verschiedene Materialien, ca. 89 x 310 x 229 cm.*

*(PHOTO: CAROL SHADFORD & MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)*



*GABRIEL OROZCO,*
*installation at Kanaal Foundation, Kortrijk, 1993.*



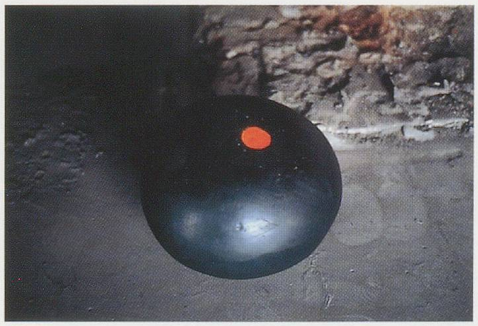
*SOFT BLUE, 1993, plasticine and Letraset,*
*4½ x 4½ x 4½"/ SANFTES BLAU, Knetgummi und Letraset,*
*ca. 11,5 x 11,5 x 11, 5 cm.*

remains for the subject of the part-object after its separation from it, but which is yet not integrated into the "whole" body—that is, the remnants of the schism. The lacking *objet a* always stays "behind" the desire, and in itself has no form.[7] In the mental, visual dimension, the lost *objet a* is the gaze (associated with the m/other's look), the cause of desire in the scopic field. Negotiating this scopic drive, however, it seems that Orozco's O—in contradistinction to the gaze presented by Lacan as phallic and beyond communication—concerns the near loss of the object, its network of links and the process of creating meaning itself. *The object as an absence and not as an existence, is hinted at in an imaginary way in phantasy in which an 'impossible meeting,' on the level of the part-object from which the subject had already separated may take place. By means of the phantasy, the subject can come into contact with what had been 'removed' from him/herself during the process of inscribing the body within the framework of the symbolic order by a subjectivising discourse.*[8] Thus, the O rather relates to the matrixial *objet a*, in Bracha Lichtenberg Ettinger's theory of "the matrixial gaze," a shared and hybrid object in a composite subjectivity, beginning in the feminine/prenatal encounter. In a matrixial perspective, the becoming-together precedes the being-one. Relations without-relating and distance in proximity preserve the co-emerging Other as both subject and object, rather than reducing it to mere object. Borderlines between subjects and objects become thresholds. Through this process, the matrixial gaze *escapes the margins and returns to the margins. Conceived borderlines and thresholds are continually transgressed or dissolved allowing the creation of new ones.*[9]

This shifting focalization materializes in an earlier project at the Kanaal Art Foundation (1993), where Orozco plots four points through the stories of a dilapidated brewery tower. The four colored dots—a white spot on a table from UNDER THE TABLE/BAJO LA MESA, a blue from SOFT BLUE/SUAVE AZUL, a yellow from GRAPEFRUIT/TORONJA, and an orange from ORANGE WITHOUT SPACE/NARANJA SIN ESPACIO—are propelled into space on an axis through holes in the tower floors, as if following the vertical trajectory of the brewing process from top to bottom. Drawing the spectator's eyes into the deep shaft, the

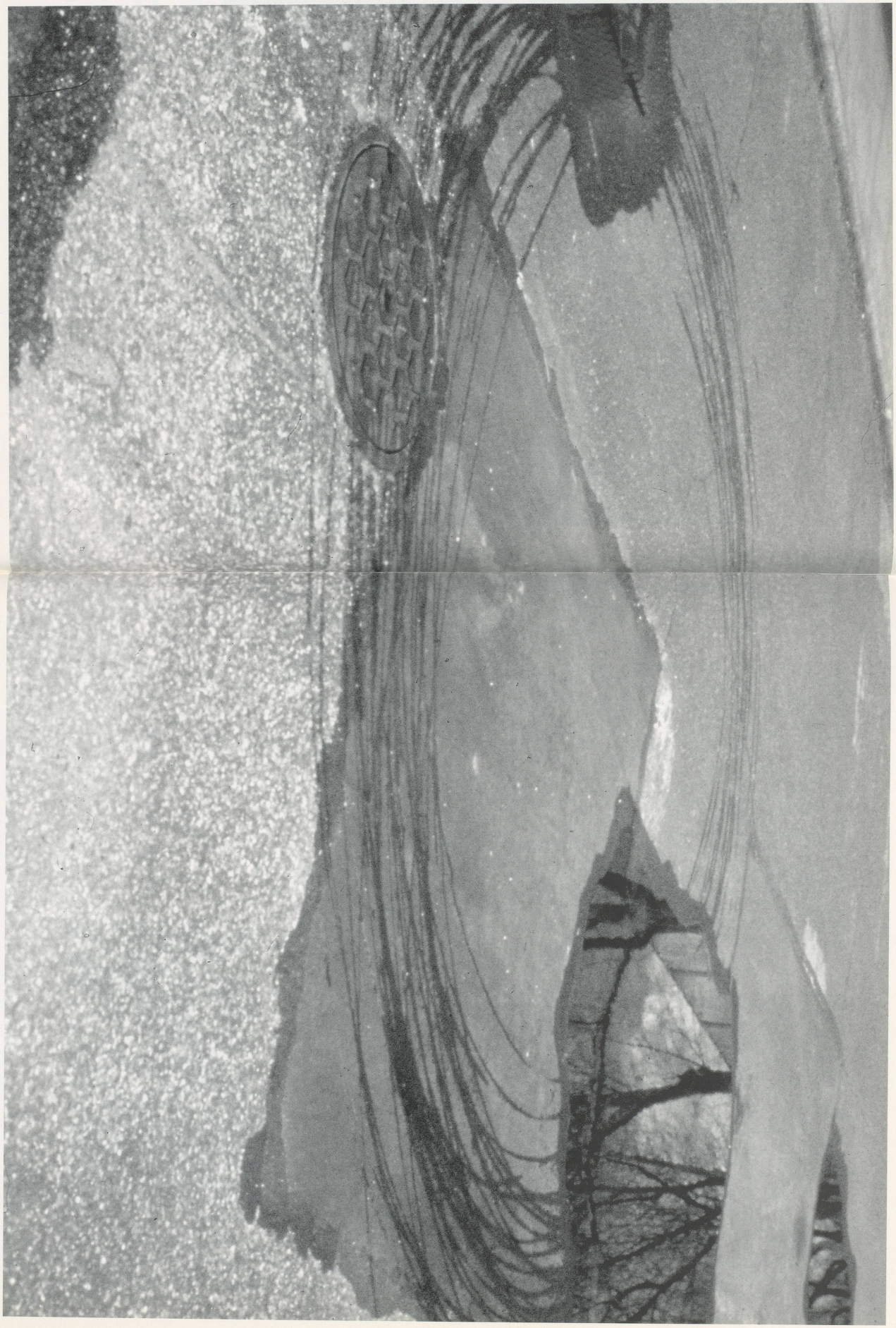
plasticine piece at the bottom, ORANGE WITHOUT SPACE—like a huge old teddy bear's eye—looks at us looking at it, and thus returns the othering gaze to the viewer caught in the act. These colored points, like the balls in the OVAL BILLIARD TABLE WITH PENDULUM (1996) and, perhaps even more, YOGURT CAPS, coordinate the possibilities of seeing, touching, and moving (see also LIGHT SIGNS, 1995, and THE ATOMISTS, 1996). Since in these pieces the viewer can never focus on all circular "drawings" at once, Orozco succeeds in avoiding the single-point perspective of things in space, and at the same time effects an Augenblick, equating the present of visual perception with drawing's reliance on memory. In YOGURT CAPS, the O reminds us that *in order to be absolutely foreign to the visible, and even to the potentially visible, to the possibility of the visible, this invisibility would still inhabit the visible, or rather, it would come to haunt it to the point of being confused with it, in order to assure, from the specter of this very impossibility, its most proper resource.*[10] This work brings to mind yet another piece by a Belgian contemporary of Orozco's, Joëlle Tuerlinckx, ZERO: IT IS THE NUMBER OF THINGS YOU HAVE WHEN YOU DO NOT HAVE ANYTHING (1996). An overhead projector throws the handwritten definition on the unretouched exhibition wall; stains from evaporated water bubbles left after a cleansing wipe of the overhead projector's plastic writing surface, together with the marks of filled-in holes from the former exhibition accrochage, create a pattern of irregular spots. These points oscillate between projection/illusion and reality, between memory/absence and presence. Like the sculptural cast, adhering to but differing each time from the mold (positive into negative), both works have the capacity to conflate opposites, embodying the Duchampian concept of infra-mince. This exchange of properties is exemplified in Orozco's MY HANDS ARE MY HEART/MIS MANOS SON MI CORAZON (1991) and MANI MARINE (1995).

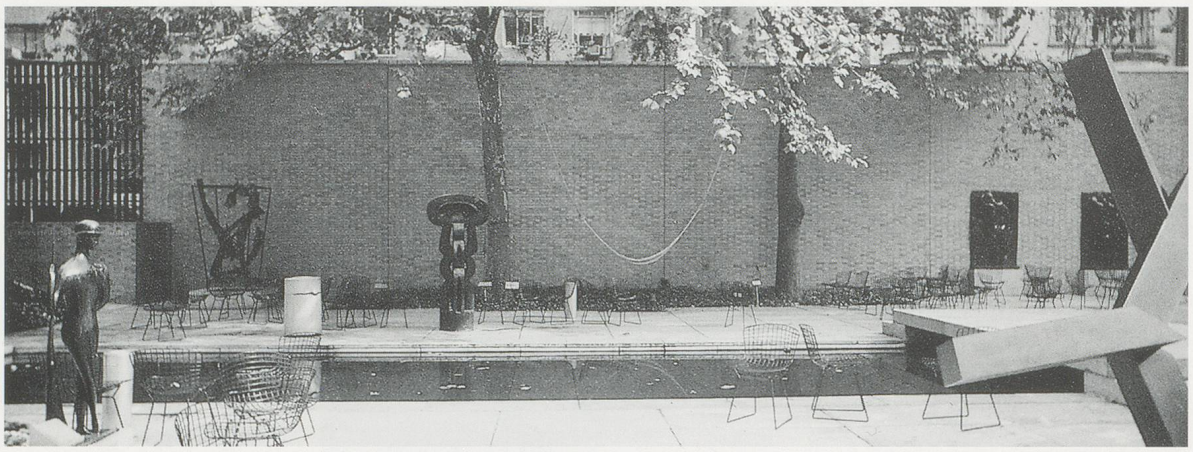
Roland Barthes's elucidation of the relationship between art and politics in *Writing Degree Zero* has an obvious corollary in Orozco's O. Barthes is not claiming that literature does or should exist in a social, historical, or ethical vacuum: The notion of zero-degree, neutral, colorless writing (or *l'écriture*



*ORANGE WITHOUT SPACE, 1993, orange and plasticine / ORANGE OHNE RAUM, Orange und Knetgummi.*

GABRIEL OROZCO, EXTENSION OF REFLECTION, 1992, c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / ERWEITERTE SPIEGELUNG, 31,6 x 47,3 cm.





GABRIEL OROZCO, HAMMOCK AT MOMA GARDEN, 1993, c-print, 13 x 34" / HÄNGEMATTE IM MOMA-GARTEN, 33 x 86,4 cm.
(PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)

*blanche*, a term coined by Sartre in his famous review of Camus's *L'Etranger*) enters his argument as the *last episode of a Passion of writing, which recounts stage by stage the disintegration of bourgeois consciousness, and again at the end as one solution to the disintegration of literary language.*[11] Exploring changes in the reception and distribution of the artwork, some artists from Orozco's generation presuppose—in an agonized suspension between contradictory goals—both the effort to abolish the aesthetic object and the effort to confine an artistic experience to ethical communication. Is there a noninstrumentalized or nonreified side to the social object of language, or not? In Orozco's work, "writing degree zero" appears literally in the automatic writing/drawing of O shapes, as seen in YOGURT CAPS, LOST LINE/LINEA PERDIDA (1993), HAMMOCK at MOMA (1993), and figuratively in the mechanized handwriting/drawing of repetitive lines such as in DIAL TONE/ TONO DE MARCAR (1992) and PARKING UNTITLED (Nos. 1–18, 1996). The latter serial project consists of pencil tracings on paper, arbitrary gestures which endlessly enunciate both the daily routine and, hence, the "sense and sensibility" of the artist. In order to trace in a clear, objective, and impersonal way the parallel, vertical lines on a piece of paper, Orozco uses a ruler but encounters resistance from his own finger/eye in attempting to draw those straight lines. Between instrumentalization and impulse, he follows his fingertip and thus incorporates the erroneous discontinuity as a chink in the perfectly straight line. Again and again, within the poetry, precision, and spareness of Orozco's work, the irrational seems to pierce through the "objective" order. Courting objectivity, he incorporates its subjective opposite and nonlogical pole, challenging devotion to geometric laws and the idea of *perspective as doubly objective—on the one hand a system, made objective by means of its mathematical grounding, through which to order and organize objects, and on the other, the possibility of those objects displaying themselves in their very objectivity: as a set of stereometric bodies, 'variations or compounds of spheres, cylinders, cones, cubes, and pyramids,'*[12] as in SANDBALL AND CHAIR I (1995).

In Orozco's oeuvre, the roundness of being, or of experience, is very pervasive: to name a few, RECAPTURED NATURE/NATURALEZA RECUPERADA (1990); CRAZY TOURIST/TURISTA MALUCO (1991); PINCHED BALL/PELOTA PONCHADA (1993); HOME RUN (1993); STOPPER IN MOMA (1993); GREEN BALL/BOLA VERDE (1995); LIGHT SIGNS (1995). In particular YIELDING STONE/PIEDRA QUE CEDE (1992) could be yet another self-portrait of the artist in the round, since this black, solid lump of plasticine corresponds to Orozco's body weight and, while being rotated in the street, absorbs every single anonymous indexical imprint of particles and accidental debris on its skin.[13] Gaston Bachelard's phenomenological meditation on roundness here suggests itself, *since images of full roundness help us to collect ourselves, permit us to confer an initial constitution on ourselves, and to con-*

*firm our being intimately, inside. For when it is experienced from the inside, devoid of all exterior features, being cannot be otherwise than round.*[14] And although, *when a thing becomes isolated, it becomes round, and assumes a figure of being that is concentrated upon itself ... everything round invites a caress.* It is precisely in this interspace between self-constituting isolation and caress that Orozco's work exists and manifests a different relationship to the spherical, reverberating its permanent contact with the other. He considers that one can only physically survive the pressures and frictions of real life by becoming "round," by accepting the frottage of contact—much like a planet in the universe or a stone in the river. Challenging the square and static objects of Minimalism, Orozco addresses the roundness of, say, a human belly or an organic shape as a container or a "matrix" for continuous exchange and encounters in difference between subjects. His work concerns disposition towards, not imposition on, otherness.

In the same manner, inner and outer space are correlated in Orozco's open-ended "drawing" of blue plastic circles. Unlike in painting, where color tends to subordinate and conceal the canvas, a line traced on paper, or in this case on the wall, simultaneously divides and interconnects space. Like the paper under a drawing, the white wall under the transparent yogurt caps remains one continuous space in which the areas to each side of the rim interact. But *preceding any reading or interpretation, Giotto's O is in the first place a drawing. 'Drawing' is that which, before it is sign in the sense of 'sign of,' is a sign of itself. 'Drawing,' before being a sign of 'something else than itself,' sketches itself, engraves or draws or writes itself in its own space; 'drawing,' before signifying anything, signifies itself. In technical terms one can state that a drawing moves on or at the borderline of semiosis, and that it, even more than any other sign, plays on the ambiguity of mimetic desire. In an image the line that we draw on the edge of our rational abilities intersects between mimesis and semiosis.*[15]

Reading and seeing YOGURT CAPS, I realize that Orozco's rebus unfolding behind and in front of my eyes is riddled at once with ludicrous rigor and logical randomness, as its title and display suggested all along. Is the O a thin blue line between statement and joke? Looking at his recent "drawing" series, THE ATOMISTS, it would seem that the story of Orozco's Os still has to be told...

1) Baldesar Castiglione, *The Book of the Courtier*, first published in Venice, 1528 (New York: Penguin Books, 1967), p. 70.

2) Paul De Vylder notes in his essay "De O van Giotto" that "serious historians could indicate the Neoplatonic background of the period in which Vasari's anecdote is told, and argue that Giotto's O is a material token of a higher reality, of a pure idea." *Jarg Geismate: Personal Drawings* (Düsseldorf and Sint-Niklaas, 1992), p. 15.

3) Bernard Vouilloux, "Drawing Between the Eye and the Hand: (On Rousseau)" in: *Yale French Studies* 85, p. 182.

4) Benjamin H.D.Buchloh, "Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" in: *October* 55, Winter 1990, pp. 116–117.

5) Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), p. 62. Translated by Pascale-Anne Brault and Michael Naas in a volume of the Parti-pris series from the Louvre.

6) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, translated by Alan Sheridan (New York: Norton, 1981).

7) "The *petit a* could be said to take a number of forms, with the qualification that in itself it has no form, but can only be thought of predominantly orally or shittily. The common factor of *a* is that of being bound to the orifices of the body. What repercussions, therefore, does the fact that the eye and the ear are orifices have on the fact that perception is spheroidal for both of them?" Jacques Lacan, "Le Séminaire de Jacques Lacan, 21 janvier 1975" in: *Ornicar* No 3, (Paris: University of Paris VIII, 1975) pp. 164–5. Translated by Jacqueline Rose in *Feminine Sexuality* (New York: W.W. Norton & Company, 1982), pp. 163–171.

8) Concerning the reading of the *objet a*, I am indebted to Bracha Lichtenberg Ettinger's "Woman as *objet a* Between Phantasy and Art" in: *Complexity—Journal of Philosophy and the Visual Arts* (London: Academy Press, 1995), pp. 57–77.

9) Bracha Lichtenberg Ettinger, *The Matrixial Gaze* (Leeds: University of Leeds, Feminist Arts and Histories Network, 1995), pp. 1–30.

10) Derrida, ibid., p. 51.

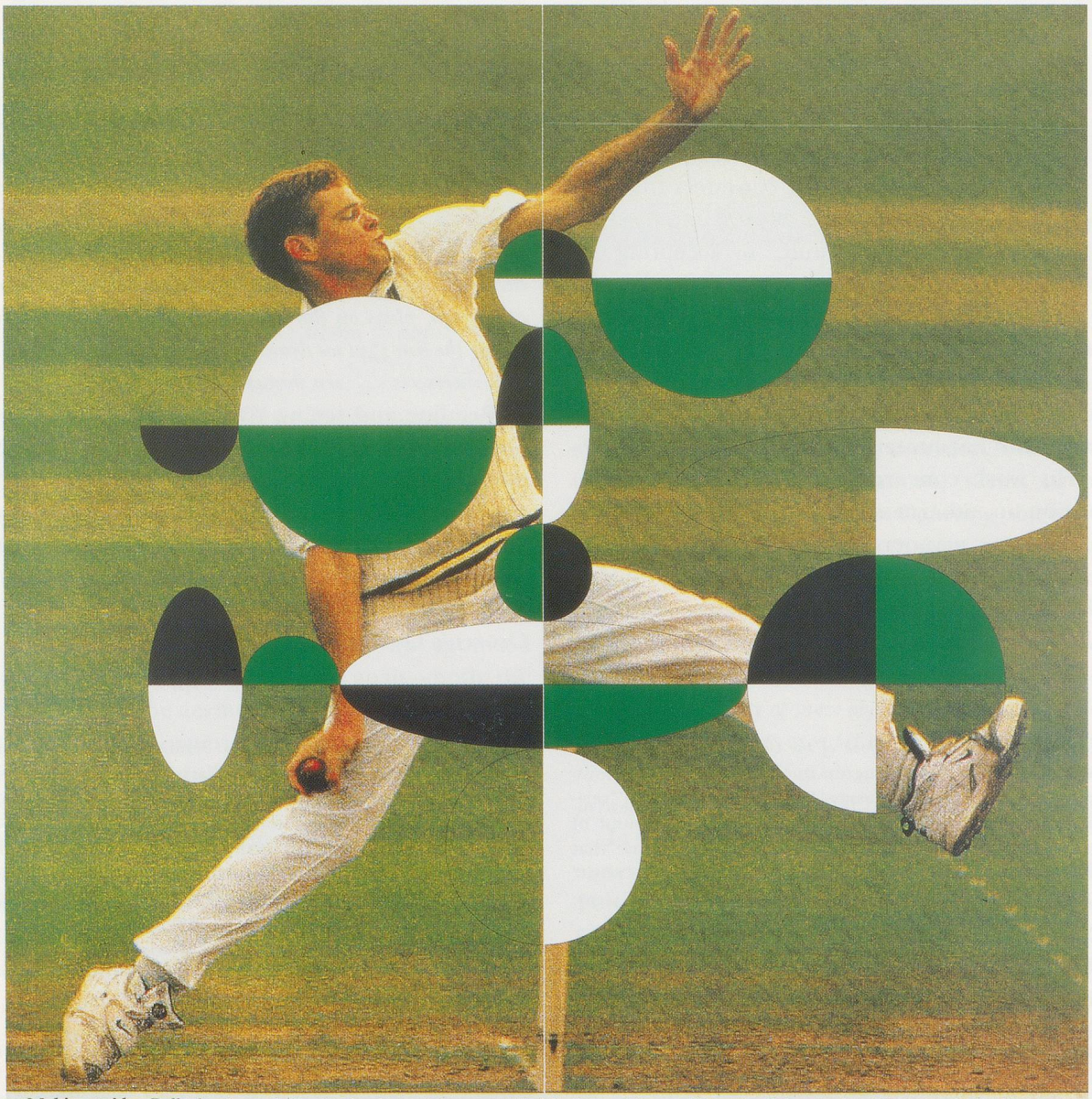
11) Susan Sontag in her preface to Roland Barthes, *Writing Degree Zero* (New York: Hill and Wang, 1968).

12) Rosalind Krauss, "The LeWitt Matrix" in: *Sol LeWitt Structures 1962–1993* (New York: The Museum of Modern Art and London: The Oxford University Press, 1993), pp. 25–33.

13) For a more detailed discussion of YIELDING STONE, see Benjamin H.D. Buchloh, "Refuse and Refuge" in: *Gabriel Orozco*, ed. Catherine de Zegher (Kortrijk: The Kanaal Art Foundation, 1993).

14) Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, (Boston: Beacon Press, 1994), pp. 232–241. Originally published as *La poétique de l'espace* (Paris: Presses Universitaires de France, 1958).

15) Paul De Vylder, op. cit.



Making strides: Pollock, who took five Derbyshire wickets, provided further evidence of his potential yesterday. Photograph: Ian Stewart

*GABRIEL OROZCO, MAKING STRIDES, 1996, 3 part computer-generated print, plastic coated, 78¼ x 115" / GROSSE SCHRITTE MACHEN, dreiteiliger computergenerierter Druck, mit Plastikfolie überzogen, ca. 200 x 292 cm.*

*(PHOTO: CAROL SHADFORD & MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)*

# Die Os des Orozco

*M. CATHERINE DE ZEGHER*

*Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass dieses Werk dem Giotto in Pisa und an anderen Orten einen solchen Ruf verschaffte, dass Papst Bonifatius VIII., der einiges in St. Peter malen lassen wollte, einen seiner Hofleute in die Toskana schickte, um zu erkunden, was für ein Mann Giotto sei und wie seine Arbeiten wären. Da dieser Höfling vorerst hören und sehen wollte, welch andere Florentiner Meister noch in der Malerei und im Mosaik Vorzügliches leisteten, sprach er in Siena mit vielen Künstlern und ging, nachdem er Zeichnungen von ihnen erhalten hatte, nach Florenz. Dort trat er eines Morgens in die Werkstatt Giottos, der eben an der Arbeit sass, eröffnete ihm den Willen des Papstes, erklärte, in welcher Weise sich dieser seiner Kunst bedienen wolle, und bat ihn endlich, etwas zu zeichnen, was er Seiner Heiligkeit schicken könnte. Giotto, der sehr höflich war, nahm ein Blatt und einen Pinsel mit roter Farbe, legte den Arm fest in die Seite, damit er ihm als Zirkel diene, und zog, indem er nur die Hand bewegte, einen Kreis so scharf und genau, dass es in Erstaunen setzen musste. Darauf sagte er lächelnd zu dem Hofmann: «Da habt Ihr die Zeichnung.» Sehr erschrocken, fragte dieser: «Soll ich keine andere als diese bekommen?» «Es ist genug und nur zuviel», antwortete Giotto. «Schickt sie mit den übrigen hin, und Ihr sollt sehen, ob sie erkannt wird.» Der Abgesandte, der wohl sah, dass er sonst nichts erhalten könnte, ging sehr missvergnügt fort und zweifelte nicht daran, dass er gefoppt worden sei. Als er jedoch dem Papst die Zeichnungen und die Namen derer sandte, die sie verfertigt hatten, schickte er auch diejenige von Giotto und berichtete, wie er, ohne Zirkel und ohne den Arm zu bewegen, den Kreis gezogen habe. Hieran erkannten der Papst und viele sachkundige Hofleute, wie weit Giotto die Maler seiner Zeit übertraf.*

Giorgio Vasari, *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten* (1550)

New York, 12. September bis 15. Oktober 1994: Vier runde Joghurtdeckel aus Plastik an den vier leeren Wänden der Marian Goodman Gallery, das ist alles. Durchsichtig, blau eingefasst, mit aufgeprägtem Verfallsdatum und aufgeklebtem Preisschild, ist jeweils ein Joghurtdeckel der Marke Dannon auf Augenhöhe in der Mitte jeder der vier Wände angebracht. Nach seinen eher poetischen und vielversprechenden Einzelausstellungen 1993 in der Kanaal Art Foundation im belgischen Kortrijk sowie im New Yorker Museum of Modern Art war das karge YOGURT CAPS (Joghurtdeckel) das erste Werk Gabriel Orozcos, das in einer der grossen Privatgalerien in New York gezeigt wurde. Seit Orozcos spektakulärer Dreiteilung und Neuzusammensetzung des legendären Citroën D.S. in der Galerie Crousel in Paris, neun Monate zuvor, waren die Erwartungen des Publikums naturgemäss hoch. In der Kunstmetropole New York wurde von ihm nun ein Nachweis seines

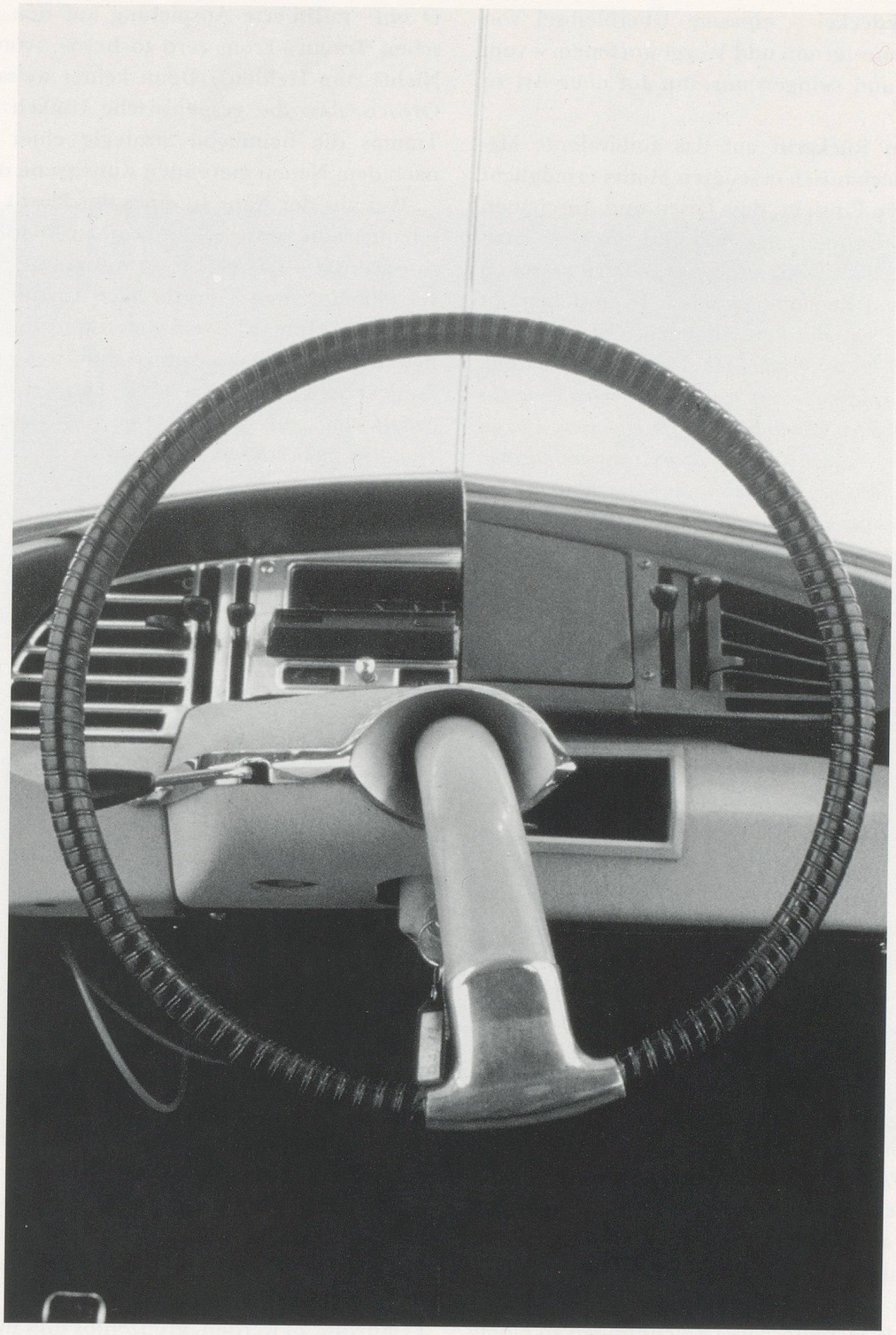
*M. CATHERINE DE ZEGHER* ist Direktorin der Kanaal Art Foundation in Kortrijk, Belgien, wo Gabriel Orozco 1993 seine erste Einzelausstellung in Europa hatte. Ihr jüngstes Ausstellungsprojekt, «Inside the Visible: an elliptical traverse of 20th century art; in, of, and from the feminine», wurde dieses Jahr im ICA Boston gezeigt.

Könnens erwartet, der seine inspirierte Handschrift trüge. Kein Wunder also, dass Orozcos YOGURT CAPS mit den kleinen, objekthaften Os von manchen als aggressive und willkürliche Geste aufgefasst wurde, während andere das Werk als weiteren resoluten Akt des Widerstandes gegen die Mechanismen des etablierten Kunstmarkts ansahen.

Das triviale Wegwerfobjekt, das als blauer Kreis auf die weisse Galeriewand «gezeichnet» ist, liesse sich als Antwort auf den gegenwärtig herrschenden Bedarf an Schöpfercharisma in einer Kunstszene verstehen, welche einer plötzlichen Begeisterung für den Multikulturalismus frönt, der wiederum auf politischer und wirtschaftlicher Ebene mit dem Multinationalismus Hand in Hand geht. Orozco gelingt es, diese exotischen Projektionen und neoprimitivistischen Bestrebungen umzukehren, indem er mit dem Begriff des Konsumzwangs in unserer hegemonischen Kultur spielt und gleichzeitig das mit der Moderne verbundene Klischee der künstlerischen (insbesondere maltechnischen) Virtuosität entmystifiziert. Während diese Strategie die Trugschlüsse der politischen Instrumentalisierung künstlerischer Praxis und Identitätsbildung aufdeckt, beinhaltet sie zugleich eine geistreiche Anspielung auf die realen Gefahren globaler wirtschaftlicher Ausbeutung und ökologischer Zerstörung. Schon beim ersten Hinsehen mutiert das makellose Innere der Galerie zu einem einzigen grossen, gesunden Joghurt, jenem landesweit gepriesenen Produkt, das gut für dich ist. Selbst in den Augen eines Kunstkenners stören die mit Datum und Preis versehenen Joghurtdeckel, aus ihrem häuslichen Kontext herausgelöst, die trügerische Neutralität der weissen Wände des öffentlichen Kunstraums. Die von Institutionen (wie der Galerie, dem Museum u. a. m.) emphatisch geförderten Massgaben des Sehens werden ebenso in Frage gestellt wie das Paradigma des Ready-made als durchgehende Grösse in der Erfahrung des ästhetischen Objektes.

In eindrucksvoller Art und Weise vereint die Installation YOGURT CAPS drei verschiedene, gleichzeitig zusammenhängende und für sich stehende Formen des Objekterlebens: Kultwert, Ausstellungswert und Tauschwert. Der blosse Akt des Eintretens in den weissen Kubus des Galerieraums erzeugt im kontemplativen Betrachter ein Gefühl «erhabener Leere», die in diesem Fall von vier blauen Ringen markiert wird. Vielleicht liesse sich diese kuriose Minimalismusprobe als Kollision zwischen dem blossen Wahrnehmen der Joghurtdeckel und dem Lesen des Buchstabens oder der Ziffer O als transzendentales Zeichen erklären. Ganz so, wie Giottos Kreis in der religiösen Symbolsprache als das O Gottvaters bzw. der Unendlichkeit gedeutet werden kann, so könnte auch Orozcos O auf die Ewigkeit (oder das Nichts) verweisen.[1)] Sobald man jedoch näher an die kleinen blauen Kreise herantritt, verschwindet der ritualistische Status des durchsichtigen Objektes umgehend hinter den aufgeprägten schwarzen Buchstaben und Ziffern «SELL BY SEPT 11 B» und dem aufgeklebten «99c»-Preisschildchen. Und dort, in diesem Augenblick, vollzieht sich die Verwandlung dieses hehren Nichts: zunächst von der «erhabenen Leere» (dem Kultwert) zu vier winzigen, minimalistisch-geometrischen Kreisen im weiten weissen Raum (dem Ausstellungswert) und schliesslich zum Kunstwerk Orozcos (dem symbolischen Tauschwert). Aber kann dieses in einer Galerie ausgestellte und bestaunte Plastikobjekt wirklich jemals wieder aus dem sakralen, mythisierten Raum des Meisterwerks in die Ordnung des Serienmässigen, der industriellen Reproduktion und des Massenkonsums zurücksinken?

Beim Nähertreten wird zudem sichtbar, dass die blaue Kreislinie nicht vom Künstler stammt, sondern eine maschinell erzeugte Beschriftung oder Zeichnung ist. Handelt es sich vielleicht sogar um eine auch für Blinde ertastbare Linie, die auf den Deckel geprägt wurde? Oder um den leeren Rahmen eines verlorengegangenen Bildes? Was wir sehen, wird erst in unseren Augen zur Schrift oder zur Zeichnung, mehr noch, was wir wahrnehmen, folgt der vom Künstler gelegten materiellen Spur, seiner Vorgabe – wie in EXTENSION OF REFLECTION (Erweiterte Spiegelung, 1992). In diesem Übergangsprozess erscheint das O wie ein deutlich lesbares typographisches Ready-made, eines, das der willkürlichen, institutionalisierten Dichotomie von Schrift und Bild, von Zeichnung und Ready-made entspricht. In «spektakulärster» Manier obsolete Imperative der Differenzierung zwischen Les- und Anschaubarem über den Haufen werfend, ergreifen diese lächer-



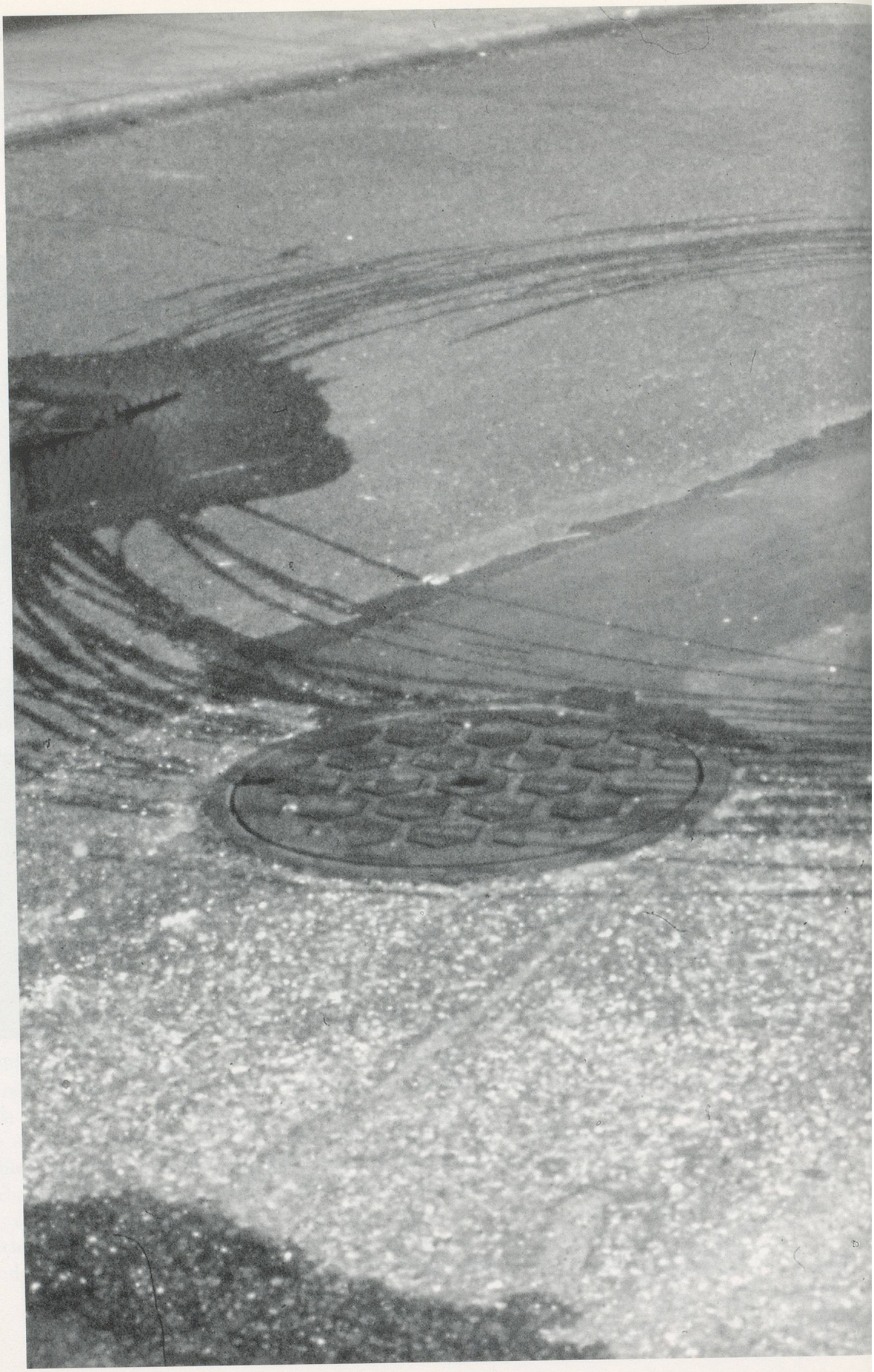
*GABRIEL OROZCO, LA DS, 1993, detail.*

lichen Plastikdeckel – einsame Überbleibsel von bereits Ausgemustertem und Weggeworfenem – vom Raum Besitz und zwingen uns, ihn auf neue Art zu betrachten.

Durch den Rückgriff auf das ambivalente Medium eines mechanisch erzeugten Motivs ermöglicht Orozco uns die Einsicht, dass Lesen und Anschauen einander nicht entgegengesetzt sind, sondern letztlich beide mit dem Oszillieren von Bildern zwischen Berührung und Zeichen, zwischen Unmittelbarkeit und Vermitteltem zusammenhängen. *Die Ausdruckskraft des Gezeichneten beschränkt sich nur mehr darauf, die Gegenwart eines zu seinem blossen Referenten Gewordenen zu signalisieren, zu simulieren, zu ergänzen. Die gezeichnete Linie ist nunmehr zu Kunst, zur technischen Vermittlung dessen, wofür sie steht, geworden. Und worauf sie fortan verweist, ist nicht länger das, wofür sie steht, sondern eben sie selbst, das heisst letztlich der Maler.*[2] So besehen, erinnert Orozcos Plastik-O an I-BOX (1963) von Robert Morris, der *den Betrachter zugleich mit einem semiotischen Spiel (mit den homophonen Wörtern «I» und «Eye») konfrontiert wie mit einem spielerischen Wechsel vom Taktilen (der Betrachter muss an dem Kasten physisch herumhantieren, um des Ichs des Künstlers ansichtig zu werden) über das Sprachzeichen (der Buchstabe «I» bildet die Grundform der Rahmen- beziehungsweise Schauvorrichtung: die «Tür» des Kastens) hin zur bildlichen Darstellung (das photographische Aktporträt des Künstlers) und wieder zurück.*[3] Sieht man vom gänzlich anders gearteten, konzeptuellen Titel ab, so greift Orozcos Arbeit eben diese Dreiteilung des ästhetisch Signifikanten auf: in Objekt, Sprachzeichen und (verlorengegangenes bzw. entferntes) photographisches Abbild. Allerdings ist der blaue Rahmen, im Gegensatz zum als Tondo oder Medaillon angelegten Selbstbildnis, leer und erinnert an das photographische Selbstbildnis von Edward Steichen, SELF PORTRAIT MILWAUKEE (1898), wo der Künstler neben einem kleinen, leeren, rechteckigen Rahmen an der Wand steht, als habe sich das Unsichtbare als latente, imaginäre, unbewusste oder vergangene Spur eingeschrieben. Auf gleiche Weise geraten die kleinen O-Objekte als «erweiterbare» Zeichnungen zu einem Selbstporträt Orozcos, während der Anfangsbuchstabe seines Namens sich gleichzeitig als Abkürzung für «the Other», das Andere, lesen lässt. Oder ist das O eine raffinierte Anspielung auf den amerikanischen Traum «From zero to hero» (Von Null und Nichts zum Helden)? Denn keiner weiss besser als Orozco, dass die gespenstische Umkehrung dieses Traums die heimliche Strategie einer unablässig nach dem Neuen gierenden Kunstszene darstellt.

Wer aus der Nähe in eines der Plastik-Os hineinschaut, sieht – im Schnittpunkt von Identität und Anonymität – das eigene, transparente Spiegelbild. Im gemeinsamen Grenzbereich verflüchtigen und materialisieren sich, zusammen und dennoch deutlich unterscheidbar, Autoporträt und Alloporträt, Subjekt und Objekt. Nach Jacques Derrida *besteht das Selbstporträt zunächst darin, dem Betrachter, dem Besucher, dem, dessen Sehen blind macht, einen Platz zuzuweisen und diesen mithin zu beschreiben; es weist diesen Platz zu oder beschreibt ihn gemäss dem Blick des Zeichners, der, einerseits, sich selbst nicht mehr sieht, ist doch an die Stelle des Spiegels zwangsläufig der Adressat getreten, das heisst wir – freilich wir, die wir andererseits im gleichen Augenblick, da wir als Zuschauer an (die) Stelle des Spiegels getreten sind, den Urheber nicht länger als solchen wahrnehmen, jedenfalls das Objekt, das Subjekt und den Signierenden des Selbstporträts des Künstlers als Selbstporträtisten nicht länger identifizieren können.*[4] Obwohl ihre minimalistische Präzision die Geometrisierung des Raums und die Objektivität der Perspektive noch zu verstärken scheint, stellen Orozcos YOGURT CAPS den Eindruck der Raumbeherrschung – Betrachter im Mittelpunkt, Künstler am Rand – paradoxerweise in Frage. Diese Veränderung der räumlichen Wahrnehmung tritt auch immer dann ein, wenn der Lesende versucht, den Ort der Zeichnung und das Blickfeld zu kontrollieren, einen Blickwinkel zu finden, aus dem er das ganze Werk erfassen kann. Alle Bemühungen schlagen fehl. Wie ein blinder Fleck bleibt eines der vier Os immer ausserhalb des Blickfeldes, ausser Reichweite. Indes verstärken die anderen drei Os – wie eine Art Monokel für die Leser/Betrachter – sowohl das Sehvermögen wie den Impuls, unsere Wahrnehmungsfähigkeit zu erweitern. Kunst ist hier nahe daran, zur totalen Erfahrung zu werden, grenzenlos und nicht mehr zu bändigen. Ähnlich verhält es sich mit FOUR BICYCLES (THERE IS ALWAYS ONE DIRECTION)/CUATRO BICICLETAS (SIEMPRE HAY UNA DIRECCION) (Vier

*GABRIEL OROZCO, LA DS, 1993, 55 1/8 x 189 x 44 7/8" / 140 x 480 x 114 cm.*



*GABRIEL OROZCO, EXTENSION OF REFLECTION, 1992, c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / ERWEITERTE SPIEGELUNG, 31,6 x 47,3 cm.*

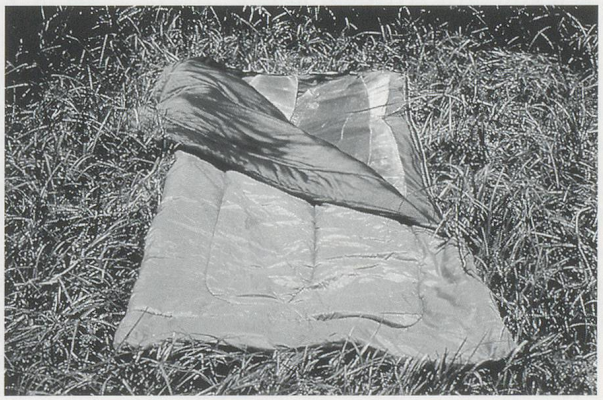
Fahrräder [Es gibt immer eine Richtung], 1994) und HORSES RUNNING ENDLESSLY/CABALLOS CORRIENDO INFINITAMENTE (Endlos rennende Pferde, 1995) – *was das Bewusstsein nicht wahrnimmt, nimmt es aus grundsätzlichen Gründen nicht wahr; eben weil es Bewusstsein ist, kann es manches nicht wahrnehmen.* (Maurice Merleau-Ponty).

Aus den Augen, aus dem Sinn? Es hat den Anschein, als sei YOGURT CAPS nie wirklich ein Ganzes und müsse uns auf immer zu einem Teil entzogen bleiben, weil zumindest eines der Os sich immer hinter dem Betrachter befindet. Liesse sich gar eine Verbindung zwischen diesem fehlenden O und dem Lacanschen *Objekt a* – dem Nichtobjekt, dem unerreichbaren Anderen – herstellen?[5] Lacans seltsamer Begriff des *klein a – eine archaische psychische Spur oder eine primäre mentale Prägung des Überrestes ... des originären Teil-Objekts beziehungsweise der/s realen archaischen Mutter/Andern* – bezieht sich auf das, was dem Subjekt nach der Trennung vom Teil-Objekt bleibt, was aber gleichwohl noch nicht in den «ganzen» Körper integriert ist, das heisst also auf die Überreste des Schismas. Das fehlende *Objekt a* steht immer «hinter» dem Begehren zurück und hat selbst keine Form.[6] Im geistigen, visuellen Bereich ist das verlorengegangene *Objekt a* der (mit dem Blick der Mutter/des Andern verbundene) Blick als Ursache des Begehrens im Bereich des Sichtbaren. Indem jedoch dieser Trieb des Sehenwollens ins Spiel gebracht wird, scheint es bei Orozcos O – anders als beim von Lacan als phallisch und jenseits der Kommunikation dargestellten Blick – um den Beinahverlust des Objektes, um dessen Geflecht von Beziehungen und um den Sinnschaffungsprozess als solchen zu gehen. *Das Objekt als Abwesendes statt als Seiendes wird auf imaginäre Weise in der Phantasie angedeutet, in der eine «unmögliche Begegnung» auf der Ebene des Teil-Objektes, von dem sich das Subjekt bereits abgespaltet hat, stattfinden kann. Durch die Phantasie kann das Subjekt in Kontakt treten mit dem, was ihm im Zuge des durch einen subjektivierenden Diskurs erfolgenden Einschreibens des Körpers in den Bezugsrahmen der symbolischen Ordnung «abhanden gekommen» war.*[7] Mithin steht das O bis zu einem gewissen Grad dem *matrixbestimmten Objekt a* in Bracha Lichtenberg Ettingers Theorie des «matrixabhängigen Blickes» nahe – ein gemeinsames, zwitterhaftes Objekt innerhalb einer komplex zusammengesetzten Subjektivität, mit der weiblich-pränatalen Begegnung als Ausgangspunkt. So betrachtet ist das Zusammen-Werden dem Eins-Sein vorgeordnet. Beziehungen ohne Bezugnahme und Distanz in der Nähe lassen das zugleich entstehende Andere als Subjekt wie als Objekt fortbestehen, statt es zum blossen Objekt zu degradieren. Die Grenzen zwischen Subjekten und Objekten werden zu Schwellen. Durch diesen Prozess «entzieht sich» der matrixbestimmte Blick den Rändern und kehrt wieder zu ihnen zurück. Die Grenzen und Schwellen der Wahrnehmung werden unablässig überschritten oder verwischt, so dass neue entstehen können.[8]

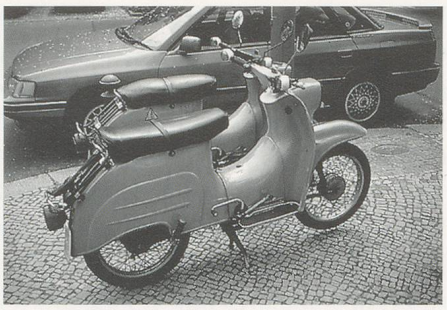
Diese wechselnde Fokussierung wird in einem früheren Projekt für die *Kanaal Art Foundation*, 1993, konkret fassbar: Orozco verteilte vier farbige Punkte über die Stockwerke eines baufälligen Brauereiturms. Die vier farbigen Punkte – ein weisser Punkt auf einem Tisch aus UNDER THE TABLE/BAJO LA MESA (Unter dem Tisch), ein blauer Punkt aus SOFT BLUE/SUAVE AZUL (Sanftes Blau), ein gelber aus GRAPEFRUIT/TORONJA und ein orangefarbener aus ORANGE WITHOUT SPACE/NARANJA SIN ESPACIO (Orange ohne Raum) – werden, entsprechend dem Verlauf des Brauprozesses, entlang einer Achse durch Löcher in den Böden der Turmgeschosse in den Raum katapultiert. Den Blick des Betrachters in die Tiefe des Schachtes ziehend, blickt das dort unten plazierte Werk, ORANGE WITHOUT SPACE, den es betrachtenden Betrachter an, wie das Auge eines riesigen alten Teddybärs, und wirft so den das Betrachtete vergegenständlichenden Blick wieder zurück auf den «auf frischer Tat ertappten» Betrachter. Wie die Bälle in OVAL BILLIARD TABLE WITH PENDULUM (Ovaler Billardtisch mit Pendel, 1996) und, vielleicht mehr noch, die Deckel in YOGURT CAPS, vereinigen diese farbigen Punkte die Möglichkeiten des Sehens, Ertastens und Bewegens in sich (vergleiche auch LIGHT SIGNS, 1995, und THE ATOMISTS, 1996). Da der Betrachter bei diesen Arbeiten nie alle kreisförmigen «Zeichnungen» auf einen Blick erfassen kann, gelingt es Orozco, die auf einen einzigen Fluchtpunkt ausgerichtete Zentralperspektive zu umgehen, und gleichzeitig schafft er einen Augenblick, der das Gegenwärtige der optischen

Wahrnehmung mit dem Erinnerungsgebundenen der Zeichnung vereint. Zugleich werden Erinnerungen an ein Werk der belgischen Gegenwartskünstlerin Joëlle Tuerlinckx wach, ZERO: IT IS THE NUMBER OF THINGS YOU HAVE WHEN YOU DO NOT HAVE ANYTHING (Null: Das ist die Anzahl der Dinge, die man hat, wenn man nichts hat, 1966). Ein Hellraumprojektor projiziert die handschriftliche Definition auf die roh belassene Ausstellungswand; eingetrocknete Wasserflecken auf der Schreibfläche des Projektors und an der Wand zurückgebliebene Löcher von der letzten Ausstellung ergeben ein Muster aus unregelmässigen Punkten. Diese Punkte oszillieren zwischen Projektion/Illusion und Realität, zwischen Erinnerung/Abwesenheit und Gegenwart. Wie ein bildhauerischer Abguss der Gussform entspricht, sich aber gleichzeitig von ihr unterscheidet (positiv zu negativ), vermögen diese beiden Werke Gegensätze zu verschmelzen und verleihen somit dem Duchampschen Begriff des *infra-mince* konkrete Gestalt. Exemplarisch für diesen Austausch von Eigenschaften sind Orozcos MY HANDS ARE MY HEART/MIS MANOS SON MI CORAZON (Meine Hände sind mein Herz, 1991) und MANI MARINE (Meereshände, 1995).

Orozcos O stimmt mit Roland Barthes Beleuchtung des Verhältnisses zwischen Kunst und Politik in *Le degré zéro de l'écriture* überein. Barthes behauptet nicht, dass Literatur in einem gesellschaftlichen, historischen oder ethischen Vakuum existiert oder existieren sollte: Der Begriff des Nullpunktes, des neutralen, farblosen Schreibens findet Eingang in seine Ausführungen als *letzte Episode einer Passion des Schreibens, welche Station für Station vom Zerfall des bürgerlichen Bewusstseins erzählt, und dann am Ende wieder als eine Lösung für das Problem des Zerfalls der literarischen Sprache.*[9] Im Zuge der Analyse von Veränderungen in der Rezeption und Verbreitung des Kunstwerkes setzen manche Künstler der Generation Orozcos – in einem qualvollen Schwebezustand zwischen entgegengesetzten Zielen – gleichzeitig auf den Versuch zur Abschaffung des ästhetischen Objektes und darauf, künstlerische Erfahrung auf ethische Kommunikation zu beschränken. Gibt es eine nichtinstrumentalisierte oder nichtverdinglichte Seite des sozialen Objektes der Sprache oder nicht? In Orozcos Schaffen manifestiert sich das «Schreiben am Nullpunkt» konkret im automatischen Schreiben/Zeichnen von O-Formen – neben YOGURT CAPS auch in LOST LINE/LINEA PERDIDA (Verlorene Linie, 1993) und HAMMOCK AT MOMA (Hängematte im MoMA, 1993) – und im übertragenen Sinn im mechanisierten Von-Hand-Schreiben/Zeichnen von sich wiederholenden Linien, etwa in DIAL TONE/TONO DE MARCAR (Wählton, 1992) und PARKING UNTITLED (NOS 1–18) (Parken Ohne Titel, Nr. 1–18, 1996). Das letztgenannte, serielle Projekt besteht aus Bleistiftlinien auf Papier – willkürliche Gesten, die unaufhörlich die alltägliche Routine und folglich auch «Gefühl und Verstand» des Künstlers artikulieren. Um die parallelen, vertikalen Linien möglichst klar, objektiv und unpersönlich aufs Papier zu bringen, benützt Orozco ein Lineal, stösst dabei aber auf das Hindernis seines eigenen Fingers/Auges. Die Mitte zwischen Instrumentalisierung und Spontaneität haltend, folgt er seiner Fingerspitze und lässt so den fahrigen Ausrut-



*GABRIEL OROZCO, SLEEPING LEAVES, 1990, c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / SCHLAFENDE BLÄTTER, 31,6 x 47,3 cm.*



scher als Abweichung in der sonst vollkommen geraden Linie zu. Immer wieder blitzt in der Poesie, der Präzision und der Kargheit von Orozcos Werk das Irrationale durch die «objektive» Ordnung hindurch. In seinem Flirt mit der Objektivität bezieht er deren subjektiven, alogischen Gegenpol mit ein und stellt die Ergebenheit gegenüber geometrischen Regeln ebenso in Frage wie die Vorstellung, dass die «Perspektive doppelt objektiv» sei: *auf der einen Seite ein durch seine mathematischen Grundlagen objektiviertes System, um Objekte zu ordnen und zu organisieren, und auf der anderen die Möglichkeit, dass sich diese Objekte in eben ihrer Objektivität darbieten – und zwar als eine Reihe von stereometrischen Körpern, «Variationen oder Verbindungen von Kugeln, Zylindern, Kegeln, Würfeln und Pyramiden,*[10] wie in SANDBALL AND CHAIR I (Sandkugel und Stuhl I, 1995).

Die Rundheit der Dinge beziehungsweise der Erfahrung durchwaltet Orozcos Œuvre. Um nur einige Beispiele zu nennen: NATURALEZA RECUPERADA (Wiedergewonnene Natur, 1990), TURISTA MALUCO (Verrückter Tourist, 1991), PELOTA PONCHADA (Gequetschter Ball, 1993), HOME RUN (1993), STOPPER IN MOMA (Stöpsel im MoMA, 1993), GREEN BALL/BOLA VERDE (Grüne Kugel, 1995), LIGHT SIGNS (Lichtzeichen, 1995). Insbesondere dürfte YIELDING STONE/PIEDRA QUE CEDE (Nachgebender Stein, 1992) ein weiteres, als Rundbild angelegtes Selbstporträt des Künstlers sein. Denn dieser schwarze massive Klumpen einer formbaren Masse entspricht Orozcos Körpergewicht und nimmt, wenn er durch die Strassen gerollt wird, jedes beliebige namenlose Schutt- und Müllpartikel als Abdruck in seine Oberfläche auf.[11] An dieser Stelle drängt sich allerdings Gaston Bachelards «Phänomenologie des Runden» auf, wo es heisst: *Die Bilder der vollen Rundung verhelfen uns dazu, uns um uns selbst zu versammeln, uns selbst eine ursprüngliche Verfassung zu geben, unser Dasein innerlich zu bestätigen, von drinnen aus. Denn von drinnen aus erlebt, ohne Aussengestalt, kann das Dasein nur rund sein.*[12] Und während einerseits gilt: *Was sich isoliert, das rundet sich, nimmt die Form des Daseins an, das sich um sich selbst konzentriert,* ruft andererseits *alles, was rund ist, bekanntlich nach Liebkosung.* In eben diesem Bereich zwischen autarker Isolierung und Liebkosung ist Orozcos Werk angesiedelt und manifestiert seine enge Beziehung zum Kugelförmigen, in der wiederum die ständige Tuchfühlung mit dem Andern anklingt. Seine Überlegung ist die, dass man den Druck und die Spannungen des wirklichen Lebens nur aushalten kann, indem man sich «rundet», indem man die Reibung der Berührung akzeptiert – ganz wie ein Planet im Weltall oder ein Stein im Fluss. In einer eigentlichen Kampfansage an die quadratischen und statischen Objekte des Minimalismus thematisiert Orozco die Rundheit eines menschlichen Bauchs oder einer organischen Form als Gefäss oder «Matrix» des fortwährenden Austauschs und der Begegnung der Subjekte in ihrer Verschiedenheit. Gegenstand seines Werkes ist die Öffnung zum jeweils Anderen hin, nicht dessen Vereinnahmung.

Genauso stehen in Orozcos offener «Zeichnung» der blauen Plastikkreise in YOGURT CAPS Innen und Aussen in einer Wechselbeziehung. Anders als in der Malerei, wo die Farbe in der Regel die Leinwand beherrscht und verdeckt, bewirkt eine auf Papier – oder in diesem Fall an die Wand – gezeichnete Linie gleichzeitig eine Teilung und eine Verbindung im Raum. Wie das Papier unter der Zeichnung, bleibt die weisse Wand unter den durchsichtigen Joghurtdeckeln als durchgehende Fläche erhalten, deren

*GABRIEL OROZCO, UNTIL YOU FIND ANOTHER YELLOW SCHWALBE, 1995, 4 of 40 photographs / BIS DU NOCH EINE GELBE SCHWALBE FINDEST, 4 von 40 Photographien.*

Partien beidseits der Trennlinie interagieren. Allerdings: *Vor jeder Deutung oder Interpretation ist Giottos O zuallererst eine Zeichnung. «Zeichnung» meint hier das, was, noch bevor es ein Zeichen im Sinne eines «Zeichens für etwas» ist, zuerst einmal ein Zeichen seiner selbst ist. Ehe sie ein Zeichen für «etwas anderes als es selbst» ist, skizziert, graviert, zeichnet oder schreibt sich die «Zeichnung» selbst in ihren eigenen Raum ein; ehe sie überhaupt irgend etwas bezeichnet, bezeichnet sie sich selbst. Um im Fachjargon zu reden, kann man sagen, dass eine Zeichnung sich an (oder auf) der Grenze der Semiosis bewegt und dass sie, mehr noch als irgendein anderes Zeichen, mit der Doppeldeutigkeit des mimetischen Impulses spielt. In einem Bild ist die Linie, die wir am Rande unserer rationalen Fähigkeiten zeichnen, eine Schnittlinie zwischen Mimesis und Semiosis.*[13)]

Wenn ich YOGURT CAPS lese und anschaue, wird mir klar, dass Orozcos Bildrätsel, das sich hinter und vor meinen Augen entfaltet, gleichzeitig von absurder Strenge und von logischer Beliebigkeit durchdrungen ist, wie es der Titel und die Art der Präsentation schon die ganze Zeit suggeriert hatten. Ist das O vielleicht die schmale blaue Trennlinie zwischen Statement und Scherz? Betrachtet man seine jüngste Serie von «Zeichnungen», THE ATOMISTS, so hat es den Anschein, als warte die Geschichte von Orozcos Os immer noch darauf, erzählt zu werden . . .

*(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)*

1) In seinem Aufsatz «De O van Giotto» schreibt Paul de Vylder: «Ernsthafte Historiker könnten auf den vorherrschenden Neoplatonismus in der Zeit, in der Vasari die Anekdote erzählt, verweisen und behaupten, Giottos O sei ein materielles *Zeichen* einer höheren Wirklichkeit, einer reinen *Idee.*» Vgl. dazu *Jarg Geismate: Personal Drawings*, Ausstellungskatalog, Düsseldorf und Sint-Niklaas 1992, S. 15.

2) Bernard Vouilloux, «Drawing Between the Eye and the Hand: (On Rousseau)», in: *Yale French Studies*, Nr. 85, S. 182.

3) Benjamin H.D. Buchloh, «Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», in: *October*, Nr. 55 (Winter 1990), S. 116 ff.

4) Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, University Press, Chicago, 1993, S. 62. Ursprünglich unter dem Titel *Mémoires d'aveugle*, 1990 in Paris erschienen. (Das Zitat wurde aus dem Englischen übersetzt.)

5) Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (Das Seminar von Jacques Lacan, Buch XI), dt. hrsg. v. Norbert Haas, Walter Verlag, Olten und Freiburg i.B. 1978.

6) «Das *klein a* kann verschiedene Formen annehmen, mit der Einschränkung, dass es selbst an sich keine Form hat, sondern nur in einem vorwiegend oralen oder skatologischen Sinn verstanden werden kann. Der gemeinsame Nenner des *a* ist, dass es an die Öffnungen des Körpers gebunden ist. Welche Auswirkungen hat also die Tatsache, dass das Auge und das Ohr Öffnungen sind, auf die Tatsache, dass die Wahrnehmung für beide sphäroidisch ist?» Jacques Lacan, «Le Séminaire de Jacques Lacan, 21 janvier 1975», in: *Ornicar* No 3, Université de Paris VIII, Paris 1975, S. 164–165. (Das Zitat wurde aus dem Englischen übersetzt.)

7) Meine Ausführungen zum *Objekt a* stützen sich auf Bracha Lichtenberg Ettingers Aufsatz «Woman as *objet a* Between Phantasy and Art», in: *Complexity–Journal of Philosophy and the Visual Arts*, London 1995, S. 57–77.

8) Bracha Lichtenberg Ettinger, *The Matrixial Gaze* (Leeds: University of Leeds, Feminist Arts and Histories Network, 1995), S. 1–30.

9) Susan Sontag in ihrem Vorwort zu Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, New York 1968.

10) Rosalind Krauss, «The LeWitt Matrix», in: *Sol LeWitt Structures 1962–1993*, Ausstellungskatalog, The Museum of Modern Art, New York und London 1993, S. 25–33.

11) Für eine eingehendere Betrachtung zu YIELDING STONE, siehe Benjamin H. D. Buchloh, «Refuse and Refuge», in: *Gabriel Orozco*, hrsg. v. Catherine de Zegher, Ausstellungskatalog, The Kanaal Art Foundation, Kortrijk 1993.

12) Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1958), zit. nach der dt. Ausg., *Poetik des Raums*, übers. v. Kurt Leonhard, Frankfurt am Main, Berlin und Wien 1975, S. 265, 270, 267.

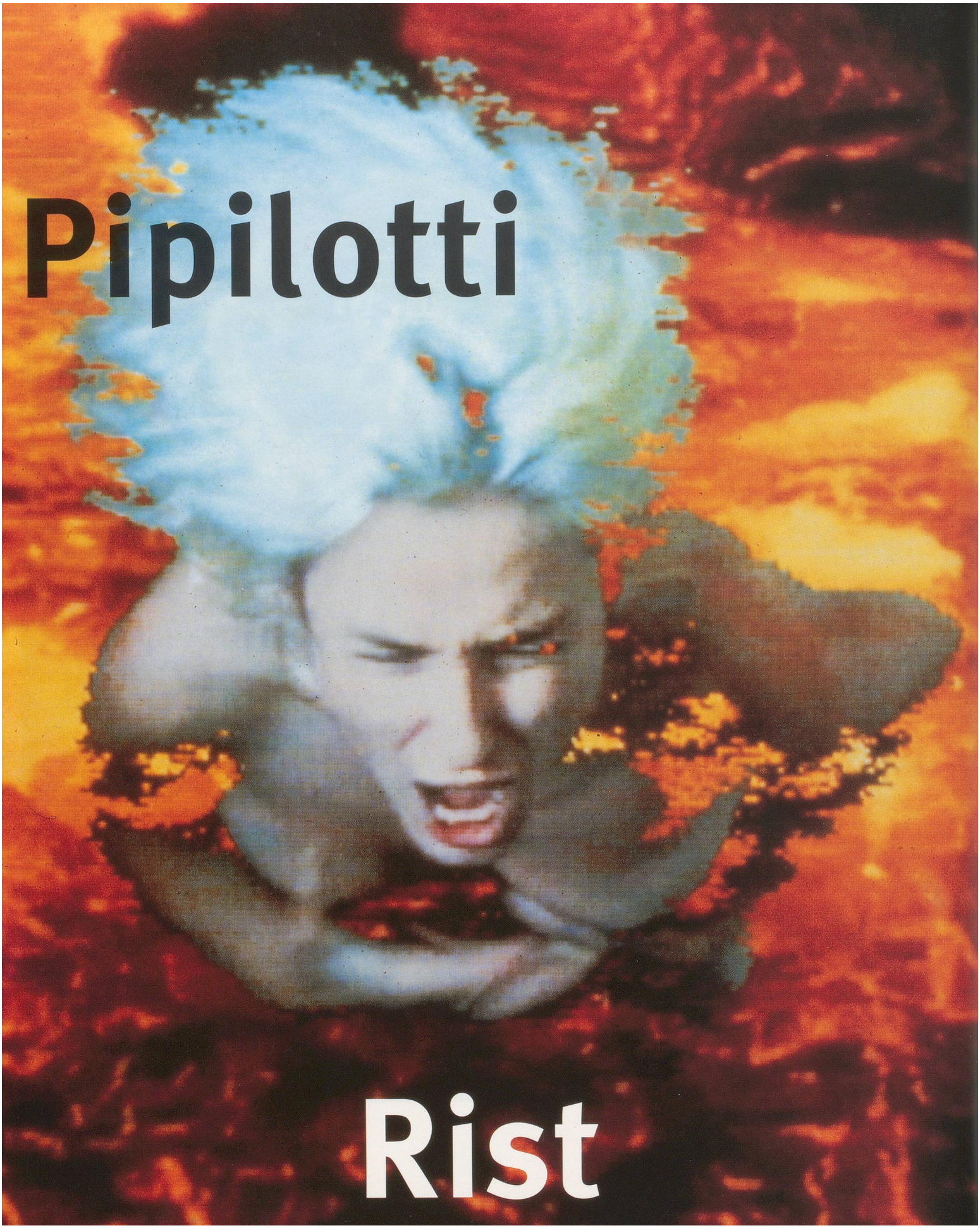
13) Paul de Vylder, op. cit.

EDITION FOR PARKETT

GABRIEL OROZCO
LIGHT THROUGH LEAVES, 1996
Iris computer print,
archival water-based ink on paper
(500g sm Somerset Satin 100% cotton rag),
produced by Cone Laumont Editions, New York,
20 x 30⅛" (image size),
22 x 32⅛" (paper size),
Edition of 60, signed and numbered

LICHT DURCH LAUB, 1996
Iris-Computerprint,
lichtechte Druckfarbe auf holzfreiem Somerset
Satin-Papier (500 gm²),
gedruckt bei Cone Laumont Editions, New York,
50,8 x 76,5 cm (Bildgrösse),
55,9 x 81,6 cm (Papierformat),
Auflage: 60, signiert und numeriert

(PHOTO: CONE LAUMONT EDITIONS)


Pipilotti
Rist

NANCY SPECTOR

# The Mechanics of Fluids

*The sea is everything... Its breath is pure and healthy. It is an immense desert, where man is never lonely, for he feels life stirring on all sides. The sea is only the embodiment of a supernatural and wonderful existence. It is nothing but love and emotion.*

Jules Verne, *20,000 Leagues Under the Sea*

PIPILOTTI RIST, SELBSTLOS IM LAVABAD, 1994, Videostill aus Installationsband / SELFLESS IN THE LAVA BATH, video still of installation tape.

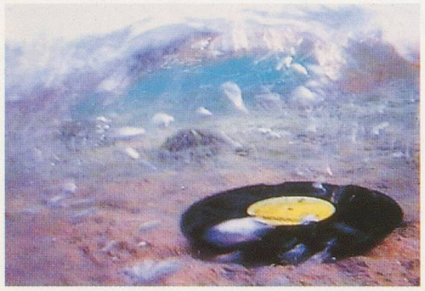
Hidden within the labyrinthine basement of Denmark's seaside Louisiana Museum, Pipilotti Rist's projected video installation SIP MY OCEAN (1996) mesmerized its viewers with scenes of maritime pleasure. It was featured this past summer in the exhibition "Get Lost," a subsection of the sweeping, multi-curator affair entitled "NowHere."[1] The overriding theme of this show—that an expansion of perceptual boundaries can lead to personal transcendence—was embodied by the relentless, hypnotic techno-beat that rocked its subterranean setting and permeated the spaces between art works. In marked contrast to this droning, digitalized soundtrack, SIP MY OCEAN exuded a tranquil sensuality. Bracketed by room after darkened room of other film and video installations—one more conceptual than the next—Rist's aquatic playland was accompanied by her own rendition of Chris Isaak's hit love ballad "Wicked Game."[2]

Taped almost entirely underwater, Rist's video offers a "fish-eye" view of swaying seaweed gardens and coral kingdoms. Wafting sybaritically over the ocean beds, the camera records trajectories of household objects as they sink to the depths of the sea; kitsch coffee mugs with heart-shaped patterns, a bright yellow teapot, a plastic toy truck, and an old LP settle into the sand. Schools of tropical fish whizz in and out of this ever-shifting marine vista, while a bikini-clad woman cavorts in the waves. In Denmark, the video was projected in duplicate as mirrored reflections on two adjoining walls, with the corner between them an immobile seam around which psychedelic configurations radiated and swirled. This kaleidoscopic imagery was choreographed to Rist's cover version of "Wicked Game," which she alternately crooned and hysterically shrieked throughout the loop, leaving one to wonder if there might be trouble in Paradise:

*The River was on fire and no one could save me but you*
*Strange what desire will make foolish people do*
*I never dreamed that I'd meet somebody like you*
*I never dreamed that I'd lose someone like you*
*Oh, I don't want to fall in love...with you.*

Rist's video works are often double-edged in their delivery, being at once coquettish and rebellious. Her aesthetic reference is not so much the real-time, task-oriented video of the 1970s (which is the case for many young video artists working today) as the slickly packaged porno-pop of MTV. In particular, her 1986 single-channel piece I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH—a spectacle of frenzied rock-and-roll dancing glimpsed through deliberate technical dis-

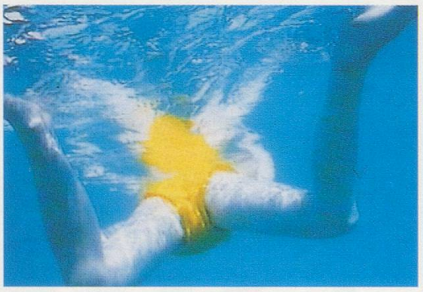
*NANCY SPECTOR* is Associate Curator at the Guggenheim Museum, New York.



ruptions—playfully satirizes the commodified eroticism of television's music videos, while exposing their sexist underpinnings. For her projection pieces, which tend to be environmental in scale and immersive in feeling, Rist manipulates the technology of video to emulate cinematic effects. These hybridizations of film and video emit a profusion of captivating audio and visual stimuli that invite corporeal, if not libidinal, identification. Far from being "politically correct," these installations problematize feminism's interrogation of visual pleasure as it is manifest in the cinema.[3)]

If Rist claims a feminist agenda for her work, which I believe to be the case, her theoretical sources lie in the lyrical writings of Hélène Cixous and Luce Irigaray, who each espouse pure female embodiment as the vehicle for psychological and sexual emancipation from the inequities inherent to heterosexual gender difference. Cixous's poetic call for women to inscribe their own history with "milk" instead of ink, and Irigaray's directive for women to employ a science based on the "mechanics of fluids" as a methodology for self-analysis, resonate in the leitmotif of aqueous imagery running throughout many of Rist's videos. Visions of water—and the metaphors of mutability and transformation they invoke—abound in the work: from the swimming pool shots in (ENTLASTUNGEN) PIPILOTTIS FEHLER (Absolutions: Pipilotti's Mistakes, 1988), to the floating, interpenetrating bodies in PICKELPORNO (Pimple Porno, 1992), to the scenes of the deep blue sea in SIP MY OCEAN.

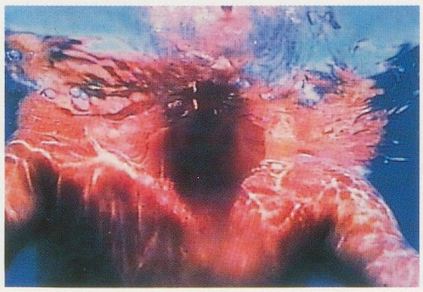
Rist's saturated, ever-mutating imagery imparts a polymorphous pleasure in the physical. The pervasive sensuality of SIP MY OCEAN, with its multiple screens and hallucinogenic mirroring effects, sug-

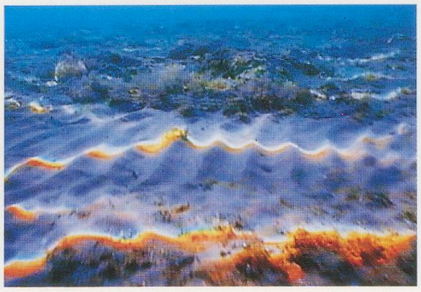


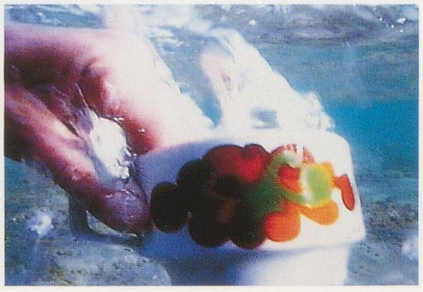
gests the elusive state of *jouissance*—unadulterated, boundless, pre-Oedipal pleasure. Associated with the female, this metaphoric realm imagines a body with no boundaries, a body with multiple and autonomous erotic zones, a body in full possession of its own desire. However, Rist's erratic vocals—which range from sweetly lyrical to maniacal screaming—disrupt these utopian dreams of total gratification. For desire always demands an "other," one who may or may not yield to the seduction, one who may or may not return the favor. As the soundtrack to this deliriously enchanting waterworld, Rist's version of Isaak's tune expresses the dangers (and pleasures) of desire; it also suggests a person trying to maintain control against the rising tides of passion. "Sip my ocean" is Rist's invitation to participate in this game of desire and fulfillment; yet it is also a dare to survive its perilous undertow.

1) "Get Lost" was organized by Louisiana curators Anneli Fuchs and Lars Grambye; the five part exhibition "NowHere" was held at the Louisiana Museum of Modern Art in Humlebaek from May 15 to September 8, 1996. A version of SIP MY OCEAN was also shown at the Museum of Contemporary Art in Chicago from July 2 to August 25, 1996. See the catalogue accompanying its presentation for an insightful essay on the work by Dominic Molon. Both museums have acquired the piece for their permanent collections.
2) Warner Chappell Ltd., 1989.
3) In her study of women's performance work from the 1960s and 1970s, Amelia Jones examines the polemics of pleasure and desire in contemporary art. She situates feminism's call to disown representations of bodily desire in Laura Mulvey's highly influential article, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" from 1975 and argues that feminism's refusal to perpetuate the codes associated with male visual pleasure effectively dismissed (and still dismisses) the significance of women's art involving corporeal performance. See her "Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art," in *New Feminist Criticism, Art, Identity, Action*, Joanna Freuh, Cassandra L. Langer, and Arlene Raven, eds. (New York: Harper Collins, 1994), pp. 16–41.

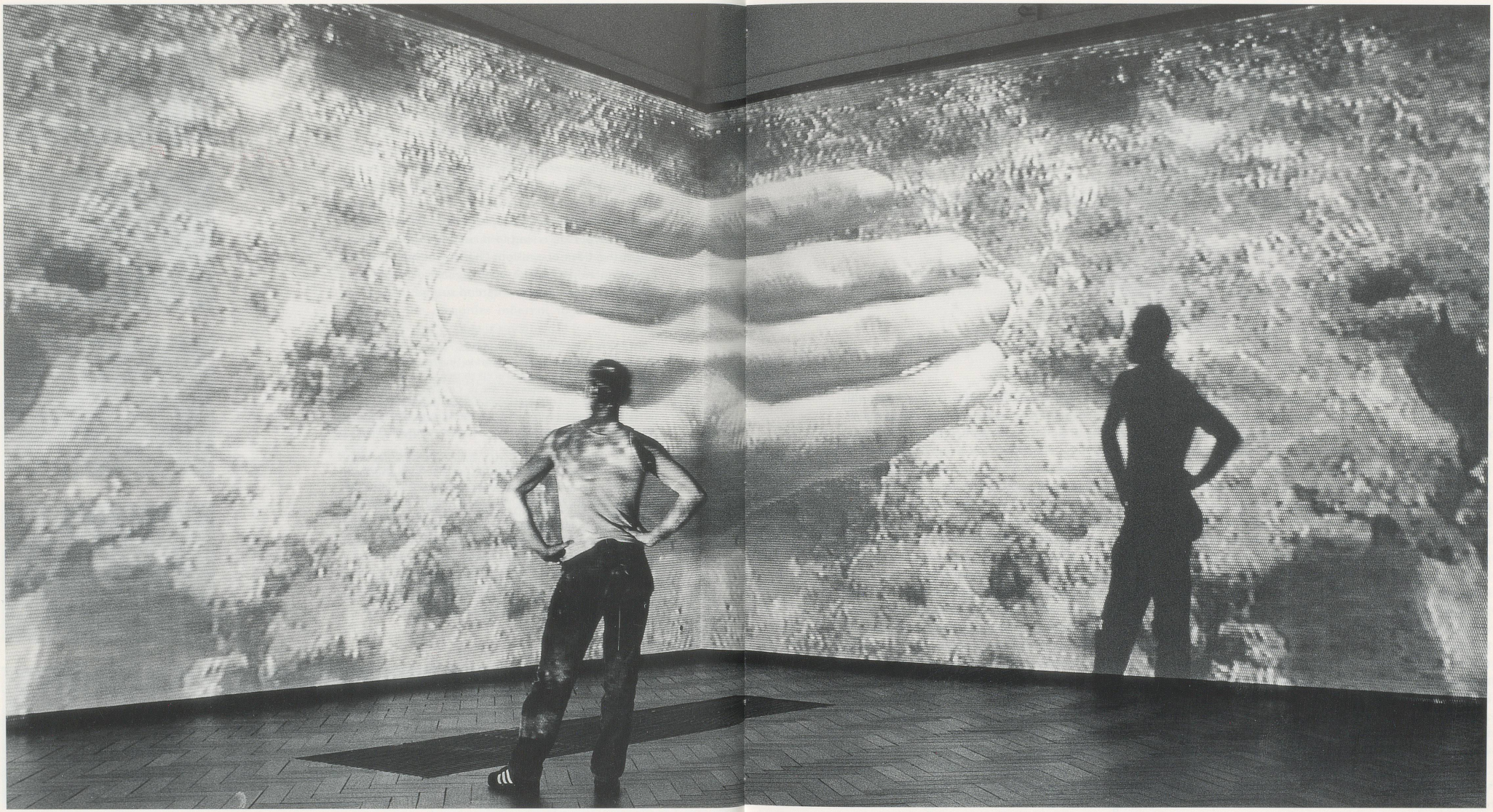
*PIPILOTTI RIST, GROSSMUT BEGATTE MICH, 1994, & SIP MY OCEAN, 1996, Videostills aus den Installationsbändern / video stills of installation tapes.*







*Pipilotti Rist*



*PIPILOTTI RIST, GROSSMUT BEGATTE MICH & SEARCH WOLKEN (Vorstufe von SIP MY OCEAN), 1995, Videoinstallation mit 3 Projektionen, 2 Playern, Audiosystem und 2 Videobändern, Stedelijk Museum Amsterdam / earlier version of SIP MY OCEAN, video installation with 3 projectors, 2 players, audio system and 2 video tapes. (PHOTO: CARY MARKERINK, AMSTERDAM)*

*NANCY SPECTOR*

# *Die Dynamik des Fliessenden*

*Das Meer ist alles... Sein Wind ist rein und gesund.*
*So unermesslich diese Einöde auch ist,*
*fühlt sich der Mensch dennoch nie einsam,*
*denn er spürt, wie das Leben um ihn wogt.*
*Ein übernatürliches wunderbares Dasein rührt sich im Meer;*
*es ist nur Bewegung und Liebe, lebendige Unendlichkeit...*

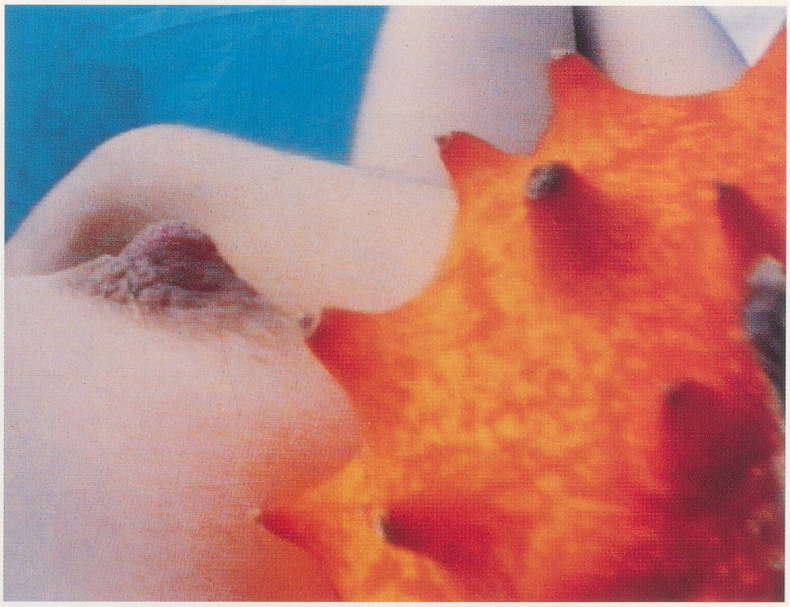
Jules Verne, *20 000 Meilen unter Meer*[1)]

Pipilotti Rists Videoinstallation SIP MY OCEAN (1996), versteckt im labyrinthisch verzweigten Untergeschoss des (in der Nähe von Kopenhagen, direkt am Meer gelegenen) Louisiana Museums, verzauberte Besucherinnen und Besucher mit ihren Bildern reiner Meereslust. Die Installation wurde diesen Spätsommer, im Rahmen der Ausstellung «Get Lost» gezeigt, einer Unterabteilung des gigantischen Projektes «NowHere».[2)] Der schonungslose, hypnotische Techno-Beat, der die unterirdische Szenerie erschütterte und den Raum zwischen den Kunstwerken ausfüllte, brachte das dominierende Thema der ganzen Ausstellung auf den Punkt: nämlich, dass die Erweiterung der Grenzen der Wahrnehmung das Individuelle aufzulösen und zu transzendieren vermag. Ganz im Gegensatz zu diesen dröhnenden, digitalisierten Tönen verströmte SIP MY OCEAN eine stille Sinnlichkeit. Rists verspielte Wasserwelt war von einer beinah endlosen Reihe verdunkelter Räume umgeben, die mit konzeptuellen Film- und Videoinstallationen vollgepackt waren, und wurde von ihrer eigenen Interpretation des Hits *Wicked Game* von Chris Isaak begleitet, einer Ballade über die Liebe.

Das Video ist fast vollständig unter Wasser gedreht und zeigt sanft bewegte Seegraslandschaften und Korallenwelten aus der Fischperspektive. Während das Auge der Kamera genüsslich über dem Meeresboden umherschweift, verfolgt es, wie einige Haushaltgegenstände zum Grund hinuntersinken; kitschige Kaffeetassen mit Herzmuster, ein leuchtend gelber Teekrug, ein Spielzeuglastwagen aus Plastik und eine alte Langspielplatte landen im Sand. Schwärme tropischer Fische flitzen immer wieder durch diese, sich ständig verändernde Meereslandschaft, während eine Frau im Bikini in den Wellen herumtanzt. In Dänemark wurde das Video übereck auf zwei Wände zugleich projiziert, als wäre das eine die Spiegelung des anderen. Die Ecke dazwischen bildete eine ruhige Nahtstelle, um die herum der psychedelische Strom der Bilder floss und wirbelte. Die kaleidoskopische Bildfolge war auf Rists Version von *Wicked Game* abgestimmt, das die ganze Zeit – bald als ein leises Summen, bald als hysterisches Geschrei – ab Band ertönte, so dass man sich fragte, ob im Paradies wohl etwas schiefgelaufen war.

*NANCY SPECTOR* ist Co-Kuratorin im Guggenheim Museum, New York.

*The River was on fire and no one could save me but you*
*Strange what desire will make foolish people do*
*I never dreamed that I'd meet somebody like you*
*I never dreamed that I'd lose someone like you*
*Oh, I don't want to fall in love... with you.*[3)]



*PIPILOTTI RIST, PICKELPORNO, 1992, Videotape (12 Min.) / PIMPLE PORNO.*

Pipilotti Rists Videoarbeiten wirken in der Art ihrer Wiedergabe oft zwiespältig, kokett und rebellisch zugleich. Und ihr ästhetisches Umfeld ist weniger das engagierte Echtzeit-Video der 70er Jahre (wie bei vielen der heutigen jungen Videokünstler), sondern der geschickt verpackte Porno-Pop von MTV. Insbesondere ihr Einkanal-Video I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH (1986) – ein verrücktes Rock 'n' Roll-Tanzspektakel, das durch bewusst eingesetzte technische Störungen verfremdet wird – ist eine spielerische Satire auf die platte Erotik der Musik-Videoclips im Fernsehen und enthüllt deren sexistischen Hintergrund. Bei ihren zur Projektion bestimmten Arbeiten, die meist weit in den Raum ausgreifen und äusserst gefühlsintensiv wirken, macht Rist mit ihrer Videotechnik dem Kino Konkurrenz. Die dabei entstehenden Kreuzungsformen von Film und Video strahlen ein Gemisch faszinierender akustischer und optischer Reize aus, die zu einer körperlichen, wenn nicht gar libidinösen Identifikation einladen. Weit davon entfernt, «politisch korrekt» zu sein, machen diese Installationen die feministische Diskussion um die Lust am Visuellen im Kino zum Thema und stellen sie in Frage.[4)]

Wenn Pipilotti Rists Werk ein feministisches Programm beinhaltet, was, wie ich glaube, der Fall ist, so wären dessen theoretische Grundlagen bei Hélène Cixous und Luce Irigaray zu finden. Denn sie beide sehen in der spezifisch weiblichen Körperlichkeit den Ansatz zur psychologischen und sexuellen Befreiung, die den geschlechtsbezogenen Ungerechtigkeiten ein Ende setzen soll. Cixous' poetischer Aufruf an die Frauen, ihre Geschichte mit Milch statt mit Tinte zu schreiben, und Irigarays Maxime, dass Frauen ihre wissenschaftliche Tätigkeit auf einer «Dynamik des Fliessenden» als Methode der Selbstanalyse begründen müssten, schwingen im Leitmotiv der Wassermetaphorik in vielen von Rists Videofilmen mit. Ihr Werk strotzt nur so von Wasserbildern und allen damit verbundenen Metaphern der Veränderlichkeit und der Veränderung: von den Swimmingpool-Aufnahmen in (ENTLASTUNGEN) PIPILOTTI'S FEHLER (1988) über die schwebenden und einander durchdringenden Körper von PICKELPORNO (1992) bis zur tiefblauen Meeres-Szenerie in SIP MY OCEAN.

Rists üppige, sich immer wieder verändernde Bildsprache vermittelt Sinnenfreude in zahllosen

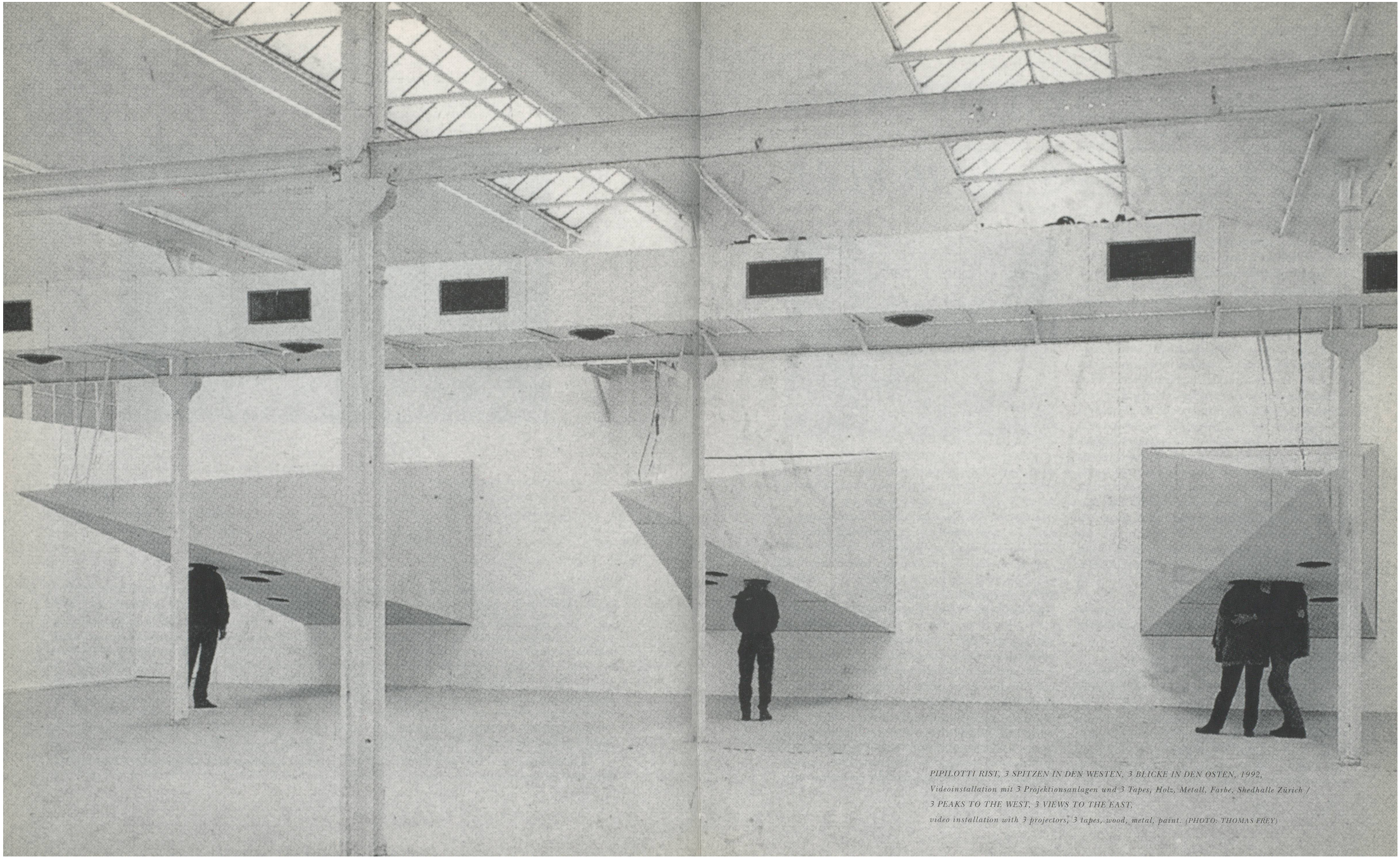
*PIPILOTTI RIST, (ENTLASTUNGEN)*
*PIPILOTTIS FEHLER, 1988,*
*Stills aus Videoband (12 Min.).*

Varianten. Die überwältigende Sinnlichkeit von SIP MY OCEAN mit seiner mehrfachen Projektion und den halluzinogenen Spiegelungen erinnert an die Abgehobenheit im Sinnenrausch: an unverfälschte, grenzenlose, präödipale Freuden. Zu dieser Bilderwelt, die unwillkürlich mit dem Weiblichen in Verbindung gebracht wird, gehört die Vorstellung eines grenzenlosen Körpers mit zahlreichen, voneinander unabhängigen erotischen Zonen, kurz ein Körper im Vollbesitz seines Begehrens. Allerdings stört Rists unberechenbarer Gesang, in seiner ganzen Bandbreite von sanft lyrisch bis zu besessen schreiend, diese utopischen Träume ungetrübten Genusses. Schliesslich verlangt das Begehren immer ein «Anderes», eines, das der Verführung nachgibt oder auch nicht, das die Gunst erwidern kann oder nicht. Als Soundtrack zum entrückenden Zauber dieser Wasserwelt verleiht Rists Version von Isaaks Lied den Gefahren (und Freuden) des Begehrens Ausdruck; es wirkt auch, als ob jemand, angesichts der steigenden Fluten der Leidenschaft, versuchte, die Kontrolle zu behalten. «Sip my ocean» ist eine Einladung, an diesem Spiel von Begehren und Erfüllung teilzunehmen; gleichzeitig ist es aber auch eine Herausforderung, dem verhängnisvollen Sog zu widerstehen.

*(Übersetzung: Susanne Schmidt)*

*PIPILOTTI RIST, (ABSOLUTIONS)*
*PIPILOTTI'S MISTAKES, 1988,*
*stills of video tape (12 min.).*

1) Nach der Übersetzung von Peter Laneus, erschienen im Diogenes Verlag, Zürich 1966, Kapitel 10, «Der Mann des Meeres».
2) «Get Lost» wurde von Anneli Fuchs und Lars Gramberg organisiert, beides Kuratoren des Louisiana Museums; «NowHere» fand vom 15. Mai bis 8. September 1996 im Louisiana Museum of Modern Art in Humlebaek statt. Im Museum of Contemporary Art in Chicago wurde ebenfalls eine Version von SIP MY OCEAN gezeigt (2. 7. bis 25.8.1996); vgl. dazu den aufschlussreichen Essay von Dominic Molon im Katalog zur Ausstellung. Beide Museen haben SIP MY OCEAN in ihre Sammlung aufgenommen.
3) *Der Fluss stand in Flammen und nur du konntest mir helfen*
*Seltsam, wozu die Sehnsucht leichtsinnige Menschen treibt*
*Nie hätte ich mir träumen lassen, jemanden wie dich zu finden*
*Nie hätte ich mir träumen lassen, jemanden wie dich zu verlieren*
*Ach, ich will mich nicht verlieben... in dich.*
Chris Isaaks *Wicked Game* ist 1989 bei Warner Chappell Ltd. erschienen.
4) In ihrer Studie über die Performance-Arbeit von Frauen in den 60er und 70er Jahren, untersucht Amelia Jones die Polemik um Lust und Begehren in der zeitgenössischen Kunst. Sie führt die Forderung der Feministinnen, auf die Darstellung körperlichen Begehrens überhaupt zu verzichten, auf einen einflussreichen Artikel von Laura Mulvey aus dem Jahr 1975 («Visual Pleasure and Narrative Cinema») zurück, und sie vertritt die Auffassung, dass die feministische Weigerung jene Ausdrucksformen weiterzuführen, die bisher mit der männlichen Lust am Sehen assoziiert wurden, in Wirklichkeit die Bedeutung der Kunst all jener Frauen, die mit dem Körper arbeiten, übersah und immer noch übersieht. Vgl. dazu ihren Artikel «Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art» in: *New Feminist Criticism, Art, Identity, Action,* hrsg. von Joanna Freuh, Cassandra L. Langer, and Arlene Raven, Harper Collins, New York 1994, S. 16–41.



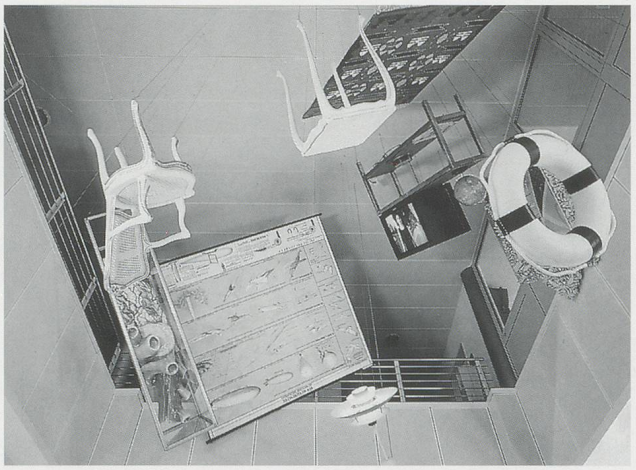
*PIPILOTTI RIST, 3 SPITZEN IN DEN WESTEN, 3 BLICKE IN DEN OSTEN, 1992,*
*Videoinstallation mit 3 Projektionsanlagen und 3 Tapes, Holz, Metall, Farbe, Shedhalle Zürich /*
*3 PEAKS TO THE WEST, 3 VIEWS TO THE EAST,*
*video installation with 3 projectors, 3 tapes, wood, metal, paint.* (PHOTO: THOMAS FREY)

*PHILIP URSPRUNG*

# Pipilotti Rists *Fliegendes Zimmer*

Wer vor dem Bankschalter im ostschweizerischen Buchs plötzlich aus der Warteschlange ausbrechen und weit weg fliegen möchte, nach Hause in die gute Stube oder noch besser hinaus in die weite Welt, der braucht nur den Blick zu heben – er wird nicht enttäuscht sein. Hoch oben in der Schalterhalle schwebt kopfüber die Einrichtung eines Wohnzimmers. Die einzelnen Requisiten wie Stuhl, Tisch, Teppich, Lampe, Globus, Gemälde usw. sind mit Stahlseilen fixiert und scheinen im Flug erstarrt zu sein. In einer Vitrine steht das Modell eines riesigen, rätselhaften Herzens. Und im obligaten Fernseher laufen Videoclips, deren Akteure die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Bank sind: Der zum Däumling geschrumpfte Direktor beispielsweise fliegt nach Büroschluss mit flatternder Krawatte und ausgebreiteten Armen wie Superman über die Einöden der Computertastaturen, die Abgründe von Büromöbeln und die Gebirgszüge aus Akten. Der Kassier nimmt statt Geldbündeln ein zappelndes Lamm entgegen, das ihm eine sparsame Kundin über den Bankschalter reicht. Der Lehrling hüpft übermütig, nur in Hose und Schlips gekleidet, durch ein blühendes Tulpenfeld. Eine Kreditkarte mutiert in der Hand der Buchhalterin zum Kaleidoskop, durch das die Welt als Folge bunter Farbschlieren gesehen wird. Und zwei elegante Anlageberater tummeln sich wie Satyr und Nymphe in den Wäldern über dem nebelverhangenen Rheintal.

Pipilotti Rist hat mit dieser Arbeit bereits zum zweitenmal das schwierige, im Lauf des 20. Jahrhunderts verkümmerte Medium der Kunst am Bau aufgegriffen.[1]) Anstatt die Angestellten als Sujets in Form eines Gruppenbildes zu fixieren oder ihnen eine bestimmte Art von Kunst aufzuzwingen, bezieht die Künstlerin sie in den erzählerischen Zusammenhang ihrer Kurzfilme ein, als Darsteller ihrer eigenen Phantasien und Halluzinationen. Das Resultat, ein Bild eines kollektiven Tagtraums im buchstäblich abgehobenen Ambiente eines kleinen Luftschlösschens, hält mühelos der trostlosen Umgebung der Buchser «Innenarchitektur» stand. Denn zum Tragen kommen weniger die objekthaften, an Ausstellungskontexte wie den weissen Museumskubus oder



*PIPILOTTI RIST, FLIEGENDES ZIMMER, 1995, Videoinstallation mit Monitor, Laserdisk-Player, Ölbild, Objekten und Möbeln, Schweizerische Bankgesellschaft Buchs SG / FLYING ROOM, video installation with monitor, laser-disc player, oil painting, objects and furniture, Swiss Banking Corporation, Buchs, Switzerland. (PHOTOS: THOMAS CUGINI)*

*PHILIP URSPRUNG* ist Kunsthistoriker und unterrichtet am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (GTA) der Eidgenössischen Technischen Hochschule ETH, Zürich. Von 1990 bis Herbst 1996 war er Mitkurator der Kunsthalle Palazzo in Liestal, Schweiz. Er lebt in Zürich.

die Industrieruine gebundenen Eigenschaften der Kunst als deren dekoratives und spielerisches Potential. Die offene Struktur des Mobiliars lädt zum imaginären Verweilen ein, und der Rhythmus der Videoclips wird der zerstreuten Aufmerksamkeit des wartenden Publikums gerecht.

Das Zentrum der Installation bildet natürlich der Fernseher. Rists Einstellung zu diesem Gerät unterscheidet sich vom kulturpessimistischen Klagelied der «Reizüberflutung» ebenso wie von der neoliberalen Feier der «Kommunikationsgesellschaft». Sie schlüpft als Künstlerin sozusagen in die Rolle eines Kindes, für das der Fernseher eine Wunderkiste voller Versprechen ist. Schliesslich gehört sie selbst zur Generation der in den 60er Jahren Geborenen, die als erste das schnelle Altern der elektronischen Medien und der Hochtechnologie parallel zum eigenen Aufwachsen miterlebten und entsprechend eine besondere Sympathie für Maschinen entwickeln konnten. Ein vergilbtes Schulwandbild mit der «Geschichte des Menschenflugs» erinnert daran. Die Wahl dieser Rolle ermöglicht ihr als Künstlerin eine gewisse Distanz zum gegenwärtigen Diskurs zur «Videokunst», eine flexible, ironische Haltung sowie ein unbefangenes, experimentelles Arbeiten auf dem angestammten Terrain von Modernisten wie Nam June Paik, ihrem, wie sie ihn nennt, «medialen Grossvater»[2]). Die Situierung innerhalb einer fiktiven Kindheit erschliesst ausserdem ein schier unerschöpfliches Reservoir an Themen, Requisiten und Methoden. Die Assoziation des FLIEGENDEN ZIMMERS mit Erich Kästners Kinderbuch *Das fliegende Klassenzimmer,* die neugierige, scheinbar undisziplinierte Führung der Kamera und die bewusst grellbunte, an die Palette der 60er Jahre erinnernde Farbgebung stehen in diesem Zusammenhang.

Nicht nur das Spiel, auch die Dekoration gehört zu den Funktionen der Kunst, die im Lauf des Modernismus verdrängt worden waren und von deren neuerlichen Verfügbarkeit Pipilotti Rist profitiert. In ihren Händen wird der Fernseher zur Kristallkugel, in der sich die verschiedensten Dinge und Vorstellungen brechen und zerstreuen. Die Störungen des elektronischen Bildes, welche sie so virtuos provoziert und verformt, sind weniger als ideologiekritische Subversion des «Apparates» zu verstehen, sondern vielmehr als ein Festhalten jener Momente, in welchen die Flimmerkiste alle ihre Fähigkeiten entfaltet. Die schönsten Sequenzen der kurzen Filme sind denn auch diejenigen, in welchen die Kamera die Kontrolle verliert, ihre Aufnahmen wie schillernde Seifenblasen platzen und zu einem feinen Nebel zerstieben oder in welchen die einzelnen Farbfelder wie Magmaströme unmittelbar unter der physischen Oberfläche der Mattscheibe zu fliessen scheinen und sich das Dargestellte und die Darstellungsart – also abstrakte und figurative Repräsentationsarten – zu Arabesken verbinden.[3])

Und wofür steht das Herz, das fremd und geheimnisvoll in dem eklektisch zusammengewürfelten Wohnzimmer in seiner Vitrine steht? Pipilotti Rist meint, es könne vielleicht das «Gemüt» des Zimmers verkörpern. Dieses hatte bekanntlich im Modernismus ebensowenig zu suchen wie das Spiel und das Ornament. Adolf Loos hat es seinerzeit durch den Satz «Ich brauche keine Gemütlichkeit, gemütlich bin ich selber» ins Abseits verbannt. Dort steht es noch immer, seit bald hundert Jahren. Pipilotti Rist wäre die letzte, die «es» – was immer darunter zu verstehen ist – voreilig aus seinem Gehäuse holen, das schützende Glas zerbrechen und die für die Kunst so fruchtbare ästhetische Distanz aufheben würde. Aber sie gehört zu den Mutigen, welche es aus dem Dunkel hervorzuholen gewagt haben, welche die Scheiben putzen, es zeigen, es immer neu und immer näher umkreisen.

1) 1994 hat Pipilotti Rist im Ausbildungszentrum des Schweizerischen Bankvereins in Basel unter dem Titel KAFFEEMEER eine Cafeteria gestaltet. Beim Bedienen des Kaffeeautomaten werden die Benutzer mit kurzen Videoclips belohnt, die aus zwei Monitoren über den Armaturen sprudeln. Die Installation FLIEGENDES ZIMMER im Neubau der Filiale Buchs (St. Gallen) der Schweizerischen Bankgesellschaft wurde 1995 auf Einladung der Generaldirektion dieser Bank ausgeführt.

2) Zitiert in: Konrad Bitterli, «I'm Not the Girl Who Misses Much oder Lotti im globalen Dorf», in: *I'm Not the Girl Who Misses Much. Pipilotti Rist, 167 cm,* Ausstellungskatalog St. Gallen, Graz, Hamburg, Oktagon Verlag, Stuttgart 1994, o. S.

3) Auf die Methode der Unmittelbarkeit und «Oberflächlichkeit» als spezifisch feministische Kritik einer Distanz haltenden modernistischen Kunsttradition in Judy Chicagos Arbeiten der 70er Jahre wies jüngst Amelia Jones hin: «The Sexual Politics of the ‹Dinner Party›», in: *Judy Chicago's «Dinner Party» in Feminist Art History,* hrsg. von Amelia Jones, UCLA at the Armand Hammer Museum of Arts and Cultural Center and University of California Press, Los Angeles und Berkeley 1996, S. 82–118.

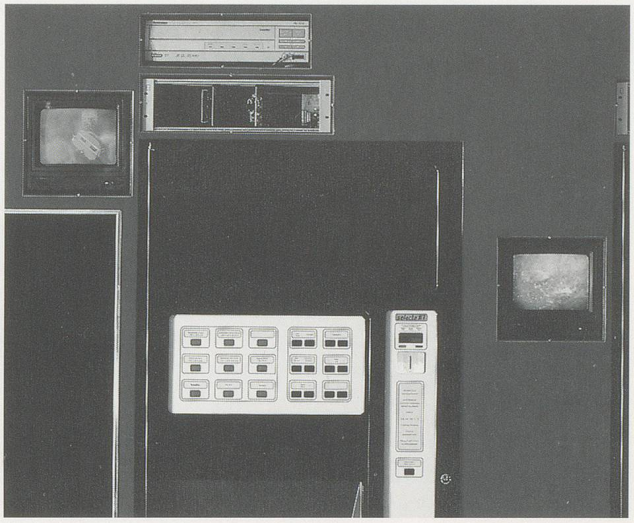
*PIPILOTTI RIST, DAS ZIMMER, 1994, Videoinstallation mit 10 Playern und Bändern, einem Fernseher, überdimensioniertem Sofa, Sessel, Lampe, Bild und Audioboxen in den Sessellehnen / THE ROOM, video installation with 10 players and tapes, TV-set, oversize sofa, armchair, lamp, painting and audio boxes in the arms of the chair. (PHOTO: HELGE MUNDT)*

# Pipilotti Rist's *Flying Room*

PHILIP URSPRUNG

In case you should ever be waiting in line in a bank in Buchs, Switzerland, and are suddenly overcome by the wish to skip it all and fly away—home to a comfortable living room or better yet, out into the great wide world—all you have to do is look up at the ceiling; you will not be disappointed. High up in the bank lobby, living-room furniture has been suspended upside down: chairs, table, rug, lamp, globe, painting, all hanging from steel cables and looking as if they had been arrested in flight. In a display case there is the model of a huge, enigmatic heart. And on the inevitable video-monitor, we see video-clips whose actors are bank employees. After banking hours, the bank director, shrunk to Tom-Thumb-size, his tie blowing in the wind and his arms spread out like Superman, sails over a computer-keyboard wasteland, office furniture abysses, and mountain ranges of files. The teller finds herself saddled with a wriggling lamb, handed over by a customer in lieu of bundles of bills. The trainee, wearing only trousers and a tie, hops exuberantly across a field of tulips in bloom. The bookkeeper is holding a credit card that mutates into a kaleidoscope through which the world is seen as a series of colorful streaks. And two elegant financial advisers, satyr and nymph, cavort together in woods above the fog-ridden Rhine valley.

For the second time in her career, Pipilotti Rist has tackled the difficult medium of art in public spaces, a field that has atrophied in the course of the twentieth century.[1] Instead of immortalizing the employees in the form of a group photo, or forcing a certain kind of art on them, the artist incorporates them in the narrative context of her film clips as actors in their own fantasies and hallucinations. The outcome—a collective daydream in the literally elevated ambience of a castle in the air—effortlessly holds its own in the rather bleak interior architecture of the bank in Buchs. It does not foreground the object-like quality of art, which depends on exhibition venues such as the white cube or the industrial ruin, but instead exploits its decorative and playful potential. The open-ended structure of the furnishings encourages imaginative reverie, and the rhythm of the video-clips dovetails with the wandering attention of the waiting public.



*PIPILOTTI RIST, KAFFEEMEER, 1994, Interaktive Video-installation mit Kaffeeautomaten, Monitörchen, Laserdisk-Playern und Zufallsgeneratoren, Schweiz. Bankverein, Basel / SEA OF COFFEE, interactive video installation with coffee automats, little monitors, laser-disc players and a random-generator. (PHOTO: LILLI KOHL)*

*PHILIP URSPRUNG* is an art critic who teaches at the Institute of Architectural History and Theory at the Federal Institute of Technology, Zurich, and co-curator of Palazzo, a new exhibition space for contemporary art in Liestal, Switzerland. He lives in Zurich.

*PIPILOTTI RIST, FLIEGENDES ZIMMER, 1995, Videostill aus dem Installationstape, die Mitarbeiterinnen der Bank in Aktion / FLYING ROOM, video still of installation tape, the bank's employees in action.*

The heart of the installation is, of course, the television set. Rist does not join in the pessimistic chorus that bemoans "sensory overkill," nor in the neoliberal celebration of a "new communications society." As an artist, she simply slips into the role of a child for whom the TV machine is a magic box full of promise. After all, Rist herself belongs to the generation of those born in the sixties, who were the first to experience the swift aging of electronic media and high technology as they themselves grew up, and thus felt a special sympathy for machines. A yellowed educational poster on "The History of Human Flight" reminds us of this. Rist's choice of role allows her to sidestep the current discourse on "video art," to take a flexible, ironic stand, and to engage in uninhibited experimentation on the time-honored terrain of modernists like Nam June Paik, "our medium's grandfather."[2] Her placing it within the fiction of childhood also provides a virtually inexhaustible reservoir of themes, properties, and methods. Among them is the association with Erich Kästner's children's book, *The Flying Classroom*; the curious, seemingly undisciplined camera work; the intentionally garish, sixties palette of colors.

Both play and ornament belonging to the functions of art have been suppressed in the wake of modernism; their renewed availability is now exploited by Pipilotti Rist. In her hands, the television set becomes a crystal ball in whose facets untold things and ideas are refracted and projected. Her virtuosic disruption and distortion of the electronic image are not to be read as ideological critique and subversion but rather as a grasp of the very moments in which the medium unfolds its greatest potential. The most beautiful sequences in her film clips are, indeed, those in which the camera loses control so that her shots burst like iridescent soap bubbles into the finest mist, or when fields of color, streams of magma seem to flow directly under the physical surface of the screen, until, finally, representation and the mode of representation—that is, abstract and figurative subject matter—form arabesques.[3]

But what does the heart stand for, deposited so strangely and mysteriously in its glass display case into the eclectic jumble of the living room? Pipilotti Rist suggests that it might embody the room's "soul," which, along with play and ornament, has also been given the cold shoulder by modernism. Adolf Loos's comment, "I don't need soul, I have one of my own," clearly relegated it to oblivion, where it has been cellared for almost a hundred years. Pipilotti Rist would be the last one to precociously remove it—whatever "it" means—from its casing; she would be the last one to break the protective glass covering and bridge the aesthetic distance that has been so fruitful for art. But she does belong to the courageous few who dare to bring it out into the open again, polish the glass, and show it, moving in on it in ever new and closer circles. *(Translation: Catherine Schelbert)*

1) In 1994, in the training center of the Swiss Banking Corporation in Basel, Pipilotti Rist designed a cafeteria entitled COFFEE LAKE. When diners turn on the coffee machine, they are rewarded with short video clips burbling out of two monitors above. The installation FLYING ROOM in the new branch of the Union Bank of Switzerland in Buchs, Canton of St. Gall, was made at the invitation of the bank's executive management.

2) Quoted in: Konrad Bitterli, "I'm Not the Girl Who Misses Much or Lotti in the Global Village" in *I'm Not the Girl Who Misses Much. Pipilotti Rist, 167 cm*, ex. cat., St. Gall, Graz, Hamburg (Stuttgart: Oktagon, 1994), n.p.

3) In her essay on "The Sexual Politics of 'The Dinner Party'" Amelia Jones comments on immediacy and superficiality as a specifically feminist critique of the detached modernist tradition of art in Judy Chicago's works of the seventies, in: Amelia Jones, ed., *Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History* (Los Angeles and Berkeley: UCLA at the Armand Museum of Arts and Cultural Center and University of California Press, 1966), pp. 82–118.

*PIPILOTTI RIST, I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH, 1986, video tape (4 min.).*

# *Risikofaktor Rist*

## *Wenn Träume wie sterbende Fische zucken*

*MARIUS BABIAS*

Spät aufgestanden, Samstagnachmittag, draussen findet das Wetter statt. Der Schlaf entweicht allmählich aus dem Körper, die Träume zucken wie sterbende Fische, zum Einkaufen keine Lust. Man lauscht dem eigenen Atmen, justiert den fahrigen Blick und summt ein Lied, das zur Tonlawine anschwillt, in deren Gefolge physiologische Partikel, die das Strandgut des Psychosozialen mit sich tragen, aufgewirbelt und endlich zum Wahrnehmungsmosaik ornamentiert werden. Aus Situationen der Selbstvergewisserung wie dieser, wenn das kurzzeitig ausgeblendete Bewusstsein von geringsten Reizen reaktiviert und zurück in die Selbstkontrolle überführt wird, filtert Pipilotti Rist ein filmisches Anwendungsmodell, wie in I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH (1986): Die Protagonistin – in ihren Videos oft Pipilotti selbst – tanzt und singt den leicht abgewandelten Refrain von John Lennons Song *Happiness is a Warm Gun*. Die Körperbewegungen rhythmisieren den Gesang, wie umgekehrt das Lied eine Parodie auf den Tanz ist. Bild, Ton und Bewegung geraten aus der Balance und erzeugen einen psychotischen Treibhauseffekt. Der Tanz steigert sich zum hysterischen Zappeln, je schneller das Bild abgespult wird, und gefriert zur Zeitlupe, je langsamer die Bildgeschwindigkeit wird. Die Darstellerin erscheint in Abhängigkeit von der Technik und wird zum Reflex des Mediums. Ihre zur Schau gestellten weiblichen Attribute – knallrot geschminkter Mund und nackter Busen – lösen sich aus dem grotesk verzerrten Körper und flattern geisterhaft durch das Bild. Der analog zum Bild beschleunigte oder verlangsamte Ton unterstreicht den Vorgang der Selbstauflösung. Die Stimme geht in schrille Unverständlichkeit über. Was als flotter Musik-Clip begann, endet als Bildsalat mit Geräuschkulisse. I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH – diese formelhaft wiederholte Refrainzeile verwandelt sich in einen monotonen Hilferuf, der die Zuschauerinnen und Zuschauer aus dem passiven Konsum herausreisst.

Die Kurzfilme und Videos von Pipilotti Rist geben dem an die Grenzen der digitalen Technologie stossenden *Expanded Cinema* verloren geglaubte Aktualität zurück. Die aus den Materialbedingungen und der Medienspezifität abgeleitete Emanzipation von Video und Super 8 als eigenständige Kunstformen war kurzzeitig wieder in Frage gestellt worden, da Bilder und Töne fortan in einer gemeinsamen digitalen Form grammatikalisiert und an unterschied-

*MARIUS BABIAS* ist Autor und Kunstjournalist und lebt in Berlin. Er ist Herausgeber von *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Berlin/Basel 1995.

liche Ausgabegeräte weitergegeben werden konnten. Der klassische Experimentalfilm zeichnete sich dadurch aus, dass die aus den spezifischen Eigenschaften des Mediums konstruierte ästhetische Erfahrung in einen Rezeptionsbereich verlagert wurde, in dem «das Kunstwerk eine Komponente der in Entwicklung begriffenen Welt ist und nicht so sehr deren passive Reflexion»[1]. Die von Medientheoretikern wie Vilém Flusser prognostizierte Vorherrschaft der ideographischen Bilder über das Alphabet («Die digitalen Codes synthetisieren etwas vorher bereits völlig Durchkritisiertes, Durchkalkuliertes. Kritik im alten Sinn würde bei diesen Bildern nichts anderes herausfinden können, als dass sie aus Elektronen komputiert sind.»)[2] ist deshalb nicht eingetreten, weil sich die Digitaltechnologie zwar auf Produktionsprozesse wie den Videoschnitt und auf Animationen, die man gemeinhin Computerkunst nennt, aber nicht so sehr auf das Stabilitätskonzept des Experimentalfilms ausgewirkt hat – auf die Konfrontation mit dem Filmischen als körperliche Erfahrung, auf die Kritik symbolischer Systeme im Kontext der realen Welt und auf die Anordnung der realen Welt als Interpretation. Das *Expanded Cinema* ist angesichts der symbolischen Instabilität von Unterhaltungskino, Privat- und Digitalfernsehen, die nur noch den Widerspruch zur Wirklichkeit abzubilden vermögen, wieder aktuell geworden.

Die Pioniere der Videokunst, die sich aus der Fernsehkultur entwickelte, hatten ein Problem: die fehlende Tradition. Dass das Fernsehen als Abfallprodukt der V2-Raketenversuche in Peenemünde entstanden war, brachte keine Credits ein, ebensowenig die Tatsache, dass das Fernsehen – als eine Art visuelle Waschmaschine des Wirtschaftswunders – dem Alltagsgebrauch entstammte. Der an die Kunst gestellte Exklusivitätsanspruch und der Glaube an einen progressiven Kunstbegriff, der stets eine formale Erneuerung mit sich tragen sollte, verhinderten mangels historischer Vorläufer lange Zeit die Anerkennung des Videos als Kunstform. Mittlerweile unterhält jedes Museum eine Video-Abteilung. Pipilotti Rist, die zunächst Zeichentrickfilme drehte und Bühnenbilder für Musik-Bands baute (was ihre «Clip»-Ästhetik entscheidend prägte), profitiert von der allgemeinen Akzeptanz des Videos als eine Art Ersatzmedium des Tafelbildes, vor allem aber von dessen Einsatzmöglichkeit in raumgreifenden Installationen. Der spezifische Appeal des Videos, wie ihn Rist einsetzt, absorbiert zudem Schattendisziplinen wie Musik-Clips, Commercials und Trailer. Rist ergänzt ihre am *Expanded Cinema* geschulte Bildsprache um einen zeittypischen Aspekt, den Unterhaltungswert. Das Rhema der Kunst ist zu ihrem Thema geworden und mündet in die Selbstinszenierung, die sowohl die Produktionsmittel (Rist ist Produzentin, Regisseurin, Kamerafrau und Hauptdarstellerin in einem) als auch die existentielle Selbstvergewisserung als soziales Subjekt, Frau und Künstlerin umfasst.

Die im rasanten Tempo geschnittenen und in poppige Farben getauchten Videos vermessen das psychosoziale Feld zwischen Bild und Text, Anarchie und Ordnung, Erotik und Technik. Risikofaktor Rist: Weil sie das alphabetische Prinzip den Erosionen eines Denkens in Bildern aussetzt, geht der Klassenkampf zwischen Begriff und Bild zugunsten der Bilder aus, ein Prozess der visuellen Alphabetisierung. Ihre Videos konstruieren – in prägnanter Abweichung von der Bildsprache der Massenmedien – ein intimes Bildreservoir des Emotiven, in dem Kommunikationsformen und Gefühle des Alltagslebens gespeichert sind. Wer richtig liest, erlebt eine kurzzeitige Drogenerfahrung in Bildern. Die Konfrontation mit dem Filmischen als körperliche Erfahrung wird durch die installative Präsentation im Inneren einer Holzkonstruktion, die nur vier Zuschauerinnen oder Zuschauer zulässt, unterstützt. Man ist aber nicht nur mit dem Filmischen, sondern auch mit der eigenen Situation des Schauens konfrontiert, mit sich selbst als Empfänger und Generator der Sendung zugleich.

Rist streift die Konstruktion der Geschlechter am Rande des Nervenzusammenbruchs, in einem Bereich, wie sie es nennt, der «angewandten Frauenkultur»: Schminken, Schmücken, Verhüllen. Allerdings kommen sie nicht als Vehikel geschlechterspezifischen Rollenverhaltens zum Einsatz. Rists Selbstinszenierung markiert die Distinktion des Starkults aus der Perspektive der Fans. Jede und jeder kann ein kleiner Star werden; diese naive Losung übt auf eine von den Medien kontrollierte Gesellschaft grossen Reiz aus. Rist greift ihn oppositionell auf:

Ihre Konstruktion des Selbst ist zwar an allgemeinen Geschmacksvorgaben und Schönheitsidealen ausgerichtet, wird aber zum filmischen Delirium des Zweckmässigen verzerrt, der eigene Körper als Prisma des Personality-Appeals: wenn Selbstinszenierung, dann in der Opposition des Psychotischen.

Leslie A. Fiedler hat in seinem berühmten Aufsatz «Cross the Border – Close the Gap», der bezeichnenderweise zuerst im *Playboy* erschien, die Verschmelzung von Populärkultur und Kunst gefordert: *Aus der Welt des Jazz und der Rockmusik, aus Zeitungsschlagzeilen und politischen Karikaturen, aus alten Filmen, die durch ihr Wiedererscheinen im Fernsehen Unsterblichkeit erhalten, aus dem idiotischen Geschwätz, das aus den Autoradios dringt, erwachsen neue Antigötter und Antiheroen.*[3] Populärkultur und Kunst sind zwar nicht deckungsgleich geworden, aber sie haben sich in den letzten Jahren angenähert – bis hin zum Missverständnis. Die Kritik symbolischer Systeme – wie der Film eines ist – im Kontext der realen Welt stumpft am Widerspruch ab, mit einem analogen Massenmedium wie dem Video nur die Minderheit des Kunstpublikums zu erreichen. Anleihen aus der Populärkultur machen die Kunst zur sozialen Diaspora.[4] Die Kunst – im kulturellen Überbau für die ästhetische Wegbereitung gesellschaftspolitischer Entwicklungen zuständig – übernimmt meist freiwillig die Aufgabe, die jeweils herrschende Interpretation der Welt abzubilden. Ein Film aber, der die Schrauben dieser Mechanik lockert und die Ventile zischen lässt, beginnt so: Samstagnachmittag, die Träume zucken wie sterbende Fische, man lauscht dem eigenen Atmen und summt ein Lied, vielleicht John Lennon, vielleicht LL Cool J.

1) Malcolm Le Grice: «Mapping im Multi-Space – Vom Expanded Cinema zur Virtualität», in: Sabine Breitwieser (Hrsg.): *White Cube/Black Box,* EA-Generali Foundation, Wien 1996, S. 242.
2) Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?,* Göttingen 1989, S. 149.
3) Leslie A. Fiedler: «Überquert die Grenze, schliesst den Graben!», in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion,* Weinheim 1988, S. 71.
4) Günther Jacob: «Kunst, die siegen hilft! Über die Akademisierung des Pop-Diskurses: Kritische Betrachtungen zwischen High & Low Culture», in: *Kunstforum International,* Bd. 134, Mai–September 1996, S. 133.

*PIPILOTTI RIST, (ENTLASTUNGEN) PIPILOTTIS FEHLER, 1988, Videotape (12 Min.), Videostill aus der «Van-Gogh-Serie» / (ABSOLUTIONS) PIPILOTTI'S MISTAKES, video tape (12 min.), still from the «Van Gogh» series.*

# *The Rist Risk Factor*

## *When Dreams Twitch Like Dying Fish*

*MARIUS BABIAS*

Saturday afternoon. You rise late. Outside, the weather is happening. Sleep gradually drains away from your body; dreams twitch like dying fish; shopping does not appeal. You listen to your own breathing, focus your straying gaze, and hum a song that swells into an avalanche of sound. In its wake, a trail of physiological particles, laden with the flotsam and jetsam of psychosocial life, is whirled aloft and settles decoratively into a perceptual mosaic. From moments of self-definition like this, when the consciousness, having been briefly obliterated, is reactivated by minute stimuli and restored to full control, Pipilotti Rist distills a cinematic model—as in I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH (1986). The protagonist—who in Rist's videos is often the artist herself—dances and sings the (slightly modified) refrain from John Lennon's song, *Happiness is a Warm Gun*. The bodily movements supply the rhythm for the singing, and at the same time the song is a parody of the dance. Image, sound, and movement are tipped off-balance to generate a psychotic greenhouse effect. The dance builds into an hysterical wriggle as the picture rolls faster and faster, and it freezes into slow-motion as the picture speed drops. The performer has become dependent on technology; she has turned into a reflection of her medium. Her displayed female attributes—bright red lipstick and bare breasts—detach themselves from her grotesquely distorted body and flutter, ghostlike, across the screen. The sound, which speeds up and slows down in sync with the picture, underscores the process of self-dissolution. The voice skids into shrill incomprehensibility. What began as a jaunty pop video ends up as a pictorial mess with sound effects. I'M NOT THE GIRL WHO MISSES MUCH: this formulaic, repetitive refrain turns into a monotone cry for help, forcing the viewer out of the role of a passive consumer.

Pipilotti Rist's short films and videos restore to the "Expanded Cinema," as it reaches out to the frontiers of digital technology, an immediacy and relevance that seemed lost. The emancipation of video and Super 8 as autonomous, technologically defined, and medium-specific art forms was momentarily undermined by the discovery that pictures and sounds could be incorporated within a single digital grammar and routed to a variety of different output devices. Classic experimental film was distinguished by the

*MARIUS BABIAS* is a writer and art journalist who lives in Berlin. He has edited a book on the presentation of art in the 1990s: *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren* (Berlin and Basel, 1995).

way in which it took the aesthetic experience based on the specific properties of the medium and transposed it into an area of viewer response in which "the work of art becomes part of the evolving world, rather than its passive reflection."[1)]

Media theorists such as Vilém Flusser have predicted that ideographic images will prevail over the alphabet. "The digital codes synthesize something already entirely worked through, critically and mathematically. Criticism in the old sense would get nothing out of these images beyond the fact that they are made by computer out of electrons."[2)] This prediction has not come true, because, although digital technology has affected such production processes as video editing and animation (which are now commonly classified as Computer Art), the central concept of the experimental film has been left more or less intact. It still confronts the viewer with the filmic essence as a physical experience, it still sets out a critique of symbolic systems within a real-world context, and it still classifies the real world as interpretation. The symbolic instability of mainstream cinema and of cable TV, which can no longer depict anything but the contrast between themselves and reality, has made the Expanded Cinema topical and relevant once more.

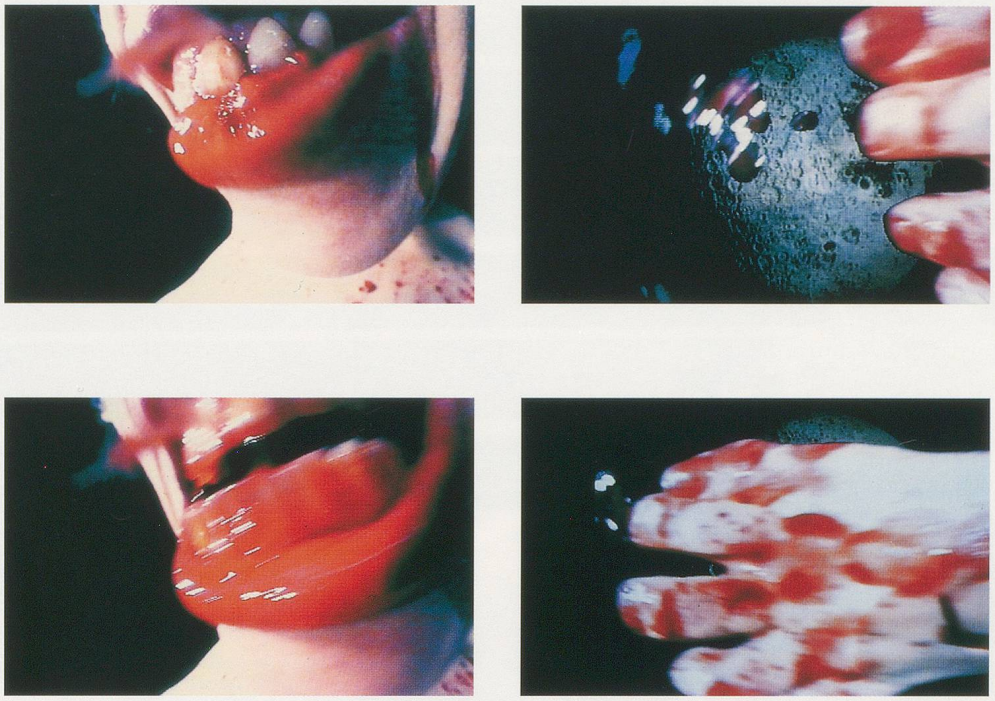
Video art evolved out of the culture of television—with the result that its pioneers had a problem: the absence of a tradition. They could hardly count among its credits the fact that television evolved as a by-product of the V2 rocket experiments at Peenemünde—or the medium's everyday, utilitarian history in the years of Germany's Economic Miracle, when it was a kind of visual washing machine. The recognition of video as an art form was long delayed by the assumption that art had to be exclusive, and by the belief in a progressive definition of art which was inseparable from perpetual formal innovation. Now, by contrast, every museum maintains a video department. Pipilotti Rist, who started out making animated cartoons and building stage sets for bands (which had a defining influence on her "pop video" aesthetic), exploits the general acceptance of the video medium as a kind of substitute for the easel painting—and, above all, its role as a component of spatial installations. The specific appeal of video, as employed by Rist, also incorporates such shadow disciplines as the pop video, the television commercial, and the trailer. Here, Rist's idiom, schooled in Expanded Cinema, receives a highly contemporary infusion of entertainment value. The rheme of art has become her theme; hence the self-dramatization that encompasses not only the means of production (Rist herself is producer, director, camera operator, and theatrical lead) but also her existential self-definition as a subject within society, as a woman, and as an artist.

Edited to a cracking pace, steeped in Pop colors, the videos chart the psychosocial field that spans picture and text, anarchy and order, eroticism and technology. The Rist Risk Factor is this: she erodes the alphabetical principle by thinking in images, and so the class conflict between concept and picture is won by the picture in a process of visual alphabetization. Forcefully deviating from the mass-media "image," her videos construct an intimate reservoir of emotive imagery that stores both communicative forms and everyday emotions. Rightly read, they deliver a brief drug experience in pictures. The viewer's confrontation with film as a bodily experience is reinforced by the installation, housed in a wooden construction with room for just four viewers at a time. The confrontation is not only with film but with one's own situation as a viewer: with oneself as simultaneously the receiver and the source of the transmission.

Rist touches on gender constructs in an area on the brink of nervous breakdown—the area of what she calls "applied feminine culture": makeup, self-adornment, masquerade. Not that these are used as vehicles of gender-specific role-playing. Rist's self-imagery is all about the fan's-eye view of the star cult. Female or male, anyone can become a star of sorts—a naive slogan that has an enormous appeal in a media-controlled society. Rist picks up on this and confronts it: Her construction of self refers to generally accepted givens of taste and ideals of beauty, but is distorted into a delirious filmic travesty of its function—"personality appeal" refracted through the prism of her own body. If this is self-dramatization, it takes place in the alternative world of the psychotic.

In his celebrated essay, "Cross the Border—Close the Gap"—which, significantly, first appeared in

*PIPILOTTI RIST, YOGHURT ON SKIN - VELVET ON TV, 1994, Videoinstallation mit 3 in Muscheln eingelassenen und 3 in Handtaschen eingelassenen LCD-Monitörchen, 6 Players, 6 Tapes, Metallstelen, Samtkissen, Kabel, programmierbare Discolichtanlage, Neue Galerie am Joanneum, Graz, 1995 / video installation with 6 little LCD monitors, 3 of them installed in sea shells, 3 in handbags, 6 players and tapes, metal pillars, velvet cushions, electric wiring and programmable disco light equipment.*

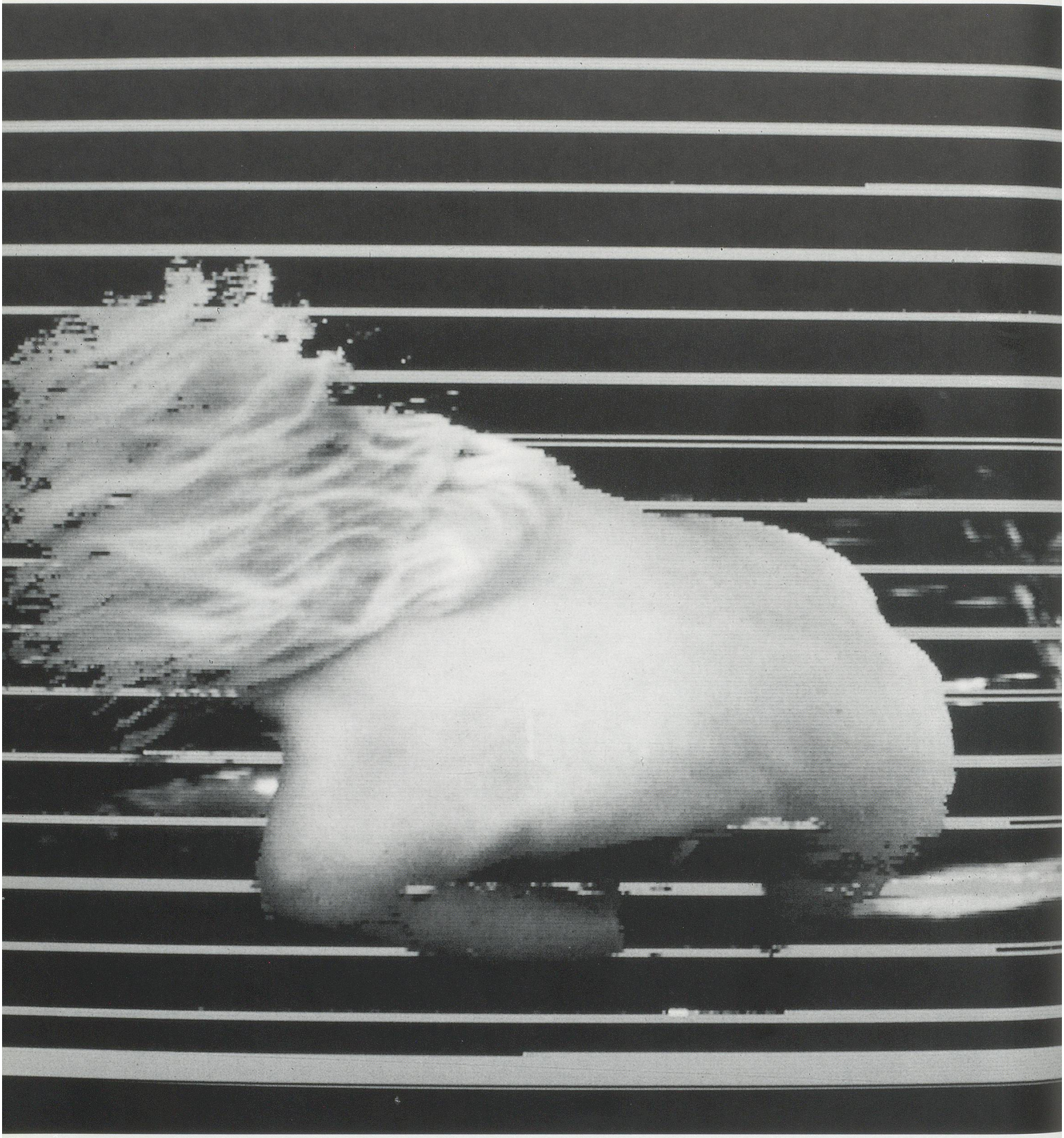


*PIPILOTTI RIST, BLUTCLIP, 1994, Video (4 min.).*

*Playboy*—Leslie A. Fiedler called for a merger between popular culture and art: *Out of the world of Jazz and Rock, of newspaper headlines and political cartoons, of old movies immortalized on T.V. and idiot talk shows carried on car radios, new anti-Gods and anti-Heroes arrive...*[3] Popular culture and art have not actually become identical, but over the past few years they have drawn closer, to the point where misunderstandings arise. The critique of symbolic systems—which is what films are—within a real-world context is blunted by the anomaly that a mass-medium analog such as video reaches only a minority art public. Borrowings from popular culture turn art into a social diaspora. Art—a part of the cultural superstructure which has the responsibility for aesthetically paving the way for sociopolitical change—most often voluntarily assumes the task of recording the currently accepted interpretation of the world. But one film that loosens the nuts and bolts of this mechanism, and sets the valves hissing, begins like this: Saturday afternoon; dreams twitch like dying fish; you listen to your own breathing and hum a song, maybe John Lennon, maybe LL Cool J.

*(Translation: David Britt)*

1) Malcolm Le Grice, "Mapping in Multi-Space—Vom Expanded Cinema zur Virtualität" in: Sabine Breitwieser, ed., *White Cube/Black Box* (Vienna: EA Generali Foundation, 1996), p. 242.
2) Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen 1989, p. 149.
3) Leslie A. Fiedler, "Cross the Border—Close the Gap," first published in *Playboy* (December 1969), reprinted in: *Cross the Border—Close the Gap* (Essays) (New York: Stein and Day, 1972), pp. 81–82.



*PIPILOTTI RIST, SELBSTLOS IM LAVABAD, 1994, Videostill des Installationstapes /*
*SELFLESS IN THE LAVA BATH, video still of installation tape.*

# Shooting Divas

*PAOLO COLOMBO*

Am Anfang von SHOOTING DIVAS, der bisher grössten Produktion von Pipilotti Rist, standen zwei Texte der Künstlerin und zwei Kompositionen von ihr und Andreas Guggisberg. Im Centre d'Art Contemporain in Genf bot sich dann – von Ende Mai bis Ende September 1996 – die Gelegenheit zur Realisierung des ganzen Projektes, in Form einer zweiteiligen Ausstellung. Deren Kern bildete die – von der Künstlerin sorgfältig inszenierte – Interpretation der beiden Songs durch zehn speziell ausgewählte Sängerinnen, eben die im Titel genannten «Divas».

Die Ausstellung «Shooting Divas» bestand aus zwei zeitlich aufeinanderfolgenden Abschnitten: Auf eine *Work in progress*-Phase folgte eine Video-Installation. Der erste Teil (28. Mai bis 8. Juni) bestand aus den öffentlichen Dreharbeiten für zehn Videos. Jeden Tag wurde ein Video gedreht, das die Interpretation eines Liedes durch eine der zehn Diven aufzeichnete. Gleichzeitig filmten drei Assistenten und Assistentinnen der Künstlerin das anwesende Publikum und bezogen es so – in einer Doppelrolle als Voyeur und Darsteller – in den fortschreitenden Arbeitsprozess mit ein. Die Arbeit am Mischpult erfolgte jeweils sofort nach Drehschluss, einmal öffentlich, tagsüber, manchmal am Abend, oder auch bis in die Nacht hinein. Der Geist dieses *Work in progress* war gemeinschaftlich interaktiv und schloss die kleine perfekt eingespielte Equipe der Künstlerin ebenso mit ein wie die Sängerinnen, die Angestellten des Centre d'Art Contemporain und das Publikum.

Die Video-Installation (9. Juni bis 29. September), deren Rohmaterial im Laufe der ersten zwei Arbeitswochen täglich um das jeweils neu gedrehte Material gewachsen war, wurde nun von der Künstlerin aufgebaut. Dazu gehörten die für die Dreharbeiten verwendeten szenischen Ausstattungselemente, die unverändert im Raum stehenblieben, sowie eine «rote Zone», die ihren Namen dem dort plazierten übergrossen roten Sofa und einem ebensolchen Lehnstuhl verdankte. In dieser Zone standen gegenüber von Lehnstuhl und Sofa am Boden zehn Videogeräte, auf denen je einer der zehn Filme lief. Das Publikum konnte mit einer Wahltaste den zum ausgewählten Videoband passenden Soundtrack einschalten. Ein weiterer Monitor vor einer Esszimmer-Szenerie zeigte ungeschnittenes Material von den gemeinsamen Mahlzeiten, einem täglichen Ritual, das zum *Work in progress* gehört hatte und an dem auch das Publikum teilgenommen hatte. Am Eingang schliesslich zeigte ein Monitor das ungeschnittene Material mit den Zuschauerinnen und Zuschauern, die beim Besuch der Ausstellung während der Dreharbeiten gefilmt worden waren.

Die Settings selbst waren bewusst einfach gehalten und wirkten provisorisch; sie waren grell bemalt und konnten leicht verändert und transportiert werden. Sie spiegeln Pipilotti Rists Ästhetik (wie auch die Kameraführung, die absichtlich knapper ist als in früheren Arbeiten) und entsprechen der Fabrikatmosphäre, in der gedreht wurde. Das natürliche Licht im Raum dominierte, ergänzt durch einige Scheinwerfer und leicht verändert durch farbige Folien an den Fenstern. In der definitiven Installation fehlten lediglich die technischen Apparate, etwa die Mischpulte für Bild und Ton, die entfernt wurden, um die Szenerien, in denen gedreht worden war, besser zur Geltung zu bringen.

Zum Verständnis des ganzen, komplexen Werkes ist es wichtig, seine Struktur genau zu analysieren. Die syntaktische Zweideutigkeit des Titels ist programmatisch. Es bleibt unklar, ob die «Divas» Subjekt oder Objekt sind, und auch «shooting» ist mehrdeutig, kann «schiessen» meinen und «filmen». Auch der Ausdruck «shooting stars» klingt an, vielleicht eine Anspielung auf den Status der Sängerin/

*PAOLO COLOMBO* ist Kunstkritiker und Direktor des Centre d'Art Contemporain in Genf.

Schauspielerin und ein Hinweis auf das Kurzlebige, das im Begriff des *Work in progress* enthalten ist: eine zeitlich begrenzte Form des Kunstwerks, die aber gerade in ihrer Begrenzung den lichtesten und faszinierendsten Augenblick zu erfassen vermag. Die zeitliche Begrenzung des Prozesses wird also bereits im Titel angesprochen, aber er vermittelt auch eine Vorstellung von dem Glanz, der Tragik, ja der Ironie, die jeder Selbstdarstellung und besonders dem traditionellen Rollenbild der Diva innewohnt. Insofern der Titel ein geschlechtsspezifisches Rollenbild anspricht, kann er auch als Hommage an die Frau verstanden werden, und im besonderen als Hommage an die zehn Frauen, welche die beiden Lieder voll Eigensinn, Leidenschaft und ganz ihren musikalischen Neigungen entsprechend interpretieren.

Das eine der beiden Lieder aus SHOOTING DIVAS, «Watermelon», ist schneller und mehr *upbeat*, das andere, «Swan», ist langsamer. Sie sind die beiden Pole eines breiten emotionalen Spektrums. Das erste ist eine Zelebration des Körpers und des Selbst, eine Hymne der Lebensbejahung:

*Where it smells of shit*
*it smells of life*
*We could choose not to shit*
*not to open the asshole*
*but we choose to shit*

*It's a flower, it's sunshine*
*it's everything you want . . .*

Das andere ist zugleich eine Beschwörung der Liebe und eine Klage, voll von jener Melancholie, die mit der körperlichen und gefühlsmässigen Hingabe einhergeht:

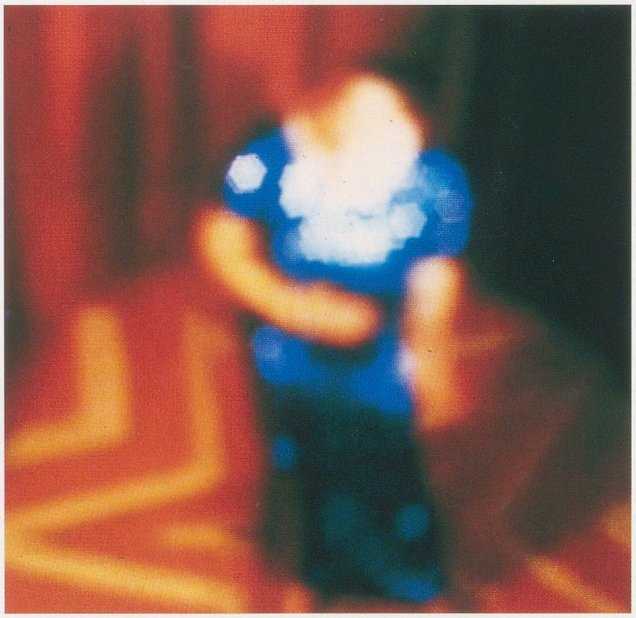
*The blood of your shaving wounds*
*let me sip it like holy water*

*Your penis around my neck*
*like a necklace of diamonds*

*My boy, my horse, my dog*
*my man, my diva, my swan . . .*

Beide Lieder enthalten eine klare Aussage; sie stehen für einen Akt der Selbstentblössung, der zwar in wenigen einfachen Zeilen daherkommt, hinter denen sich jedoch ein emotional bestimmter, psychischer Automatismus verbirgt. Diese Konstellation bietet den Sängerinnen einen fruchtbaren Boden, auf dem sie ihre persönliche Interpretation aufgrund ihrer eigenen Erfahrungen und Neigungen entwickeln können. Der Vielfalt dieser Interpretationen entspricht wiederum die Virtuosität, mit der Pipilotti Rist – mittels Kamera und Mix – die Töne und Bilder in neuer Vielfalt ordnet. Sie schneidet dabei die extremsten Stimmresonanzen der «Divas» heraus und kombiniert sie mit Bildern, die sie ihrem eigenen raffinierten und sinnlichen Repertoire entnimmt.

Die Frage nach dem Feminismus im Werk von Pipilotti Rist, die von der Kritik immer wieder aufgeworfen wird, kann für SHOOTING DIVAS dahingehend beantwortet werden, dass die feministische Haltung der Künstlerin sich vor allem in ihrem Blick für die Erfahrung der Frauen und ihre Fähigkeit, die



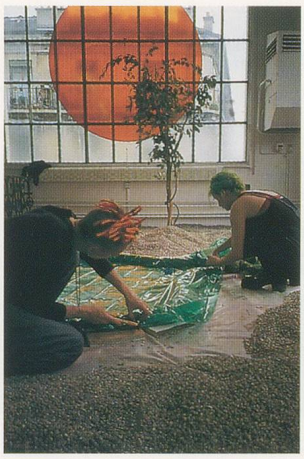
Welt zu interpretieren und zu verändern, zeigt, und nicht im Rückgriff auf eine Ideologie als Instrument der Kritik. Wie die Künstlerin kürzlich in einem Interview mit Caroline Walther in der Sen-

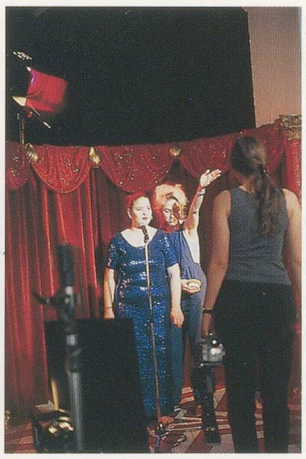
dung «Aspekte» im ZDF meinte: «(...) für mich ist der Feminismus Ehrensache, eine Frage von *noblesse oblige.*» So ist es denn auch kein Zufall, dass sich dieses Werk ausschliesslich auf die emotionalen Erfahrungen von Frauen bezieht, dass es von Frauen aufgeführt wird und dass die Elemente des Dekors, vom Boudoir zum Wohnzimmer über das Esszimmer zum Garten, aus der häuslichen Umgebung stammen.

Pipilotti Rists Projekt ist demnach eine Anerkennung des Status der Diva als Sängerin von Liedern mit höchst emotionalem Gehalt. Zu dieser Anerkennung eines Rollenbildes kommt das Vertrauen in das individuelle Talent der Sängerinnen und ihre schöpferische Begabung hinzu, deren Resultate sie mit aufmerksamem und kritischem Blick aufnimmt und rasend schnell weiterverarbeitet, damit ja die Frische und Lebendigkeit der Beziehungen zwischen ihr, der Equipe und dem Publikum nicht verlorengeht. In diesem Sinn ist auch die politische Absicht von SHOOTING DIVAS zu verstehen; sie tut sich im Entscheid kund, den Produktionsprozess öffentlich zu machen. Dieses Vorgehen entmystifiziert das «Magische» der Film- und Fernsehbilder und zelebriert gleichzeitig den Glauben an das Wunder des Unvorhersehbaren in der Kunst sowie an deren Macht, das Publikum zu fesseln und zu bewegen.

Alle diese Elemente machen SHOOTING DIVAS zu einem Werk, das voller Anspielungen und Assoziationen ist, die sich laufend aus seiner fliessenden, wechselhaften Form ergeben. Der interaktive Aspekt des Werkes rechtfertigt dabei vollauf die Entscheidung der Künstlerin für die «offene Werkstatt» als Arbeits- und Ausstellungsform. SHOOTING DIVAS wurde in Genf während vier Monaten zu einer lebendigen gemeinschaftlichen Erfahrung aller Beteiligten. Natürlich experimentiert die Künstlerin mit der Faszination des Publikums durch das Medium Video und seine Anwendung, aber darüber hinaus untersucht sie auch die Psychologie ihrer Figuren. Pipilotti Rist taucht tief in die menschliche Psyche ein, stellt aber gleichzeitig eine künstlerische Distanz her. Dabei gelingt es ihr, den Isolationismus und Narzissmus, der uns alle prägt und erst recht jede Diva, in eine Anschauung und einen Stil umzusetzen.

*(Übersetzung: Katharina Bürgi & Wilma Parker)*





*PIPILOTTI RIST, SHOOTING DIVAS, 1996, Work-in-progress & Videoinstallation, Centre d'Art Contemporain, Genf. Mitarbeiter Miriam Schlachter, Diego Zweifel, Sängerin Pier Angela Compagnino, Pipilotti Rist und Karin Sudan (oben/above), Pier Angela Compagnino (unten und links/below and left hand page). S.113: Saadet Türkös und Pipilotti Rist.* *(PHOTO: ZOE STÄHELI)*

*PAOLO COLOMBO*

# Shooting Divas

SHOOTING DIVAS, Pipilotti Rist's largest production to date—a two-part exhibition which took place at the Centre d'Art Contemporain in Geneva between June and September of this year—was born of two written texts by Rist and two original music scores by her and Andreas Guggisberg. The two songs that resulted from this collaboration were then interpreted by ten singers—the "divas" of the title—who were specifically chosen, and then directed, by Pipilotti Rist.

SHOOTING DIVAS is divided chronologically into two parts, a work in progress and a video installation. The first part of the show (May 28 to June 8) consisted of the shooting, in public, of ten videos, each made in a day and devoted to one diva's interpretation of one song. Three of Rist's young assistants filmed the spectators, turning them into voyeur-actors in the unfolding work. For this part of the show, the mixing was done under pressure, both on the set and at the end of each day. The work in progress was thus developed in a collaborative, interactive spirit by the small and perfectly integrated team of the artist's collaborators, the singers, the gallery staff, and the public.

The video installation, which grew day by day during the first two weeks of taping, was presented by Rist from June 9 to September 29. It comprised the original sets where the taping was done, and a viewing corner or "red zone," so called because of the color of the sofa and the oversized armchair furnishing it. On the floor of this "zone," in front of the armchair and sofa, were ten television monitors, each broadcasting one of the video channels. Spectators could choose the sound corresponding to the selected channel using a remote control. In addition, a monitor outside the set serving as a dining room broadcast unedited footage of the communal meals, a daily ritual that was an integral part of the work in progress, and in which the public could also be involved. Yet another monitor, at the entrance to the room, broadcast unedited footage of spectators who had been filmed on the visits to the show during the taping.

The sets themselves were deliberately simple and provisional, colorful, portable, and easily transformed; in this they—like the camerawork, which was purposefully more reductive than in former works—reflected the aesthetics of Pipilotti Rist and respected the industrial atmosphere in which the work was filmed. Natural light dominated the space, though it was supplemented by floodlights and modified by applying color gels over a number of the windows. In the final installation, only the technical apparatus—such as the tables for sound-mixing and image-editing—were eliminated, to enhance the spaces in which the videos were filmed.

The elaborate structure of SHOOTING DIVAS thus articulates the work's complexity. The title was chosen for its syntactical ambiguity—since it is unclear whether the "divas" are the subject or the object—and for the multiple significances of "shooting." The title also recalls the expression "shooting stars"—alluding perhaps to the status of the singer-actresses—as well as the ephemerality implicit in the notion of the work in progress, a form limited in time, but able to capture in its limitations the most luminous and compelling of moments. Thus on a programmatic level, there is in the exhibition's title already an allusion to the temporary nature of the process, and an inference of how much brilliance, tragedy, even irony, exists in self-representation and in the traditional image of the diva. Inasmuch as the title refers to a gendered role, it can be considered an homage to women, in particular to the ten performers who interpret the two songs, infusing them with their own subjectivities, passions, and musical inclinations.

The two theme songs of SHOOTING DIVAS—one faster and more upbeat, entitled "Watermelon," and

*PAOLO COLOMBO* is the director of the Centre d'Art Contemporain, Geneva.

the other slower, entitled "Swan"—span a broad spectrum of emotions. The first celebrates the body and the self, a hymn to the acceptance of life:

*Where it smells of shit*
*it smells of life*
*We could choose not to shit*
*not to open the asshole*
*but we choose to shit*

*It's a flower, it's sunshine*
*it's everything you want...*

The other is at once a call for love and an elegy, hinting at the melancholy that exists in abandoning oneself physically and emotionally to the other:

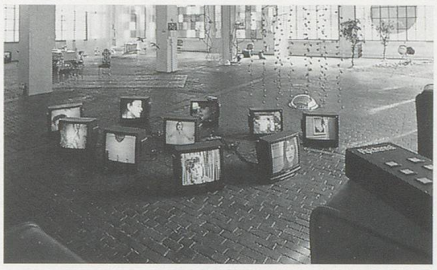
*The blood of your shaving wounds*
*let me sip it like water*

*Your penis around my neck*
*like a necklace of diamonds*

*My boy, my horse, my dog*
*my man, my diva, my swan...*

Both declarative, the songs are born of a process of self-divestment that is expressed in simple lyrics, but which hides a psychological automatism directed by an emotive will. This terrain offers the singers the most variegated of surfaces on which to build a personal interpretation informed by their own experiences and inclinations. Such variety finds its counterpart in the virtuosity of Pipilotti Rist, who, through the camcorder's eye and the mix, dissects the most extreme resonances of the divas' voices and superimposes them on video images that all derive from the artist's own elaborate and sensual repertoire.

In SHOOTING DIVAS, the question of Rist's feminism, often raised by critics, is answered by the artist's focus on the experience of women and their ability to interpret and transform the world, rather than on the use of ideology as an instrument of criticism. As the artist stated recently, "Feminism, for me, is a question of honor, of *noblesse oblige*."[1] It is therefore no accident that this work refers solely to the emotional experience of women, has women as its interpreters, and that the decor—ranging from boudoir to living room to dining room to garden—represents a domestic setting.



Pipilotti Rist's project is thus an appreciation of the diva—singer of subjects of high emotional content—and this appreciation is accompanied by her faith in the individual qualities and creative abilities of the singers. She registers their efforts with an attentive and discriminating eye, reworking them in unusually rapid fashion so as to respect the freshness of the relationships among herself, the troupe, and the public. It is in this sense that we should understand the political intent of SHOOTING DIVAS, an intent realized in Rist's decision to make the production process public. This strategy demystifies the "magic" of film and video, and at the same time celebrates a faith in the wondrous unpredictability of artistic creation and in the power it has to involve and move the spectator.

Given all these elements, it is evident that SHOOTING DIVAS is rich in allusions that spring from its fluid, changing form. Moreover, the interactive aspect of the work evidences Rist's open-studio approach. While her attention to the video medium and its use as a means of attracting and involving the public are part of Rist's work in general, it is also true that her project goes beyond the nature of the medium itself to encompass the psychology of the people it portrays. Pipilotti Rist delves deep into the human psyche, but at the same time she establishes an artistic distance that transforms the isolationism and narcissism inherent in us all—and particularly in the entity of the divas—into a vision and a style.

*(Translated from the Italian by Stephen Sartarelli)*

1) Interview with Caroline Walther in *Aspekte*, a cultural program on the German TV channel, ZDF, 1996.

# Laurie Anderson and Pipilotti Rist Meet Up in the Lobby of a Hotel in Berlin on September 9, 1996.

L: Did you come to Berlin because the sky's so beautiful here?

P: Sure, but I also got a DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) grant for a year. I've been going nonstop and have done a lot of really demanding and exhausting video installations. I wanted to take a break and work on a screenplay that I started a while ago. I've got so many ideas floating around in my mind that I have yet to do something with. But now my body's giving me a hard time, forcing me to deal with other things first. Maybe it's saying: do your homework, sweetie pie, and then you can go out and play.

L: You think that works? A subconscious message?

P: I think deep inside us we always know what's up. I just want to take stock. I've always felt so responsible for everything and now I just have to accept the fact that you can't please everybody. Besides, I didn't want to deal with my function as an artist in society in my work because I didn't think it was of general interest.

L: Don't you think we all have this feeling of having to prove ourselves—and that the world is our audience? Unfortunately a lot of people know how it feels to be for sale. Not only artists feel that way. People are always trying to sell themselves. It just becomes more extreme when you do it in a profession. But it's sort of a shock when people come and say: You, OK, you're for sale now. And all of a sudden you think, maybe that's not what you wanted to do.

P: It's comforting to hear you say that. I remember, in connection with the modern cliché of "finding yourself," you once told a story about friends who used to try on different wigs during their coffee breaks. Identity is an important issue for me, for instance, how we use multiple personalities that change from situation to situation. The question is finding a healthy core.

L: There is a lot of pressure to find yourself and then create a constructive and consistent personality. But that's a very strange thing to do. It's a work of art, of fiction. We all create ourselves. And often, when you create your model, it's consistent, but it's too small and too restrictive. I wish I had made a bigger, more flexible drawing of who I am. Once you choose your role, your artistic role or style as an artist, it's hard to escape it. The most helpful thing for me is to forget that anybody cares about what I do.

P: That's what's so wonderful about children. As adults we waste so much time and energy analyzing our behavior, even when we just do something for fun. The piece I did in Graz with the oversized red living room had visitors sinking back into something they weren't really aware of anymore; sitting in that huge armchair made you remember the time when everything used to be too big and too high, but it was also a time when you knew: it's all mine. For children the whole world belongs to them. People acted as if the museum was an extended living room. I like that.

L: Your installation was a good solution, quite immediate.

P: I like installations that really get you involved, that make you part of them, or that even work like a lullaby. When I do projections, I want people to go inside them so that colors, movement, pictures are reflected on their bodies.

L: I agree. I don't really like pieces that define where the edge of the stage is supposed to be and demand that you stand in a certain place. It means you're just part of a more or less passive audience. But then again, it's hard to involve people without getting into fake control systems. What I mean by that is the kind of piece where you're just more or less pushing buttons. There's the illusion that you're doing something—interacting—but mostly you're just switching things on and off.

P: Pushing buttons probably isn't the best way to make people overcome their quasi-religious inhibitions about works of art. In general, I have a hard time with works that scare me.

L: You would have had a problem yesterday with the late night show in the parochial church—Matt Heckert's Spine-Sound-Machines Performance. You know, those big machines with those big sounds. You can't miss it. But because it was in a church, it had a little extra thing to it, you know the huge cross up there. The last time I was in Berlin, I performed in a church under a cross of Jesus hanging up there. So my reaction was to tell a really stupid joke: It's a good thing that Jesus was born in the New Testament, because in the Old Testament the usual death sentence was by stoning, not crucifixion. So instead of Christians making the sign of the cross they'd have to mime dodging a lot of stones. Imagine what that would have done to religion and art history… What's the next thing you would like to do?

P: Recently, when people ask me what I'm doing, I've been saying, "Nothing." I've come to realize that talking about my next work could be one of the reasons why I got sick.

L: That makes perfect sense to me. I really think work can save your life, but talking about it makes it much more difficult.

P: Yes, because people take off a little bit of your skin.

L: But it's not their fault if you let them do that.

P: When you talk to the press…

L: …you can always lie…

P: … and they write whatever you want.

L: But you can't do this with your friends.

P: The main thing for me at this point is to get rid of the pressure.

L: And just do things for fun. I wish it wasn't true, but deadlines are so helpful for me, panic helps. I'd love to be able to spend a few hours on one thing, then on another thing, just happily working in a reasonable sort of pleasurable way.

P: If you always work under pressure, then you have a hard time finding a rhythm of your own when the pressure is off. You begin having doubts and anxiety sets in. And so you have to learn to exploit these things in order to produce what you really want to: the success that comes of urgent necessity. But you still want the audience to understand, to appreciate your work, and to praise it.

L: Yes, the eternal desire to please people. But you risk paralysis that way.

P: When you do things that everybody likes and you like them yourself, then you risk being called opportunistic. And if you intentionally undermine expectations, you're just conforming to a long tradition. The only way out is to set your own standards, which also shows that you respect your audience. I was in an all-woman band for six years. I played the flute, percussion and bass—all equally badly. We were professional dilettantes. Naturally, we wanted to please, and we each came up with little tricks to seduce the audience. I left the group two years ago after I had learned how to make the sound for my videos myself. But the band is still going strong. They're called *Les Reines Prochaines.*

L: Oh, that's a good name.

P: We attracted an odd audience—nurses, social workers, intellectuals.

L: Nurses? That's bizarre.

P: Yes, nurses. You know, very progressive, left-wing, feminist…

L: I just had this great picture of all these nurses in their uniforms.

P: No, no, they change their clothes before they go to concerts. Too bad…

L: That is unfortunate. It would be nice to do concerts for specific professions, where the audience would have to wear their professional outfit. Like a performance just for firemen. If you really think about your audience, it's awfully hard to imagine who they might be. There's the question of why you're doing something, but who you're doing it for is a big question, too.

P: It struck me in Zurich last year that your audience is the intelligentsia, artists and musicians…

L: I always try to find out who these people are. I did that once in an installation. It was really silly. The audience had to fill in a form, write what they were doing and how much money they made. We had an instant evaluation of the forms and then seated people on either side of the aisle. One side had beautiful monitors, champagne, and really nice chairs; the other side crummy old chairs, popcorn, and black-and-white monitors. People didn't know why they were sent there instead of to the other side. It was pretty irritating.
Is Pipilotti your real name?

P: My family called me Lotti and my nickname was Pipi, after Astrid Lindgren's Pippi Longstocking Viktualia Pepperminta Rollgardina. I was proud of the nickname because I always wanted to be like her.

L: She's a great character.

P: Yes, she is. She waters the flowers in the rain and she rides a bike without wheels. As a child I didn't realize that they did this with a lousy bluebox technique and with just a crappy old chromakey. They used the simplest tricks to have Pippi Longstocking lift her horse, and the horse's spots were painted, too.

L: Can you imagine people looking at your work in 500 years?

P: Let's see wether laser discs will last that long.

L: Somebody once asked me what I would do differently if I knew I was going to live for 150 years? That's really an interesting question because you pace yourself: I will do that, and then I'll do that, you know…

P: And what did you say?

L: I didn't have an answer. I like to think I might be more socially responsible but I'm not sure I would. I might just see more vacation time.

P: Now, at the age of 34, I'd probably be more relaxed and wiser and would still work with the same intensity. Or maybe, like a child, I'd believe the world was mine again—all mine.

*(Ed. Jakobett)*

# Laurie Anderson und Pipilotti Rist trafen sich am 9. September 1996 in einer Hotelhalle in Berlin.

L: Bist du wegen dem schönen Himmel nach Berlin gekommen?

P: Natürlich. Es hat mich aber auch der DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) für ein Jahr hierher eingeladen. In den letzten Monaten habe ich mich extrem angestrengt, viele Videoinstallationen eingerichtet, die einen unverhältnismässig grossen Aufwand forderten. Jetzt wollte ich eine Pause machen und an einem begonnenen Drehbuch weiterschreiben, in dem sich alle angestauten und brachliegenden Ideen niederschlagen sollen. Aber nun streikt mein Körper und will, dass ich zuerst andere Dinge kläre. Der Körper sagt mir: Löffle zuerst diese Suppe aus, und danach kannst du nach draussen gehen und spielen.

L: Glaubst du, dass das so funktioniert? Eine Mitteilung des Unterbewusstseins?

P: Ich denke, tief drinnen wissen wir, wo der Has im Pfeffer liegt. Ich muss jetzt einfach mal eine Bestandesaufnahme machen. Beispielsweise fühlte ich mich bisher immer zu sehr für alles verantwortlich. Jetzt muss ich einsehen, dass ich es nicht allen recht machen kann. Zudem wollte ich die Fragen zu meiner Funktion als Künstler in der Gesellschaft nicht in meine Arbeit einfliessen lassen, weil ich sie nicht von allgemeinem Interesse fand.

L: Glaubst du nicht, dass wir alle das Gefühl haben, uns beweisen zu müssen, und dass die ganze Welt unser Publikum sei? Aber nicht nur die Künstler, sondern ganz viele Leute wissen, was es heisst, sich zum Kauf anzubieten. Immer versuchen sich die Leute zu verkaufen. Es wird nur dann besonders extrem, wenn du dies in deinem Beruf tust. Hingegen ist es wie ein Schock, wenn jemand kommt und sagt: O.K. du da, dich kann man jetzt kaufen. Und du denkst plötzlich, das ist ja eigentlich nicht das, was du tun wolltest.

P: Dass du hier sitzt und mir das sagst, tönt sehr beruhigend. In einer deiner Geschichten erzählst du von Freunden, die sich zur Erholung in der Kaffeepause verschiedene Perücken aufsetzten. Damit sprichst du das moderne Klischee des «Sich-selber-Findens» an. Mich interessiert die Frage der Identität extrem und wie wir als multiple Persönlichkeiten, die sich von Situation zu Situation verwandeln, die gesunde Mitte finden können.

L: Es gibt diesen starken Druck, sich selber zu finden und dann daraus eine Persönlichkeit zu kreieren, die schöpferisch und konsequent ist. Das zu tun ist eine eigentümliche Sache, denn es bedeutet, man muss ein Kunstwerk, eine Fiktion schaffen. Alle kreieren wir uns selbst. Aber oft ist das Modell, das wir von uns geschaffen haben, zwar konsequent, aber zu klein, zu einengend. Ich wollte, ich hätte ein grosszügigeres und flexibleres Bild meiner selbst entworfen. Hast du mal deine Rolle gewählt, deine künstlerische Rolle oder deinen Stil als Künstler, ist es schwierig, daraus auszubrechen. Am besten geht es, wenn ich vergesse, dass irgend jemand sich darum schert, was ich tue.

P: In dieser Hinsicht sind die Kinder so wunderbar. Bei den Erwachsenen verschleisst die dauernde Kontrolle über das eigene Verhalten und das Hinterfragen jeder lustvollen Handlung so viel Kraft. In meiner Arbeit mit dem überdimensionierten roten Wohnzimmer, die du in der Grazer Ausstellung gesehen hast, lasse ich die Besucher in etwas zurücksinken, das ihnen nicht mehr so ganz bewusst ist. Tief und klein im riesigen Fauteuil sitzend, sollen sie sich an das Selbstverständnis erinnern, das sie als Kinder hatten: Das alles gehört mir. Denn jedes Kind glaubt, es sei der Mittelpunkt der Welt, und alles gehöre ihm. In dieser Installation verhielten sich die Leute so, als wäre das Museum ihr verlängertes Wohnzimmer. Das mag ich.

L: Deine Installation war eine gute Lösung und wirkte ganz direkt.

P: Ich mag Installationen, in die du so richtig einbezogen bist, Arbeiten, von denen du ein Teil wirst, die dich einlullen. Ich will zum Beispiel auch, dass die Leute in die Projektionen reingehen, so dass sich die Bilder, Bewegungen und Farben auf ihren Körpern reflektieren.

L: Ich mag jene Installationen auch nicht besonders, die klar festlegen, wo die Bühne aufhört, und einen zwingen, an einem bestimmten Ort zu stehen. Du bleibst dabei lediglich ein passiver Zuschauer. Andererseits ist es auch schwierig, die Leute einzubeziehen, ohne ihnen bloss vorzugaukeln, sie hätten die Kontrolle über irgend etwas. Ich meine diese Arbeiten, wo einfach Knöpfe gedrückt werden können, wo die Interaktion nur eine Illusion ist, weil man letztlich nichts anderes tut als etwas ein- und auszuschalten.

P: Dieses Knöpfedrücken ist sicher nicht der beste Weg, um diese allgemeine, fast religiös angehauchte Hemmschwelle vor dem Kunstwerk abzubauen. Generell mag ich jene Arbeiten nicht, die mir Angst einflössen.

L: Da hättest du gestern Probleme gehabt mit der Late Night Show in der Parochialkirche, mit Matt Heckerts Metal-Spine-Klangmaschinen-Performance, mit den riesigen Maschinen und ihrem irre lauten Sound. Weil die Sache aber in einer Kirche stattfand, kam ein ganz bestimmtes Etwas dazu; weisst du, dieses Kreuz dort oben. Als ich das letzte Mal nach Berlin eingeladen wurde, trat ich auch in einer Kirche auf unter einem Kreuz, an dem Jesus hing. Da fiel mir ein dummer Witz ein: Zum Glück ist Jesus im Neuen Testament zur Welt gekommen, denn im Alten Testament wurde das Todesurteil meistens durch Steinigung, und nicht durch Kreuzigung vollzogen. Andernfalls müssten heute die Christen statt sich zu bekreuzigen mimen, wie sie dem Steinhagel ausweichen. Man stelle sich vor, welche Folgen dies für die Religion und die Kunstgeschichte gehabt hätte.
Pipilotti, was willst du als nächstes tun?

P: Neuerdings, wenn ich gefragt werde, was ich zu tun gedenke, sage ich: Ich tue nichts. Ich habe begriffen, dass über die nächsten Arbeiten zu reden mit ein Grund war, weshalb ich krank wurde.

L: Das scheint mir vollkommen logisch. Ich glaube fest daran, dass die Arbeit einem das Leben retten kann; aber darüber zu reden macht es viel schwieriger.

P: Ja, weil die Leute dir ein bisschen Haut abreissen.

L: Es ist nicht ihr Fehler, wenn du das zulässt.

P: Wenn du mit der Presse sprichst . . .

L: . . . kannst du immer lügen . . .

P: . . . und die schreiben alles, was du willst.

L: Ja, aber mit Freunden kannst du das nicht tun.

P: Hauptsache für mich ist jetzt, dass ich den Druck los werde.

L: Um die Dinge aus Lust zu tun. Ich wünschte, es wäre nicht wahr, aber Deadlines helfen mir, die Panik hilft. Es wäre schön, wenn ich einige Stunden an einer Sache bleiben könnte, dann ein paar Stunden an einer anderen, wenn ich einfach zufrieden in einer vernünftigen und angenehmen Art und Weise arbeiten könnte.

P: Wenn du dauernd unter Druck arbeiten musst, fällt es dir schwer, in der Freiheit den eigenen Rhythmus zu finden. Denn wenn der Zeitdruck wegfällt, melden sich die Zweifel und der Weltschmerz. Und diese musst du dann wieder so zu nutzen wissen, dass entsteht, was du dir ja wirklich wünschst: das Gelingen einer Arbeit aus einer dringlichen Notwendigkeit. Und diese Arbeit soll dann erst noch vom Publikum verstanden, begehrt und sogar gelobt werden.

L: Ja, dieses ewige Gefallenwollen. So riskiert man, völlig gelähmt zu werden.

P: Wenn du das tust, was allen gefällt und auch dir selbst gefällt, dann riskierst du, als Opportunist zu gelten. Und wenn du absichtlich Erwartungen unterläufst, verhältst du dich einer langen Tradition gemäss auch konform. Aus dieser Zwickmühle kannst du nur hinausfinden, wenn du deine eigenen Ansprüche erfüllst und dem Publikum zugestehst, dass es diese zu erkennen weiss. Während sechs Jahren war ich in einer Frauen-Musikgruppe, spielte Querflöte, Schlagzeug und Bass, alles sehr schlecht. Wir waren die professionellen Dilettanten. Natürlich wollten wir gefallen, und jede fand Tricks heraus, mit denen sie das Publikum bezirzen konnte. Vor zwei Jahren bin ich ausgestiegen, nachdem ich gelernt hatte, auch den Sound für meine Videos selber zu machen. Die Gruppe existiert aber immer noch und heisst *Les Reines Prochaines.*

L: Oh, das ist ein guter Name.

P: Wir hatten ein spezielles Publikum – Krankenschwestern, Sozialarbeiter, Intellektuelle . . .

L: Krankenschwestern?

P: Ja, Krankenschwestern, weisst du, sehr progressive, linke, Feministinnen . . .

L: Ich stelle mir dieses wunderbare Bild vor mit all diesen Krankenschwestern in ihren Uniformen.

P: Nein, leider haben die sich vor dem Konzert umgezogen. Schade . . .

L: Wirklich zu schade. Es wäre schön, wenn man Konzerte für bestimmte Berufe geben könnte, und alle im Publikum müssten in ihrer professionellen Bekleidung erscheinen – eine Vorstellung nur für Feuerwehrmänner. Wenn du an dein Publikum denkst, ist es wirklich schwierig, sich vorzustellen, wer da drin sitzt. Schon die Frage, weshalb du etwas tust, ist schwierig; aber die Frage, für wen du etwas tust, ist ebenso wichtig.

P: Dein Publikum ist die Intelligenzija, Künstler und Musiker. Das ist mir letztes Jahr in Zürich aufgefallen.

L: Ich versuche immer rauszukriegen, wer die Leute sind. Und einmal tat ich dies in einer Installation. Jeder und jede im Publikum musste einen Fragebogen ausfüllen, den Beruf sowie den Lohn angeben. Die Fragebogen wurden dann sofort ausgewertet und den Leuten entsprechende Plätze zugewiesen, entweder auf der einen oder anderen Seite des Mittelgangs. Auf der einen Seite gab es wunderbare Monitore, Champagner und richtig gute Stühle; auf der anderen Seite zerschlissene Stühle, Popcorn und Schwarzweissmonitore. Keiner begriff am Anfang, weshalb er auf die eine oder andere Seite geschickt wurde. Das war recht irritierend. – Ist Pipilotti dein richtiger Name?

P: Meine Familie nannte mich Lotti, und mein Spitzname war Pipi. Das hat mit Astrid Lindgrens Pippi Langstrumpf Viktualia Pepperminta Rollgardina zu tun. Ich war immer stolz auf diesen Spitznamen, weil ich wie sie sein wollte.

L: Sie ist eine wunderbare Figur.

P: Das kann man wohl sagen. Sie tränkt die Blumen auch bei Regen und fährt ein Fahrrad, das nur aus Lenkstange und Sattel besteht. Als Kind hatte ich nie bemerkt, dass dies im Film mit einer lausigen Bluebox-Technik realisiert wurde, und erst noch mit einem technisch hundsmiserablen Chromakey. Mittels billigster Aufnahmetricks kann Pippi Langstrumpf auch ihr Pferd in die Luft stemmen, und die Flecken auf dem Schimmel sind ohnehin aufgemalt.

L: Kannst du dir vorstellen, dass Leute in 500 Jahren deine Arbeiten anschauen?

P: Erst mal schauen, ob die Laserdisks das so lange bringen.

L: Jemand fragte mich neulich, was ich anders machen würde, wenn ich wüsste, dass ich 150 Jahre alt würde. Das ist eine wirklich interessante Frage, denn man plant doch in gewisser Weise sein Tempo: Ich will das tun, dann das, du weisst ja . . .

P: Und was hast du gesagt?

L: Ich wusste keine Antwort. Vielleicht würde ich mehr soziale Verantwortung übernehmen, aber darin bin ich mir nicht sicher. Vielleicht gönnte ich mir auch einfach ein bisschen mehr Ferien.

P: Ich wäre wohl mit meinen 34 Jahren gelassener, weiser und würde trotzdem intensiv arbeiten. Oder vielleicht würde ich wie als Kind wieder glauben, dass die Welt mir gehört, mir ganz allein.

*(Übersetzung und Bearbeitung: Jakobett)*

## EDITION FOR PARKETT

### PIPILOTTI RIST
### ICH HABE NUR AUGEN FÜR DICH – (PIN DOWN JUMP UP GIRL), 1996

Dreidimensional erscheinendes Bild, Farbphotographie unter Lenticularrasterfolie, auf flexiblen Kunststoff aufgezogen, rückseitig vier Saugnäpfe, mit denen das Bild am «schlafenden» Fernsehschirm befestigt werden kann.

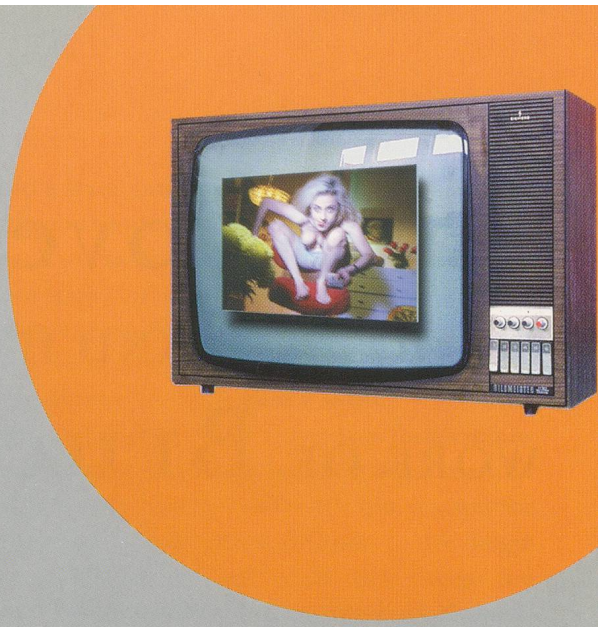
Photographiert von Rita Palanikumar, 21 x 28 cm.

Auflage: 80, signiert und numeriert

### I 'VE ONLY GOT EYES FOR YOU — (PIN DOWN JUMP UP GIRL), 1996

3-D image, color photograph under lenticulated film, mounted on flexible plastic with four suction cups, to be attached to TV screen when not in use.

Photograph by Rita Palanikumar, 8¼ x 11".

Edition of 80, signed and numbered

(PHOTOMONTAGE: MANCIA/BODMER)