

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1997)

Heft: 49: Collaborations Douglas Gordon, Jeff Wall, Laurie Anderson

Rubrik: [Collaborations] Douglas Gordon, Jeff Wall, Laurie Anderson

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: 09.12.2025

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

DOUGLAS GORDON,

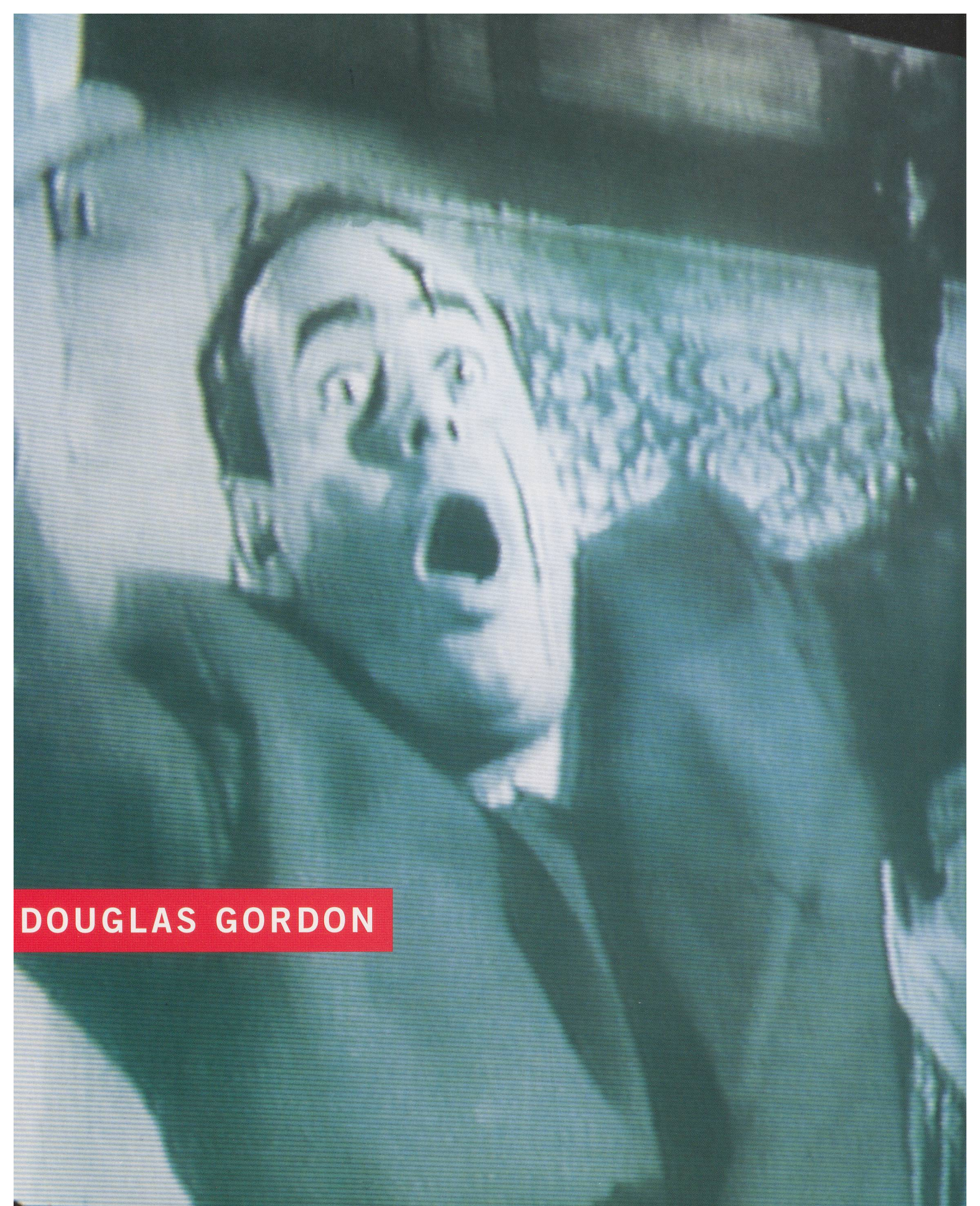
born 1966 in Glasgow, Scotland, lives and works in Glasgow / geboren 1966 in Glasgow, Schottland, lebt und arbeitet in Glasgow.

JEFF WALL,

born 1946 in Vancouver, Canada, lives and works in Vancouver / geboren 1946 in Vancouver, Kanada, lebt und arbeitet in Vancouver.

LAURIE ANDERSON,

born 1947 in Chicago, USA, lives and works in New York / geboren 1947 in Chicago, USA, lebt und arbeitet in New York.



DOUGLAS GORDON

 RICHARD FLOOD

24 HOUR PSYCHO

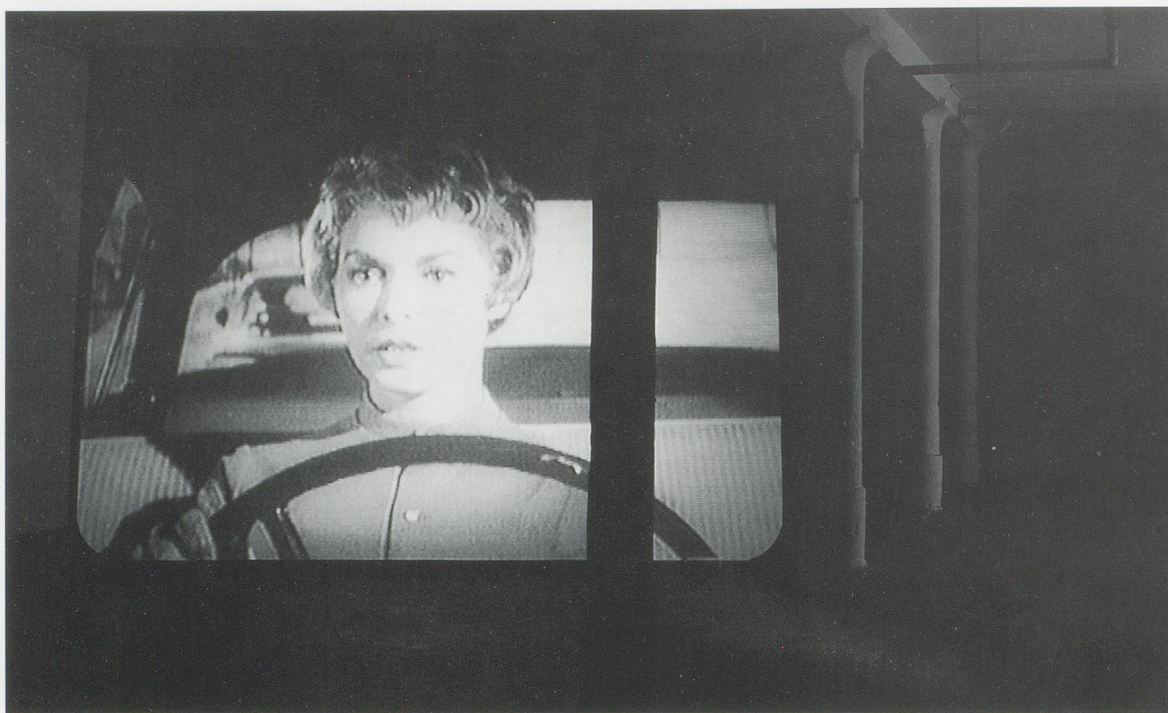
Psycho was released in 1960 and provides perfect closure for the doomed, conformist utopia of America in the 1950s. Nothing awful would have happened to the movie's heroine if she hadn't been accidentally diverted from the freeway onto the highway it replaced—a highway turned into a back road to nowhere. In *Psycho*, once the freeway has been left behind, the nightmare begins and we are plunged into a parallel America where the darkest secrets lie perilously close to the surface, where truth and illusion are as one. The freeway may sweep past it but, off the fast road to the future, there exists a gridlock of blasted dreams—dreams that can kill.

Once seen, *Psycho* can never be forgotten. Neither can the experience of that first viewing ever be repeated. The insistent malady that hangs over an entertainment like *Psycho* is that its sting effects the nervous system only once and thereafter one grows increasingly immunized. Certainly a frisson lingers in subsequent viewings, but it tends to be analytic in nature and compromised by the *coitus interruptus* which is integral to the film's structure. Once the heroine (Janet Leigh) has been dispatched and her presence obliterated, the film has no goal other than a packaged resolution. All the film's propulsive, remorseless, essentially wordless energy sputters to a halt and another, infinitely more conventional film begins.

In his 1962 interview with François Truffaut, Alfred Hitchcock commented: "My main satisfaction is that the film had an effect on audiences... I feel it's tremendously satisfying for us to be able to use cinematic art to achieve something of a mass emotion. And with *Psycho* we most definitely achieved this. It wasn't a message that stirred the audiences, nor was it a great performance or their enjoyment of the novel. They were aroused by pure film."¹) Well, yes and no. When the "pure film" stops two-thirds of the way in, the rest of *Psycho* crawls on into a half-baked exercise in Freudian kitsch. The rather extraordinary performance of Anthony Perkins in the "pure" *Psycho*, for example, becomes a career-destroying cliché in the non "pure" dénouement. Janet Leigh, on the other hand, escapes the curse visited on Perkins by being terminated in the legend-making ether of the "pure" *Psycho*. Perkins, unfortunately, had to hang around for the Gong Show finale.

From its opening seconds, *Psycho* is undiluted, voyeuristic slime. No tracking shot in American film has ever quite so insinuated the phrase invasion of privacy. The shot aerially traverses the city of Phoenix, Arizona, then slides up the brick wall of a hotel and slithers through a partially opened/closed window to reveal a postcoital couple at the end of a lunch hour tryst. The audience is immediately complicit with the camera; that is *Psycho's* dirty little secret. When Hitchcock

RICHARD FLOOD is chief curator of the Walker Art Center. He lives in Minneapolis.



DOUGLAS GORDON, *24 HOUR PSYCHO*, 1993, Kunst-Werke, Berlin.

referred to audience arousal, he was disingenuous in attributing the arousal to “pure film” as opposed to a much thornier goal: audience participation. Once you’ve partnered with Hitchcock’s camera and gone along for the ride to the Bates Motel, your fingerprints are on the knife that violates Janet Leigh just as surely as those of her “pure film” murderer.

Douglas Gordon understands all of this and his *24 HOUR PSYCHO* is an inevitable corollary to the Hitchcock film. In the corpus of Hitchcock’s work, *Psycho* is the one that adapts most readily to the kind of extended frame-by-frame autopsy to which Gordon subjects it. Discussing the genesis of his film in a 1993 interview in *Frieze*, Gordon commented: “I always wanted to make an epic for my first film—a real movie, not Super 8 or anything. I thought it might be interesting to take an existing film and re-make it. I wanted a picture with a story which was familiar to a broad audience; so I started to work with *Psycho*. What I decided to do was alter the narrative of the original by making it 24 hours long, and without sound.”²⁾

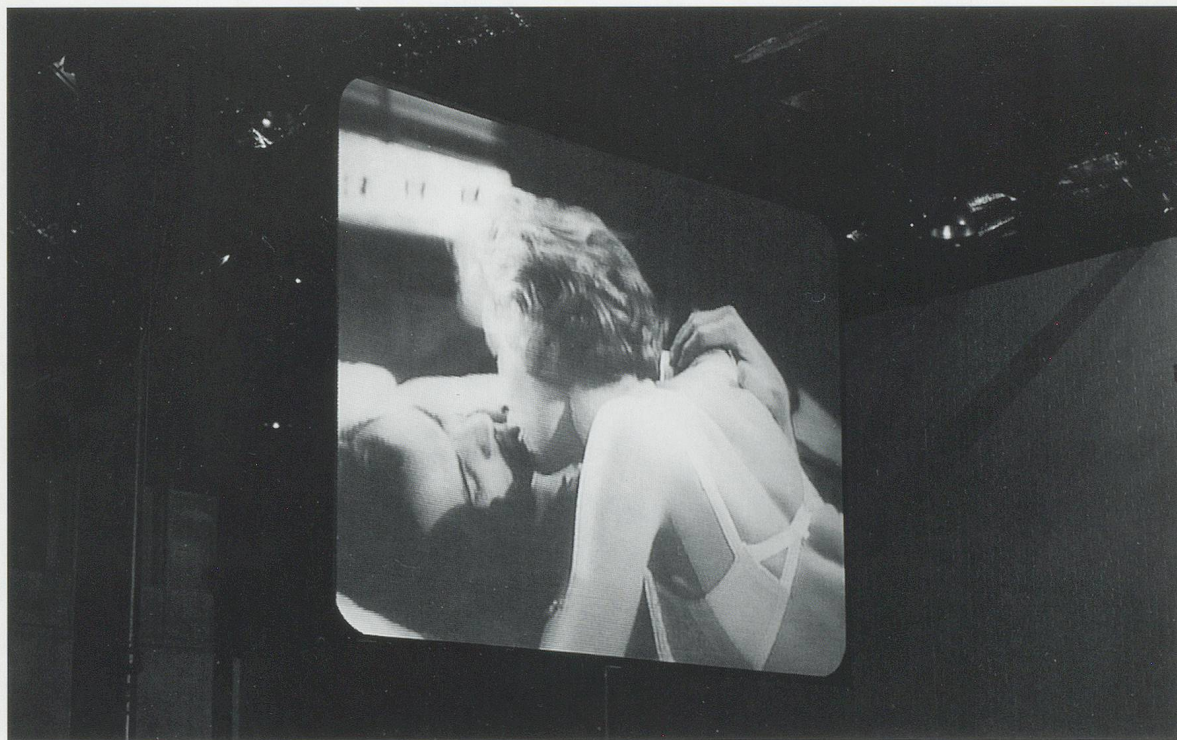
The absence of sound in Gordon’s film turns out to be a major, formal asset. While Hitchcock’s original had very little dialogue—two reels are virtually mute—it did have Bernard Herrmann’s intense, anxiety-producing score. But take away the soundtrack and slow everything way, way down, and the film gets even creepier. With no audio cues to ground the scenes, the audience is rendered helpless, an impotent participant, caught in a prolonged, comatose awareness not dissimilar to being trapped in a car that is spinning out of control while seconds thud by like hours.

The opening pan into the hotel becomes, in Gordon’s film, even more suggestive than in the original. Details that previously slipped by unnoticed suddenly loom large: an uneaten sandwich, neatly folded clothes; the excuse and the routine. Only when Janet Leigh’s lover carelessly lifts a rumpled bed sheet to his nose does anything close to erotic spontaneity disrupt what otherwise looks like an affair that has gone on too long. Obviously, all of this information was available in the

original but there it was just a blip on the scanner, not a death knell. 24 HOUR PSYCHO is still Hitchcock's movie but, like a good therapist, Gordon is giving him the time to let it all out.

Psycho is crammed with great sequences—the hotel assignation, Janet Leigh's torturous drive out of Phoenix, her murder in the shower, Perkins's compulsive mopping up, the murder of the insurance investigator—and they lose none of their power in Gordon's version. If anything, they become more glacially mesmerizing as the drama peels off and the images take over. The shower sequence is arguably one of the most analyzed sequences in Hitchcock's career. Talking about it with Truffaut, he said: "It took us seven days to shoot that scene and there were seventy camera setups for forty-five seconds of footage."³ In 24 HOUR PSYCHO, the scene goes on for almost half an hour and, without Herrmann's screaming staccato strings and Hitchcock's blitzkrieg editing, the sequence plays like a muted, elegaic pavane. A hand endlessly clutches a shower curtain. Ever so slowly the curtain pulls away from the hooks which secure it. A field of white drifts down. Something darker than desire eddies around the drain. And so it goes on—inexorably. A death staged for audience arousal becomes an austere recreation of a victim's will to survive. Gordon's appropriative strategy bestows a kind of dignity on the woman that Hitchcock's desire to entertain denied her. In the end, 24 HOUR PSYCHO's true virtue is that it removes the tawdry cynicism which informs Hitchcock's experiment in audience arousal and shifts the enterprise away from exploitation to something very much like tragedy.

DOUGLAS GORDON, 24 HOUR PSYCHO, 1993, Tramway, Glasgow. (PHOTO: HEIDI KOSANIUK)



1) François Truffaut, *Hitchcock* (New York: Simon & Schuster, 1984), p. 282. First published as: Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock* (Paris: R. Laffont, 1963). Translation by François Truffaut.

2) "Hello, It's Me: Douglas Gordon Interviewed by Thomas Lawson," *Frieze* No. 14, April, 1993, p. 17.

3) Truffaut, op. cit., p. 277.



DOUGLAS GORDON, *24 HOUR PSYCHO*, 1993, Van Abbemuseum, Amsterdam.

 RICHARD FLOOD

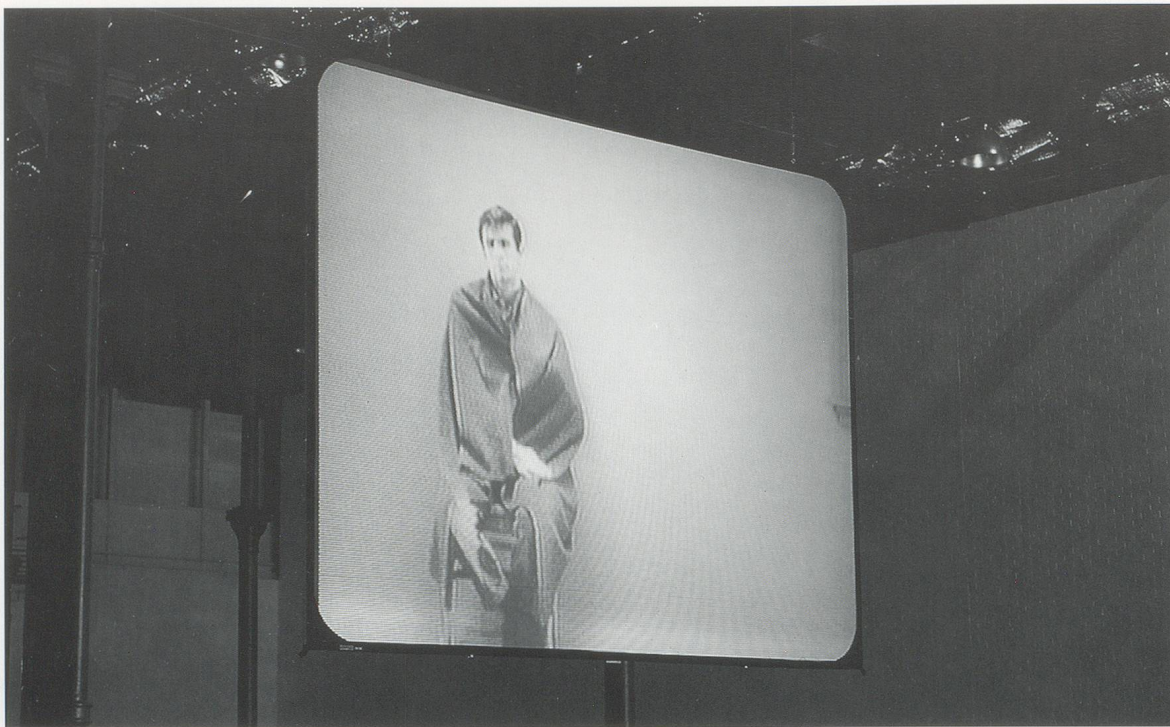


24 STUNDEN PSYCHO

Psycho kam 1960 in die Kinos und lieferte abschliessend noch einmal ein perfektes Bild der zum Scheitern verurteilten konformistischen Utopie der 50er Jahre in Amerika. Der Protagonistin des Films wäre nichts Schlimmes widerfahren, hätte es sie nicht zufällig von der schnellen Autobahn auf die alte Landstrasse verschlagen – eine Landstrasse, die zur Nebenstrasse geworden ist und buchstäblich ins Nichts führt. Sobald die Autobahn hinter uns liegt, beginnt in *Psycho* der Alptraum, und wir geraten in eine amerikanische Parallelwelt, in der die dunkelsten Geheimnisse gefährlich nah unter der Oberfläche lauern, wo Wahrheit und Illusion gleichsam eines sind. Die Autobahn mag das alles links liegen lassen, aber abseits der Schnellstrasse Richtung Zukunft gibt es diesen Ort, wo sich zerstörte Träume stauen, Träume, die töten können.

Hat man *Psycho* einmal gesehen, lässt einen die Erinnerung daran nicht mehr los. Aber der Schock beim erstmaligen Sehen ist nicht wiederholbar, denn die unausweichliche Schwäche eines Unterhaltungsfilms wie *Psycho* ist, dass sein Gift nur beim ersten Mal wirkt und man danach zunehmend immun wird. Natürlich schaudert es uns auch beim wiederholten Sehen noch, aber der Schauder hat nun eher analytische Qualitäten und leidet an dem im Film selbst angelegten *coitus interruptus*. Ist nämlich die Protagonistin (Janet Leigh) erst einmal erledigt und von der Bildfläche verschwunden, hat der Film kein anderes Ziel mehr als die umständliche Auflösung des Plots. Die

RICHARD FLOOD ist Chefkurator des Walker Art Center in Minneapolis, USA.



DOUGLAS GORDON, 24 HOUR PSYCHO, 1993, Tramway, Glasgow. (PHOTO: HEIDI KOSANIUK)

ganze rücksichtslose, geballte und im wesentlichen sprachlos erzeugte Spannung des Films kommt ins Stottern und zum Erliegen, und ein anderer, sehr viel konventionellerer Film beginnt.

In seinem Interview mit François Truffaut, 1962, meinte Hitchcock: «Meine grösste Genugtuung ist, dass der Film beim Publikum etwas auslöste... Ich empfinde es als ungeheuer befriedigend, dass wir die Filmkunst so einsetzen können, dass wir eine Art emotionaler Massenbewegung erzeugen. Und mit *Psycho* ist uns das entschieden gelungen. Es war nicht eine Botschaft, welche die Kinobesucher aufwühlte; es war auch nicht eine aussergewöhnliche schauspielerische Leistung, oder dass die Geschichte ihnen besonders gefallen hätte. Was sie wirklich aufregte, war der eigentliche Film.»¹⁾ Nun, das stimmt und stimmt auch wieder nicht: Der «eigentliche» Film ist nämlich bereits nach zwei Dritteln der Spielzeit zu Ende, während sich der Rest von *Psycho* in Form einer unausgegorenen Abhandlung in freudianischem Kitsch mühsam hinschleppt. Die Glanzleistung von Anthony Perkins im «eigentlichen» *Psycho* verkommt allmählich zur klischeehaften Darstellung einer gescheiterten Existenz im «uneigentlichen» Fortgang. Janet Leigh andererseits entkommt diesem Schicksal nur dadurch, dass sie bereits in der legendären Höhenluft des «eigentlichen» Films zu Tode kommt. Der unglückliche Perkins musste bis zum bitteren Ende ausharren.

Psycho ist vom ersten Augenblick an auf schmutzigste Art voyeuristisch. Kein Kameraschwenk im Amerikanischen Film hat je so direkt den Ausdruck «Einbruch in die Privatsphäre» ins Bild umgesetzt wie die Anfangssequenz in *Psycho*: Die Kamera durchquert im Flug das Stadtzentrum von Phoenix, Arizona, gleitet dann an der Backsteinfassade eines Hotels empor und schlüpft durch ein halboffenes bzw. -geschlossenes Fenster, um den Blick auf ein Paar nach dem Liebesakt freizugeben, offenbar gegen Ende eines heimlichen Stelldicheins in der Mittagspause. Das Publikum wird von Anfang an zum Komplizen der Kamera gemacht; das ist das schmutzige kleine Geheimnis von *Psycho*. Als Hitchcock vom Aufstacheln der Zuschauer sprach, war er insofern nicht ganz auf-

richtig, als er die Erregung des Publikums dem «eigentlichen Film» zuschrieb, während er ein viel ehrgeizigeres Ziel anstrebte: die Verstrickung des Publikums in die Handlung. Haben wir uns nämlich einmal mit Hitchcocks Kamera zusammengefunden und sind mit bis zum Bates Motel gefahren, so sind unsere Fingerabdrücke bald ebenso sicher auf dem Messer, das Janet Leigh traktiert, wie jene des «eigentlichen» Mörders im Film.

Douglas Gordon hat das genau gesehen, und sein 24 HOUR PSYCHO (24 Stunden Psycho, 1993) ist nichts anderes als ein folgerichtiger Kommentar zu Hitchcocks Film. Unter Hitchcocks Werken ist *Psycho* dasjenige, welches sich am besten für die ausführliche Bild-für-Bild-Analyse Gordons eignet. In einem Interview in *Frieze*, 1993, sagte Gordon über die Entstehung seines Films: «Als ersten Film wollte ich schon immer etwas Episches machen, einen richtigen Film, keinen Super-8 oder so was. Ich dachte, es könnte interessant sein, einen bestehenden Film zu nehmen und ihn zu bearbeiten. Ich wollte ein Bild aus einer Geschichte, die einem breiten Publikum vertraut war: Also begann ich mit *Psycho* zu arbeiten. Ich entschloss mich dazu, das Original derart zu verändern, dass ich es auf 24 Stunden ausdehnte und den Ton wegliess.»²⁾

Das Fehlen des Tons in Gordons Film erweist sich als entscheidende formale Qualität. Während Hitchcocks Original mit wenig Dialog auskam – zwei ganze Spulen sind praktisch stumm –, war da immerhin Bernard Herrmanns eindringliche und beklemmende Musik. Lässt man den Soundtrack weg und verlangsamt das Ganze, wird der Film noch ungemütlicher. Ohne die akustischen Hinweise zur Einordnung der Szenen ist das Publikum hilflos, wird zu einem ohnmächtigen Teilnehmer, gefangen in einem endlosen, komatösen Zustand, fast wie in einem ausser Kontrolle geratenen Auto, das weggeschleudert wird, während die Sekunden wie Stunden dahinschleichen.

Die anfängliche Kamerafahrt ins Hotel erscheint in Gordons Film noch indiskreter als im Original. Einzelheiten, die vorher unbemerkt blieben, treten plötzlich gross ins Bild: ein ungegessenes

DOUGLAS GORDON, 24 HOUR PSYCHO, 1993, Tramway, Glasgow. (PHOTO: HEIDI KOSANIUK)





DOUGLAS GORDON, *24 HOUR PSYCHO*, 1993, Van Abbemuseum, Eindhoven.

Sandwich, sauber zusammengefaltete Kleider; die Rechtfertigung und die Routine. Nur wenn Janet Leighs Liebhaber sich beiläufig ein zerknittertes Laken unter die Nase hält, blitzt etwas wie erotische Spontaneität auf in einer Affäre, die im übrigen eher wirkt, als hätte sie schon zu lange gedauert. Natürlich sind alle diese Informationen auch im Original enthalten, aber nur als kurzes Aufblitzen, und nicht als Vorboten des Todes wie jetzt. *24 HOUR PSYCHO* ist nach wie vor Hitchcocks Film, aber wie ein guter Therapeut gibt ihm Gordon genügend Zeit, wirklich alles auszuspuken.

Psycho ist vollgepackt mit grossartigen Szenen – das Schäferstündchen im Hotel, Janet Leighs unerträgliche Fahrt aus der Stadt, ihre Ermordung unter der Dusche, Perkins besessene Putzerei, die Ermordung des Versicherungsinspektors. Und in Gordons Version geht nichts von ihrer Kraft verloren. Sie werden allenfalls noch eisiger und faszinierender dadurch, dass der dramatische Verlauf zugunsten der Bilder zurücktritt. Die Szene unter der Dusche ist nachweislich eine der meist-analysierten Szenen von Hitchcock. Als er mit Truffaut darüber sprach, sagte er: «Wir brauchten sieben Tage, um diese Szene zu drehen, und es brauchte 70 Kameraeinstellungen für 45 Sekunden Film.»³⁾ In 24 HOUR PSYCHO dauert die Szene beinahe eine halbe Stunde, und ohne Herrmanns durchdringende Streicher-Stakkati und Hitchcocks Blitzkrieg-Schneidetechnik wirkt sie wie ein gedämpfter, elegischer Reigen. Eine Hand krallt sich endlos in einen Duschvorhang, ganz allmählich löst sich der Vorhang von den Ringen, an denen er hängt. Eine weisse Fläche gleitet nach unten. Um den Abfluss kreist etwas Dunkleres, als einem lieb ist. Und so geht das weiter, endlos. Ein für das Publikum inszenierter Tod wird so zu einer düsteren Beschwörung des Überlebenwollens eines Opfers. Gordons Bearbeitung verleiht der Frau eine Würde, die Hitchcocks spannungsorientierte Strategie nicht zuliess. Die eigentliche Qualität von 24 HOUR PSYCHO liegt am Ende darin, dass es den krassen Zynismus beseitigt, der mit Hitchcocks Experiment der Publikumswirksamkeit einhergeht, und das Ganze weg von der reinen Sensation in die Nähe einer echten Tragödie rückt.

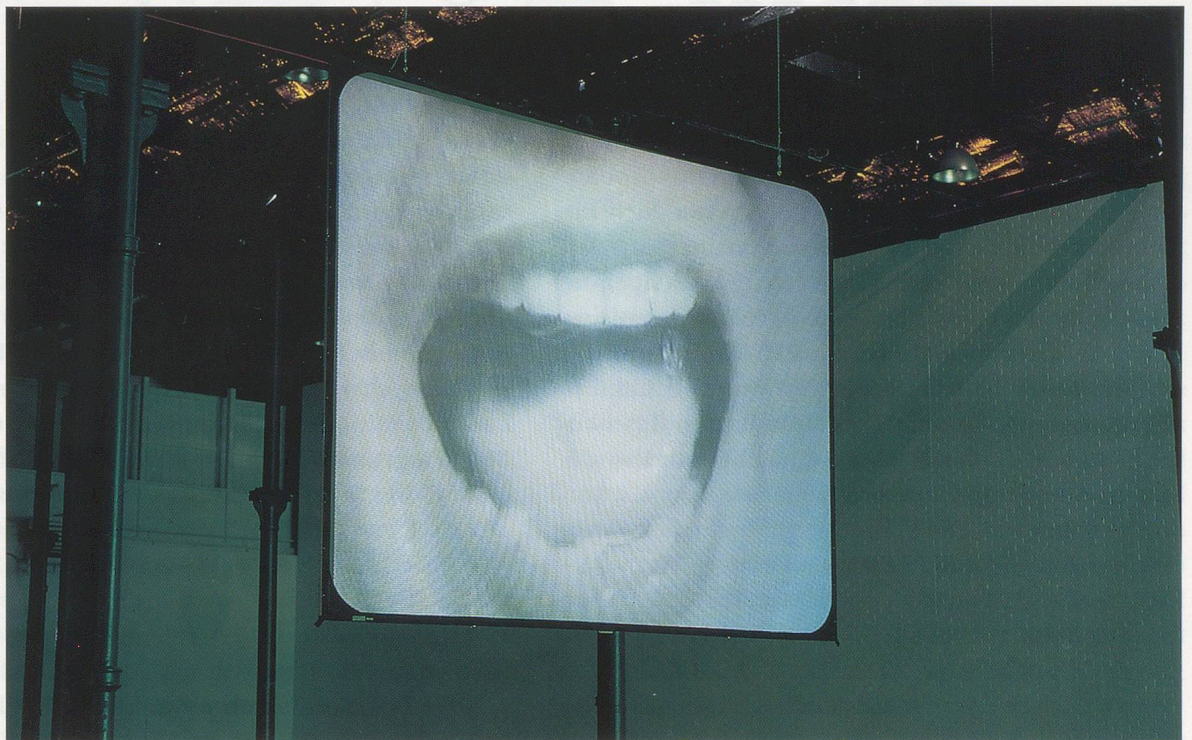
(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) François Truffaut, *Hitchcock*, Simon & Schuster, New York 1984, S. 282. (Übersetzung von: Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, R. Laffont, Paris 1963; deutsch unter dem Titel *Mister Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* als Heyne-Taschenbuch erschienen).

2) «Hello, It's Me: Douglas Gordon Interviewed by Thomas Lawson», *Frieze* No. 14, April 1993, S. 17.

3) Truffaut, a.a.O., S. 277.

DOUGLAS GORDON, 24 HOUR PSYCHO, 1993, Tramway, Glasgow.





TOBIA BEZZOLA

DE SPECTACULIS oder: Wen spielt eigentlich Kim Novak?

READING ROOM (Lesesaal, 1996). Fünf improvisierte niedrige Tische, umringt von den Saccos, die man jetzt wieder überall sieht, möblieren die Atmosphäre eines kommunalen Jugendtreffs oder etwa auch die Stube einer filmverrückten Wohngemeinschaft. Auf dem grossen zentralen Tisch zwei Fernsehgeräte; zwei Filme laufen ab Video, eine Anzahl weiterer Kassetten steht zur Auswahl bereit. Vier kleinere Tische sind um dieses Zentrum gruppiert. Hier liegt Lektüre auf: Zeitungen, Zeitschriften, Klassiker in Taschenbuchausgaben, allerlei Filmhistorisches, zudem die Kataloge der Ausstellungen, an denen Douglas Gordon beteiligt war. Die Wände sind beschriftet. Zitate und gerahmte Fotos erinnern an andere Werke des Künstlers, INSTRUCTION (NUMBER 3a) (1993) und INSTRUCTION (NUMBER 7) (1994), wo mysteriöse te-

lefonische Botschaften bei Museumsleuten in Paris und bei Barbesuchern in Kopenhagen Verwirrung stifteten. Eine Eisentreppe führt hinunter in einen zweiten Raum; hier ist es völlig still. Videobeams durchflackern die Tiefgaragenatmosphäre. Fünf Installationen verarbeiten vorgefundene Filmschnipsel; das verwendete Material ist historisch. Zwei Schleifen zeigen klinische Dokumentationen schockinduzierter Zwangshandlungen, die nach dem Ersten bzw. Zweiten Weltkrieg gefilmt wurden – TRIGGER-FINGER (Finger am Abzug, 1994) und FILM-NOIR (HAND) (1995); drei Szenen von Rockkonzerten aus den 60er – BOOTLEG (STONED) (1996) – bzw. den 80er Jahren, BOOTLEG (CRAMPED) (1996) und BOOTLEG (BIGMOUTH) (1996).

Psychologische Diagnosen destillieren gern aus pathologischen Irrungen das Abweichende des vermeintlichen Normalfalls. Douglas Gordon legt dieses Prinzip seiner Ausstellung im Museum für Gegen-

TOBIA BEZZOLA ist Kunstkritiker und Kurator am Kunsthaus Zürich.

DOUGLAS GORDON, SELF-PORTRAIT AS
KURT COBAIN, AS ANDY WARHOL, AS
MYRA HINDLEY, AS MARILYN MONROE,
1996, c-print, lifesize / SELBSTPORTRÄT
ALS ..., C-Print, lebensgross.



Kim Novak als Madeleine Elster bzw.
Judy Barton in Alfred Hitchcocks «Vertigo», 1957 /
Kim Novak as Madeleine Elster
respectively Judy Barton in Alfred Hitchcock's
«Vertigo», 1957.

wartskunst in Zürich zugrunde. Was ist das Gemeinsame psychomotorischer Störungen, bedingt durch Traumata (*in extremis*: die Dekapitation¹⁾), und kulturell überformter Genese des Individuums? Diese Frage leuchten die Projektionen von gedehnter und iterierter *found footage* an. Im Dämmerlicht verwirbelt der psychopathologische Kontext²⁾ mit dem alltäglichen.³⁾ Hinweise auf Verwandtschaften von Zwangsjacke und Nietenjacke, von Irrenhaus und Konzertlokal gibt die Recherche im READING ROOM. Wo trifft sich der rituelle Ausbruch von *teenage mania* im Rockkonzert mit der Zwangsneurose eines Kriegsversehrten? Wo beginnen Trauma und Wahn, Euphorie und Angst unser Seelentheater zu bespielen, und wo beginnen sie, unseren Körper zu bewegen? In Gordons Lesesaal liegen Quellen zur Geschichte solcher Fragen auf: Es sind dies Klassiker angelsächsischer Schauerliteratur (Robert Louis, Stevenson, Edgar Allan Poe, James Hogg, Daniel Defoes Bericht über

die Pest in London) sowie deren filmhistorische Äquivalente (*The Night of the Hunter*, *Cape Fear*, *Vertigo*, *Psycho*, *The Night of the Zombies* u.a.m.).

Die Ränke, die Winkelzüge, die todbringenden Machenschaften und metaphysischen Klüfte, welche die Helden der Schauerromane erschüttern, verzehren wir in diesen künstlerisch kondensiert und zugleich behaglich entschärft. Von diesem Gruseln klatscht Gordon nochmals eine Folie ab, denn «jedes Schauspiel erschüttert den menschlichen Geist».⁴⁾ Aber wie tut es das, und was bleibt zurück von den Erschütterungen? Douglas Gordon setzt sich gleich selbst in den Sessel des Exploranden und macht uns zu Supervisoren seiner psychodramatischen Selbstanalyse. Er weiss, was wir erwarten. Die meisten von uns sind (mit einem volkpsychologischen Commonsense) geneigt zu glauben, dass uns kulturelle Ängste und Ekstasen formen – von pränatalen Vibrationen bis zu den Exaltationen der Pubertät: *De contaminatis*



DOUGLAS GORDON, *READING ROOM*, 1996 / *LESESAAL*, Museum für Gegenwartskunst, Zürich.

From the moment you hear these words,
until you kiss someone with blue eyes.

DOUGLAS GORDON, INSTRUCTION (NUMBER 3a), BLUE, 1993.

*contaminamur*⁵⁾ lautet die frühchristliche Kurzformel für diese Gefährdungen der Seele durch Zirkus und Theater. Die Geschichte solcher Charakterbildung erzählt Gordon indes kontrafaktisch: Wenn er uns die musikalischen⁶⁾ respektive die filmischen⁷⁾ Eindrücke vorführt, die er im Mutterleib erfuhr, geht es immer um den Versuch, Kontingenz in freie Wahl umzumünzen. Denn es sind dies ja bloss die Eindrücke, die er empfangen haben könnte oder möchte. – Wer weiss, ob sich Mrs. Gordon anno 1965 in Glasgow ihre Schwangerschaft nicht mit Petula Clark oder P. J. Proby erleichterte, statt mit den Troggs, den Kinks oder den Stones? Ob sie sich *Pierrot le fou* von Godard ansah oder doch eher *The Sound of Music* mit Julie Andrews?⁸⁾ Und welche Rolle könnte das spielen? Wir haben zuweilen seltsame Erinnerungen an nie Erlebtes und bemerken hilflos, wie die intensivsten Erfahrungen uns entgleiten. Wie Kierkegaards Verführer, der sich glasklar an die fade Freundin seiner Angebeteten erinnert; von der Schönheit selbst, die ihn so beeindruckte, bringt seine Einbildungskraft kein Bild mehr zustande.

Womit wir bei der Kontrolle eigener und fremder Erinnerung und bei *Vertigo* wären. In Gordons READING ROOM kann man sich Alfred Hitchcocks Melodram wieder einmal anschauen. Bereits sein Nebenthema des *stalker* hat Gordon verzaubert, wie die im Museum für Gegenwartskunst in Zürich dokumen-

tierten Telephonaktionen zeigen: Es gibt da draussen einen Unbekannten, der dich verfolgt, dich genau kennt, dich jederzeit ans Telefon rufen lassen kann, um dir Niederschmetterndes über dein Leben einzuflüstern. Wer könnte es sein?

Vor allem aber ist *Vertigo* ein Film darüber, wie Erinnerungen suggeriert werden und wie sie sich auflösen: Zunächst treibt James Stewart Kim Novak als Madeleine, die von (fingierten) Erinnerungen an ein früheres Leben gequält wird, in einen (fingierten) Selbstmord. Die Tote taucht wieder auf; die elegante Madeleine reinkarniert sich als die etwas ordinäre Verkäuferin Judy Barton. Diese wird alsdann von James Stewart mit den Fetischen seiner Erinnerung an Madeleine gemästet. Sie soll nicht werden wie Madeleine, sie soll Madeleine selbst werden. Das Drama vollendet sich, indem Stewart plötzlich erkennt, dass Judy nie Madeleine sein wird, weil sie Madeleine bloss spielte.

Das Traurige an dem Film und das eigentliche Melodram ist aber jedesmal wieder die schlichte Tatsache, wie einsam alle sind im heiteren San Francisco, wie verfangen in ihren selbsttäuschenden Erinnerungen: der ältliche Junggeselle Stewart, ein akrophober Frührentner; seine burschikose Jugendliebe (Barbara Bel-Geddes), die nicht wahrhaben will, dass Scotty-Boy Stewart sie (weil zu wenig sexy und zu wenig fatal) nie heiraten wird; am meisten

Kim Novak als die arme Judy Barton. Sie existiert nur in ihrer Rolle als Madeleine, und sie wird nur in dieser geliebt; selbst ist sie niemand, sie kennt niemanden, und niemand kennt sie; sie wohnt in einem abgewetzten Hotel, und die Familienphotos, die sie präsentiert, sind nicht mehr als «Untitled Film Stills». Ihr Charakter entfaltet sich nicht im Verlauf des Films, sondern verschwindet allmählich unter dem Druck einer perversen Regie.

Ähnlich arbeitet die Regie von Douglas Gordons Werk einer Intuition zunehmender Vertrautheit entgegen. Bezeichnenderweise gibt es eine Arbeit von ihm, die aus der Liste der Namen all jener Personen besteht, die er je kennengelernt hat und an deren Namen er sich noch erinnert.⁹⁾ Nur scheinbar hat die Autobiographie hier einen Fuss in der Tür. Dass sich all diese Personen im Künstlergedächtnis versammeln, ist, wie man bald sieht, für das Subjekt dieses Gedächtnisses kontingent. Es geht gerade nicht um eine autobiographische Fixierung. Obschon fast alle Arbeiten im Persönlichen ansetzen, geht es nicht um die Frage, «Wer ist Douglas Gordon?», so wenig wie es in *Vertigo* um die Frage geht, wer denn Alfred Hitchcock sei. Es geht höchstens darum, wer Gordon sein könnte oder hätte sein können, hätte sein wollen, oder wer die Leute glauben, dass er sei. Vielleicht darum, wer jemand sein muss. Die alte Drohung des schottischen Calvinismus, ein Mensch könnte zum Scheitern prädestiniert sein, wird abgearbeitet. Gordons Mystifikationen seiner Lebensgeschichte verweben sich mit unseren Projektionen. Die gespielten und die zugeschriebenen Rollen heben einander auf. Zurück bleiben ein diskreter Regisseur und sein anonymes Publikum: Wenn der Impresario des Schauspiels in die Hauptrolle schlüpft, dann verschwindet er als Individuum.¹⁰⁾

In der Tat konstellieren sich die Stars aus den Hollywood- und Plattenstudios zu einem Geburts- horoskop, das für Tausende und für niemanden gilt. Die *idola theatri* und die Pop-Memorabilia, die Douglas Gordon aufbietet, sind so verbreitet wie vertraut. Das Erstaunliche ist, wie dicht wir solche in das Erinnerungsgewebe einknüpfen, aus dem wir unsere Lebensgeschichten fabrizieren. Und natürlich entspricht die Weise, in welcher wir Filmen, Büchern, Platten verfallen und sie in unsere Biographie ein-

schreiben, der Weise, in der James Stewart in *Vertigo* Kim Novak verfällt. Schon die Verwicklungen des romantischen Schauerromans, gemeinsamer Ahne Hitchcocks und Douglas Gordons, lösen sich gern auf in eine Allegorie der Kunst: Man hüte sich, einer trügerischen und gefährdeten Unbekannten zu verfallen, die die Rolle einer Schönheit spielt, die sie mit ermordet hat, und dabei behauptet, das Leben einer Verstorbenen zu leben. Hitchcock schickt seinen Helden ins Kunstmuseum; im Palace of the Legion of Honor in San Francisco kauft sich Stewart einen Katalog. Dieser offenbart, wer die geheimnisvolle Tote ist, die im Leben seiner Geliebten herumspukt, legt aber damit in Wahrheit nur eine weitere falsche Spur.

Die Kataloge seiner eigenen Ausstellungen, die Douglas Gordon in READING ROOM präsentiert, sind ein entsprechender Hinweis. Er ist klug und ehrlich genug, offenzulegen, dass sie eben nicht einen anderen Ort besetzen als die Penguin-Paperbacks und die Videos von Warner Brothers und Turner Entertainment. Es gibt keine künstlerische Unmittelbarkeit, um die Phantasmagorien der Massenkultur aufzuklären. Die Ausstellung, in der wir uns befinden, ist selbst eine weitere Fiktion. Das Rubato von Gordons Vortrag gewinnt erst in unserer Aufführung Struktur, Bedeutung und Leben. Der Künstler selbst ist diskret wie Kim Novak, hinter deren ineinander verschachtelten Rollen so etwas wie ihre authentische Persönlichkeit zu suchen sich erübrigt.

1) 30 SECONDS TEXT, in der Ausstellung «live/life», ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris, Oktober 1996–Januar 1997.

2) TRIGGER-FINGER, 1994; FILM-NOIR (HAND), 1995.

3) BOOTLEG (CRAMPED), 1996; BOOTLEG (BIGMOUTH), 1996; BOOTLEG (STONED), 1996.

4) «Omne enim spectaculum sine concussionem spiritus non est», Tertullian, *De Spectaculis*, 15,3.

5) (Am Befallenen stecken wir uns an.) Ebenda, 8, 10.

6) SOMETHING BETWEEN MY MOUTH AND YOUR EARS, ebenfalls in der Ausstellung «live/life».

7) WORDS AND PICTURES, PART I (1996), Galerie Walcheturm, Zürich.

8) WORDS AND PICTURES, PART I zeigt Ausschnitte aus 32 Filmen, die 1965 in den Kinos von Glasgow zu sehen waren.

9) LIST OF NAMES, 1990.

10) Frei nach Guy Debord, «L'agent du spectacle mis en scène comme vedette est le contraire de l'individu», *La Société du Spectacle*, Paris 1992, § 61.

DOUGLAS GORDON, LIST OF NAMES, 1990 / NAMENLISTE, Van Abbemuseum, Eindhoven. (PHOTO: PETER COX)



I believe in miracles.

TOBIA BEZZOLA

DE SPECTACULIS Or Who Is Kim Novak Really Playing?

READING ROOM (1996). Five low improvised tables surrounded by beanbag chairs, lately in vogue again, furnish the atmosphere of a communal youth center or possibly the living room of an apartment tenanted by film buffs. Videos are playing on two TV sets placed on a large table in the middle of the space; more tapes to choose from are stacked on the table. Four smaller tables are grouped around this core arrangement. They are covered with newspapers, magazines, paperback editions of classical literature, a number of books on the history of film, and catalogs of exhibitions in which Douglas Gordon has been represented. There are inscriptions on the walls. Quotations and framed photographs recall INSTRUCTION (NUMBER 3a), 1993, and INSTRUCTION (NUMBER 7), 1994, in which telephone calls

mystified museum staff in Paris and people in Copenhagen bars. An iron staircase leads down to another space: complete silence. Video beams flicker in the underground-parking atmosphere. Five installations process scraps of film; the material is historical. Two loops show clinical records of shock-induced compulsive behavior, made after World War I and World War II respectively—TRIGGER-FINGER, 1994; FILM-NOIR (HAND), 1995. Three others show rock concerts: scenes of the sixties in BOOTLEG (STONED), 1996; and of the eighties in BOOTLEG (CRAMPED) and BOOTLEG (BIGMOUTH), both 1996 as well.

Psychological diagnoses use pathological aberration to cull definitions of deviation from the supposedly normal case. Douglas Gordon's exhibition at the Museum für Gegenwartskunst in Zurich is based on this principle. What is the common ground of psychomotor disturbances, caused by traumata (*in extremis*, decapitation¹), and culturally "enhanced"

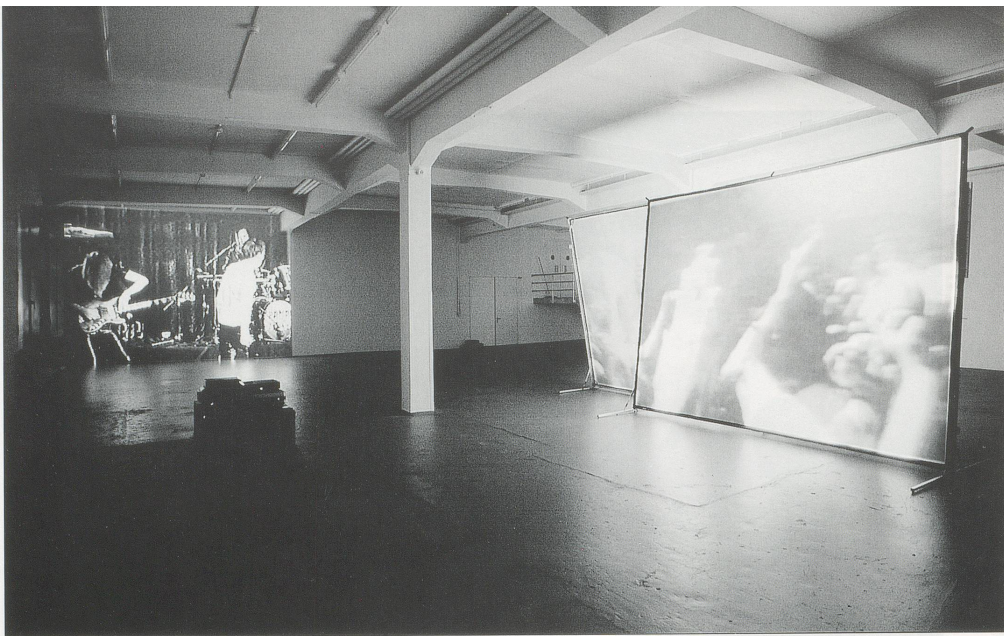
TOBIA BEZZOLA is an art critic and a curator at the Kunsthaut Zurich.



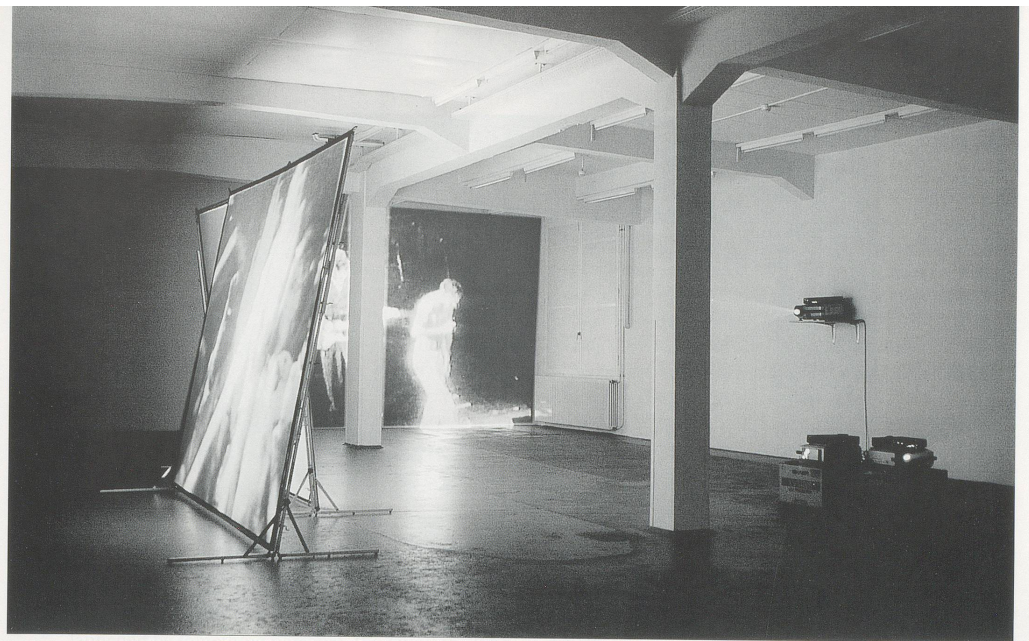
DOUGLAS GORDON, WORDS AND PICTURES, PART I, 1996 / WORTE UND BILDER, TEIL I, Galerie Walcheturm, Zürich.

genesis of the individual? This question is illuminated by projections of prolonged and iterated “found footage,” in the dim light of which psychopathological²⁾ and everyday³⁾ worlds are mutually embroiled. Study of the READING ROOM reveals signs of the kinship between straitjacket and studded jacket, between insane asylum and concert hall. Where do the ritual seizures of “teenage mania” at rock concerts and the compulsive neuroses of disabled war casualties converge? Where do trauma and mania, euphoria and angst begin to play on the stage of our souls, and where do they begin to move our bodies? Gordon’s READING ROOM supplies sources to the history of such questions: the Anglo-Saxon classics of gothic literature (R.L. Stevenson, E.A. Poe, James Hogg, Defoe’s account of the plague in London) and their filmed counterparts (*The Night of the Hunter*, *Cape Fear*, *Vertigo*, *Psycho*, *The Night of the Zombies*, and more).

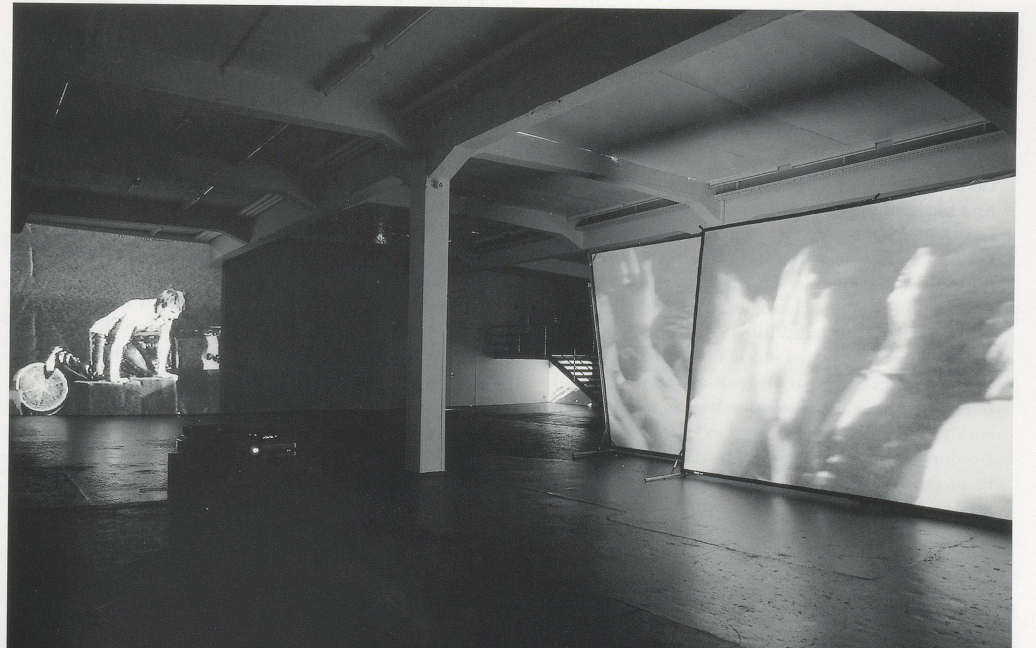
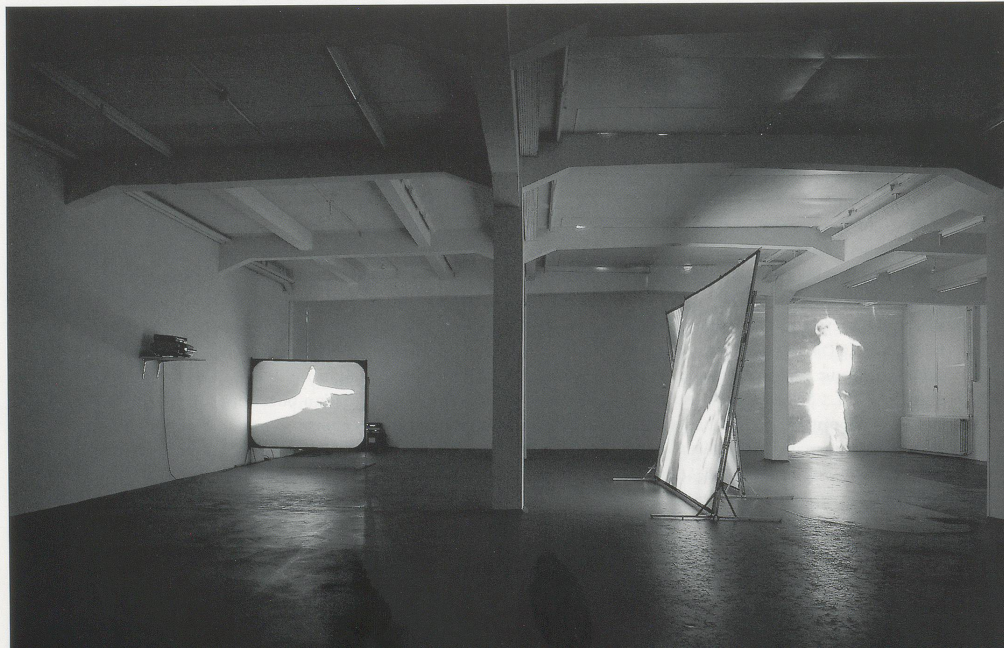
The twists and turns, the meanderings, fatal intrigues, and metaphysical abysses that agitate the heroes of gothic novels are served up to us for artistically condensed, reassuringly defused consumption. Gordon strikes off another copy of these horrors since “all spectacle agitates the human spirit.”⁴⁾ But how does this occur and what remains of the agitation? Douglas Gordon puts himself in the explorer’s armchair and turns us into the supervisors of his psychodramatic self-analysis. He knows what our expectations are. Most of us tend to believe (with innate common sense) that we are formed by cultural anxieties and ecstasies, from prenatal vibrations to adolescent exaltation: *de contaminatis contaminamur*.⁵⁾ is the early Christian buzzword for the threat that circus and theater pose to our spiritual well-being. But when Gordon tells us how character is thus formed, he sidesteps certain facts: when he confronts us with the musical⁶⁾ or filmic⁷⁾ impressions he had in the

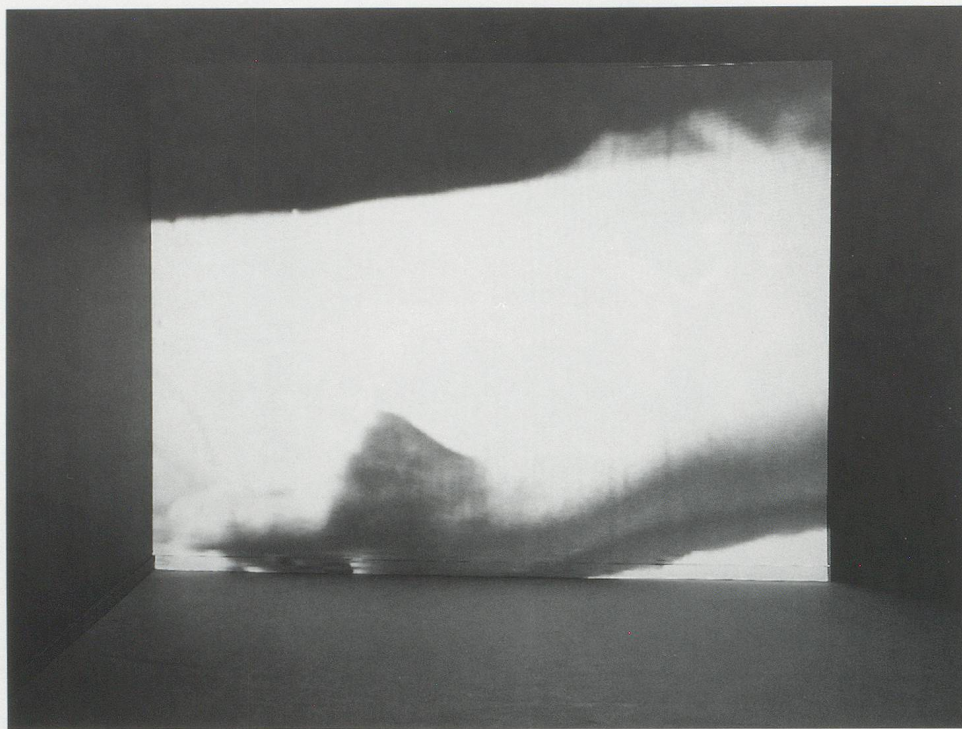


DOUGLAS GORDON, im Museum für Gegenwartskunst, Zürich: *BOOTLEG (STONED)*, 1996, und *BOOTLEG (CRAMPED)*, 1996, (oben / above) und *TRIGGER FINGER*, 1994 (unten / below). (PHOTOS: MANCIA/BODMER, ZÜRICH)



DOUGLAS GORDON, at the Museum für Gegenwartskunst, Zurich: *BOOTLEG (STONED)*, 1996, and *BOOTLEG (BIGMOUTH)*, 1996 (above / oben) and *BOOTLEG (STONED)*, 1996, and *BOOTLEG (CRAMPED)*, 1996 (below / unten).





DOUGLAS GORDON, *FILM NOIR (HAND)*, 1995, Van Abbemuseum, Eindhoven. (PHOTO: PETER COX)

womb, he is, in effect, trying to convert contingency into free choice because these are, of course, only the impressions that he might or could have received. Who knows if Mrs. Gordon didn't find relief during her pregnancy in Glasgow anno 1965 from Petula Clark or P.J. Proby instead of The Troggs, The Kinks, or The Rolling Stones? Or if she watched Godard's *Pierrot le fou* instead of *The Sound of Music*?⁸⁾ And what difference would it make? We have curious memories of things we've never experienced and we stand by helplessly as the most intense experiences slip out of memory's reach. Like Kierkegaard's seducer who remembers his beloved's bland girlfriend with crystal clarity, but fails to recall the extraordinary beauty of the actual object of his desires.

This is precisely what *Vertigo* is about: the control of our own and alien memories. We can watch Hitchcock's melodrama again in Gordon's *READING ROOM*. Gordon was already captivated by the secondary motif of the stalker as demonstrated in the telephone actions documented at the Museum für Gegenwarts-

kunst in Zurich: Somewhere out there a stranger is following you, who knows you very well, who can have you called to the phone at any time in order to give you a whispered earful of shattering information about your life. Who can it be?

But *Vertigo* is, above all, a movie about how memories can be insinuated and how they fade. James Stewart forces Kim Novak as Madeleine, who is plagued by (feigned) memories of an earlier life, into committing (feigned) suicide. Elegant Madeleine comes back to life again in the incarnation of a slightly vulgar sales girl, Judy Barton, whom Stewart stuffs with his fetishistic memories of Madeleine. She is not to resemble Madeleine; she is to be Madeleine. The drama comes to a climax when Stewart suddenly realizes that Judy will never be Madeleine because she was, in fact, only playing Madeleine.

The sadness of this melodrama lies, however, in the loneliness of its characters caught in a web of self-deceptive memories against a cheery San Francisco backdrop: aging bachelor Stewart, a victim of

acrophobia on early retirement; the boisterous flame of his youth (Barbara Bel-Geddes) who simply cannot believe that Scotty Boy will never marry her (not sufficiently *femme fatale*); and, most of all, Kim Novak as poor Judy Barton. She exists only as Madeleine and is loved only in that role. She herself is a nobody; she knows no one and no one knows her. She lives in a dilapidated hotel and the pictures she has of her family are essentially Untitled Film Stills. Her character does not develop in the course of the film; it gradually vanishes under the pressure of perverse film direction.

The direction in Douglas Gordon's oeuvre is similarly geared towards an intuition of growing familiarity. Significantly, he once did a piece that listed the names he could remember of all the people he had ever met.⁹⁾ But autobiographical appearances deceive. One soon realizes that these people congregated in the artist's memory are contingent on the subject of that memory. Autobiographical fixation is not the issue. Although most of Gordon's pieces are launched by something personal, the question "Who is Douglas Gordon?" has no more relevance than asking who Alfred Hitchcock is when we watch *Vertigo*. If at all, the work raises questions like who Gordon might be or might have been, who he might have wanted to be or who people think he is—or possibly who he is forced to be. The eternal threat of failure preached by Scottish Calvinist predestination has been foiled. Gordon's mystification of his own life story is entangled with our projections. The acted and ascribed roles cancel each other out. All that remains is a discreet director and an anonymous public; once the impresario of the drama slips into the lead role, he waives his individuality.¹⁰⁾

Indeed, the stars of Hollywood and the sound studios fuse into an astronomical horoscope that applies to thousands and to none. The *idola theatri* and the pop memorabilia that Douglas Gordon draws upon are both generic and familiar. It is therefore astonishing to find how tightly we weave them into the fabric of memory out of which we tailor our life stories. And, of course, the way in which we succumb to films, books, and records and inscribe them in our own biographies echoes the way in which James Stewart falls for Kim Novak in *Vertigo*. Even the

entanglements of the black romantic novel, common ancestor of Hitchcock and Douglas Gordon, dissolve into an allegory of art: Beware of falling for a deceitful and endangered mystery woman, who plays the part of a beauty in whose murder she herself is implicated while claiming that she is living the life of a dead person. Hitchcock packs his protagonist off to a museum of art, to the Palace of the Legion of Honor in San Francisco. The catalog Stewart buys there reveals the identity of the ghost that haunts the life of his beloved although it sends him off on another wild goose chase.

The catalogs of Douglas Gordon's own exhibitions presented in READING ROOM make a similar statement. Gordon shows, with wisdom and candor, that they do not occupy a place distinct from Penguin paperbacks and Warner Brothers or Turner Entertainment videos. There is no artistic immediacy to enlighten the phantasmagoria of mass culture. The exhibition in which we find ourselves is itself another fiction. Our own performance must breathe structure, meaning, and life into Gordon's *rubato* presentation. The artist himself is discreet—like Kim Novak, whose convoluted roles obviate the need to look for anything that might resemble her "real" personality.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) 30 SECONDS TEXT, in the exhibition "live/life," ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris, October 1996–January 1997.

2) TRIGGER-FINGER, 1994; FILM-NOIR (HAND), 1995.

3) BOOTLEG (CRAMPED), 1996; BOOTLEG (BIGMOUTH), 1996; BOOTLEG (STONED), 1996.

4) "Omne enim spectaculum sine concussione spiritus non est," Tertullian, *De Spectaculis*, 15, 3.

5) "That which is contaminated contaminates us." Ibid., 8, 10.

6) SOMETHING BETWEEN MY MOUTH AND YOUR EARS, in the exhibition "live/life," see note 1.

7) WORDS AND PICTURES, PART I (1996) at Walcheturm Gallery, Zurich.

8) WORDS AND PICTURES, PART I shows cuts from 32 movies that ran in Glasgow in 1965.

9) LIST OF NAMES, 1990.

10) Cf. Guy Debord, "L'agent du spectacle mis en scène comme vedette est le contraire de l'individu," *La Société du Spectacle*, Paris, 1992, § 61.



Divided Self

RUSSELL FERGUSON

The most racking pains succeeded: a grinding in the bones, deadly nausea, and a horror of the spirit that cannot be exceeded at the hour of birth or death. Then these agonies began to subside, and I came to myself as if out of a great sickness.... I felt younger, lighter, happier in body; within I was conscious of a heady recklessness, a current of disordered sensual images running like a millrace in my fancy, a solution of the bonds of obligation, an unknown but not an innocent freedom of the soul.

Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886¹⁾

The memory actually stinks just as in the present the object stinks; and in the same manner as we turn away our sense organ (the head and nose) in disgust, the preconscious and the sense of consciousness turn away from the memory. This is repression.

Sigmund Freud, 1897²⁾

Much of Douglas Gordon's work makes use of archival film footage from the turn of the century, a period that saw not only the birth of film itself but also a concentrated effort to trace the paths that link the psychical and the physical, most notably of course in the work of Sigmund Freud, with its insistence on the decisive role of early memories. A recurrent theme in Gordon's work has been precisely the inscription of memory on the body, expressed through processes of circular repetition and through the splitting or doubling of the body itself.

RUSSELL FERGUSON is a writer and head of publications at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

It is in *HYSTERICAL* (1994) that these themes find their closest point of contact with the researches of Freud himself. The original footage shows a woman flailing in the throes of a fit apparently induced for the camera, while two men struggle to subdue her. In the winter of 1885–86, Freud was a student of Jean-Martin Charcot at the Salpêtrière clinic in Paris. "What impressed me most of all while I was with Charcot," he wrote, "were his latest investigations upon hysteria, some of which were carried out under my own eyes."³⁾

What were these demonstrations? Michel Foucault described Charcot's Salpêtrière as nothing less than *an enormous apparatus for observation...with its public*

presentations, its theater of ritual crises carefully staged with the help of ether or amyl nitrate, its interplay of dialogues, palpations, laying on of hands.⁴⁾ Foucault's researches in the Salpêtrière archives produced, for example, this account of one such session: *The subject exhibits hysterical spasms; Charcot suspends an attack by placing first his hand, then the end of a baton, on the woman's ovaries. He withdraws the baton, and there is a fresh attack, which he accelerates by administering inhalations of amyl nitrate. The afflicted woman then cries out for the sex-baton in words that are devoid of any metaphor.*⁵⁾

Charcot himself stressed the necessity of such pressure on the patient's (victim's?) ovaries: *By penetrating, as one might say, in the abdomen with the fingers, one arrives finally at the true source of the pain.... The doctor should plunge his closed fist in the area of the ovarian pain.*⁶⁾ Charcot's fascination with the visual evidence of his work led him to make an extensive photographic archive, the *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. The 1908 footage used in *HYSTERICAL* is, it seems likely, a relatively late filming of such a demonstration, in this case from an Italian source.⁷⁾ As Georges Didi-Huberman has pointed out, hysterical patients were often more than willing to participate in such overtly theatrical actualizations of their symptoms: *Une réciproque du charme s'instaure: médecins insatiables des images de l'"Hystérie"—hystériques*

*toutes consentantes, surenchérissant même en théâtralités des corps.*⁸⁾

Freud was largely to replace the primacy of such images by the word, his "talking cure" supplanting the visual structure of Charcot, who revealingly referred to his patients as constituting a *musée pathologique vivant*.⁹⁾ Gordon, like Foucault, retains a fascination with the spectacular nature of these highly sexualized performances, their observation, and, through the new media of photography and then film, the possibility of their preservation and presentation to an ever wider audience. *HYSTERICAL* in fact greatly emphasizes such features: Gordon uses a second screen, on which the same material repeats, mirrored, in slow motion as if for even more careful scrutiny, and the viewer can walk around the screens themselves (one front- and one rear-projected), his or her shadow periodically passing across the image. For the viewer, the process of voyeuristic implication in the brutal scene is inescapable, and such implication is in fact integral to Gordon's process. *I love the idea of being an observer, he says. I think sadism is a primary motive, especially for my relationship with cinema. If it's not dead already, it's dying for sure. So we are afforded this distance, where you can make an analysis of it and enjoy it at the same time.*¹⁰⁾ The *HYSTERICAL* images themselves are looped, sending the entire episode into even more irrevocable cycles of repetition and observation. The delirium continues.

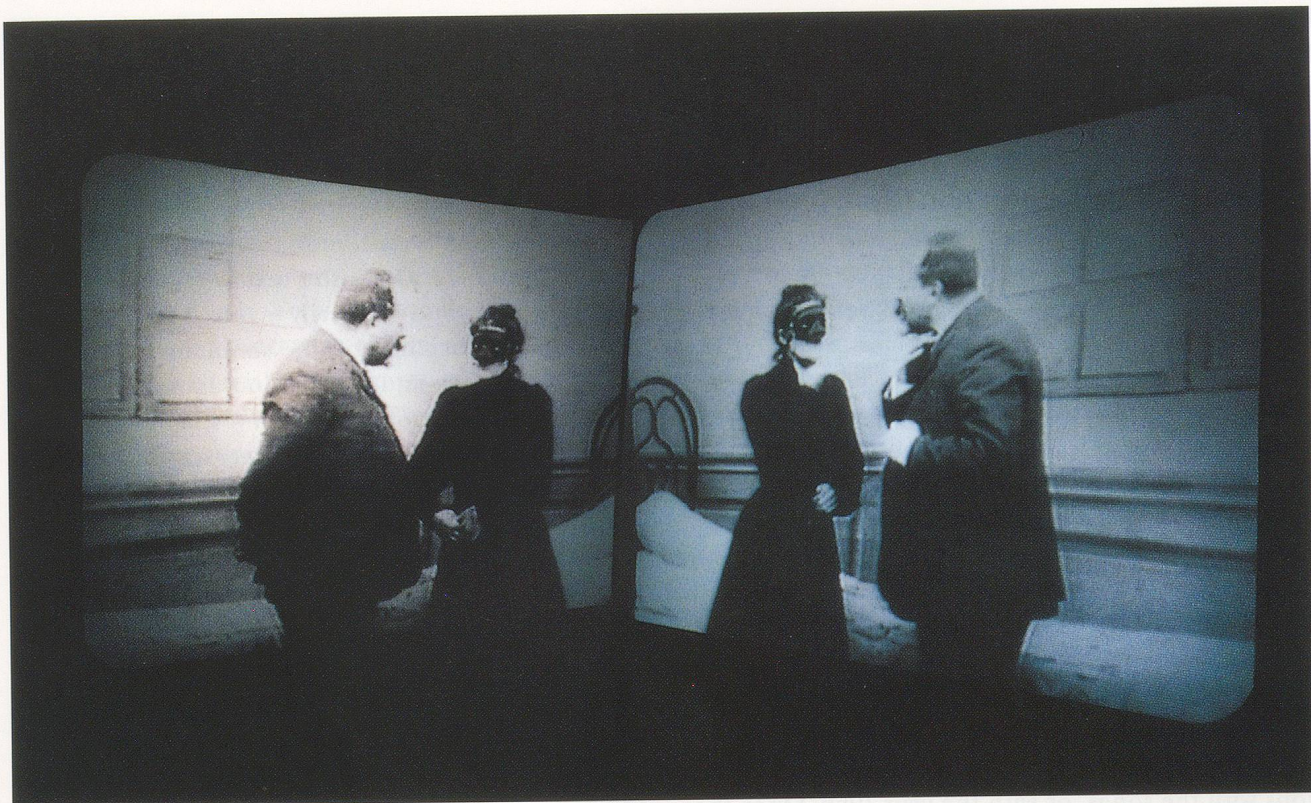
I was many times (...) excited to terrors and mental torments hardly describable. To be in a state of consciousness and unconsciousness, at the same time, in the same body and same spirit, was impossible. I was under the greatest anxiety, dreading some change would take place momentarily in my nature; for of dates I could make nothing: one-half, or two-thirds of my time, seemed to me to be totally lost.

James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1824¹¹⁾

We have found that in hysterical patients there are nothing but impressions which have not lost their affect and whose memory has remained vivid.

Freud, 1893¹²⁾

DOUGLAS GORDON, *HYSTERICAL*, 1995, installation view, Kunsthalle Bern. (COLL. OF SOUTHAMPTON ART GALLERY & MUSÉE DÉPARTEMENTAL DE ROCHECHOUART)



In his earliest work, Gordon invoked memory, its loss and recovery, sometimes with pieces that were directly textual. In 1990, his LIST OF NAMES was just that: a straightforward list of the names of everyone he could remember having met, the presence or absence of any given name dependent on his memory at the time of installation. There is an invitation here to the viewer to involve his or her own memory: Surely there is some overlapping acquaintance among these thousands of names. SOMETHING BETWEEN MY MOUTH AND YOUR EAR (1994) is audible rather than legible, but it also calls on its audience to blend their own memories with those claimed by the artist. In a room painted a deep, dark blue, speakers play hit records—The Rolling Stones, The Kinks, Bob Dylan—of January to September, 1966: the period when Gordon was in his mother's womb. Receipt of that information immediately converts an apparently austere sound installation into an amniotic environment with a distinctly visceral presence. But the shift to an embryonic level cannot obliterate the audience's own memories and associations with the songs, or with the year 1966. Once the information is absorbed, it cannot easily be erased, and like a radio hit from any era, it is likely to recur repeatedly, without invitation, forcing a link between audience and artist founded on involuntary memories.

The text piece LETTER 10b (1993), which reads "From the moment you read these words until you meet someone with green eyes," resembles the work of Lawrence Weiner in its laconicism, its economy, and its means of distribution, but it relates to its audi-

ence quite differently. Weiner's texts tend to remove from the flow of the world one specific action, or one closely defined set of objects. Weiner's work combines the strategies of Imagist poetry with the relatively traditional concept of art as an entity for contemplation. Gordon's text, despite its debt to Weiner's practice, sets up a different, more dynamic, relationship with its audience. Once the text is read, the viewer becomes, again, involuntarily involved in a sequence of events that begins with the simultaneous engagement of memory and speculation about the future: Who do I know who has green eyes, and when am I likely to meet them? Or will I meet a stranger? That initial moment is then superseded by entry into the actual period defined by the work, even forgotten, until the moment at which you realize that you are talking to someone with green eyes, at which point the piece is recalled, ending one cycle at the same time as the act of recollection itself induces the beginning of a new one, which will last until you meet another person with green eyes, and so on. Gordon's text thus pushes its reader into a low-intensity, hit-or-miss cycle of irregular repetitions, dependent on the viewer's own memory of the piece and the vagaries of social interaction.

I generally conceived myself to be two people. When I lay in bed, I deemed there were two of us in it; when I sat up, I always beheld another person, and always in the same position from the place where I sat or stood.

James Hogg, *Confessions*, 1824¹³⁾

I was sitting alone in my wagon-lit compartment when a more than usually violent jolt of the train swung back the door of the adjoining washing-cabinet, and an elderly gentleman in a dressing gown and a traveling cap came in ... Jumping up with the intention of putting him right, I at once realized to my dismay that the intruder was nothing but my own reflection in the looking glass on the open door. I can still recollect that I thoroughly disliked his appearance.

Sigmund Freud, 1919¹⁴⁾

Repetition and doubling are linked, but they are not the same. Even as Gordon sends his work into the territory of the endlessly repeated, he slashes across those long looping cycles with violent, dissociating splits. In his installation ...HEAD at the Uppsala Konstmuseum in 1996, the viewer sees at first the headless body of a stucco angel, part of the original decoration of the building, divided long ago by the installation of a new floor. Beneath the feet of the headless angel is a projected text: a short extract from a medical experiment in 1905 describing attempts to communicate with a newly guillotined man. "The eyes, which were fully alive, were indisputably looking at me." Results were obtained for about thirty seconds—the length, we are then informed, that it takes to read the text we have just in fact consumed. Once again, the viewer is implicated in a sequence that throws him or her back to the beginning, only to begin again.

One split is rarely enough for Gordon. Conventionally, it is the body which should be cast off, in favor of the higher consciousness represented by the head, but in this case our expectations are also reversed, since the body we first encounter is that of an angel, rendered in pristine white stucco, while the head is that of a criminal, rendered in gruesomely physical, filmed detail.

A gentler, but equally sinister example is the ebb and flow of the tide in REMOTE VIEWING 13.05.94 (HORROR MOVIE) (1995), which imperceptibly but decisively shifts direction halfway through the loop as the video begins running backward, even as the loop itself presses forward in real time. In HYSTERICAL, the splits are constant: two screens, one with the images reversed; moments of synchronous time immediately pulled apart by different projection speeds; freestanding screens that have the viewer constantly reversing position from back to front; simultaneous front and rear projection. And all of these splits played out over the constantly repeating loops themselves, so that the viewer is tempted by a vertiginous *mise en abîme*. The structure becomes labyrinthine, without a way out, without a beginning or an end, only an apparently infinite series of switchbacks.

In his most recent work, Gordon has continued to pursue reversal, although this time he comes close to denying it. In CONFESSIONS OF A JUSTIFIED SINNER

(1995) he has conflated the two great Scottish novels of split personality, James Hogg's, from which the title is taken, and Robert Louis Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, represented here by the scene from Rouben Mamoulian's 1931 film in which the transformation from Jekyll to Hyde and back again takes place, drawn out into extended slow motion so that the most famous division in literary history becomes almost submerged in time. Freud describes the compulsion to repeat as having a "hint of possession by some 'demonic' power."¹⁵ It is precisely this element of the demonic that Gordon seems to be seeking in his endless repetitions, and his constant reversals of direction and of identity.

And he seeks it within himself. In A DIVIDED SELF (1996), two separated video monitors each show two arms, one hairy and one shaven, wrestling for dominance over each other. Both arms are Gordon's. The struggle continues.

1) Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (New York: Signet, 1987), pp. 106–107.

2) Sigmund Freud, *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess*, trans. and ed. Jeffrey Moussiaeff Masson (Cambridge: Harvard University Press, 1985), p. 280.

3) Sigmund Freud, *An Autobiographical Study*, trans. James Strachey (New York: Norton, 1963), p. 22.

4) Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, trans. Robert Hurley (New York: Pantheon, 1978), pp. 55–56.

5) *Ibid.*, p. 56.

6) Jean-Martin Charcot, *Leçons du mardi, 1872–73*, quoted in Martha Noel Evans, *Fits and Starts: A Genealogy of Hysteria in Modern France* (Ithaca: Cornell University Press, 1991), p. 29.

7) Roberto Omegna, Torino, 1908.

8) Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie* (Paris: Macula, 1982), p. 5. "A mutual spell is instituted: doctors insatiable for images of 'hysteria'—hysterics more than willing, even out-bidding each other in the theatricality of their bodies."

9) *Ibid.*, p. 275.

10) Douglas Gordon in conversation with the author, Glasgow, December 27, 1995.

11) James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (London: Penguin, 1987), p. 181.

12) Sigmund Freud, "On the Psychological Mechanism of Hysterical Phenomena," in *Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 3, trans. and ed. James Strachey (London: Hogarth Press, 1962), p. 37.

13) Hogg, *op.cit.*, p. 157.

14) Sigmund Freud, "The Uncanny," in *Collected Papers*, vol. IV, ed. Ernest Jones, trans. Joan Riviere (London: Hogarth Press, 1953), p. 402n.

15) Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, (1920), ed. and trans. by James Strachey (New York: Norton, 1961), p. 43.

Gespaltenes Ich

RUSSELL FERGUSON

Quälendste Todesangst folgte; ein Reißen in den Knochen, tödliche Übelkeit und ein Angstgefühl, wie es in der Stunde der Geburt oder des Todes nicht grösser sein kann. Dann begann diese Qual langsam zu weichen, und ich kam wieder zu mir mit einem Gefühl, als erwachte ich aus schwerer Krankheit... Ich fühlte mich jünger, leichter, glücklicher. In meinem Innern lebte eine berauschte Sorglosigkeit; ein Strom ungeordneter, sinnlicher Vorstellungen durchrauschte in tausend Wirbeln meine Phantasie; alle Bande der Verpflichtung schienen gelöst, und ein nie gekanntes, doch nicht unschuldsvolles Freiheitsgefühl erfüllte meine Seele.

Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, 1886¹⁾

Grob gesagt, die Erinnerung stinkt aktuell, wie in der Gegenwart das Objekt stinkt, und wie wir das Sinnesorgan (Kopf und Nase) im Ekel abwenden, so wendet sich Vorbewusstes und der Bewusstseinssinn von der Erinnerung ab. Dies ist die Verdrängung.

Sigmund Freud, 1897²⁾

In vielen seiner Werke greift Douglas Gordon auf Archivfilme von der Jahrhundertwende zurück und damit auf eine Zeit, in die nicht nur die Anfänge des Films fielen, sondern auch die ersten wissenschaftlichen Versuche, die verborgenen Verbindungspfade zwischen Körper und Seele aufzuspüren, letzteres vor allem im Werk von Sigmund Freud, welcher die entscheidende Rolle der Kindheitserinnerungen ent-

RUSSELL FERGUSON ist Publizist und Leiter der Abteilung Publikationen des Museums of Contemporary Art in Los Angeles.

deckte. Ein in Gordons Arbeiten häufig wiederkehrendes Thema ist nun gerade die dem Körper «eingeschriebene» Erinnerung, die in Form von endlosen Wiederholungsprozessen und in der Aufspaltung oder Verdoppelung des Körpers selbst zum Ausdruck kommt.

HYSTERICAL (Hysterisch, 1994) kommt Freuds Untersuchungen dabei thematisch am nächsten. Das originale Filmmaterial zeigt eine Frau, die sich unter den Schüben eines – offenbar gezielt herbeigeführten – Anfalls aufbäumt, während zwei Männer sie verzweifelt zu bändigen versuchen.

DOUGLAS GORDON, CONFESSIONS OF A JUSTIFIED SINNER, 1996, Fondation Cartier, Paris / BEKENNTNISSE EINES GERECHTFERTIGTEN SÜNDERS.



Im Winter 1885/86 studierte Freud bei Jean-Martin Charcot in der Pariser Klinik Salpêtrière. Wie er in seiner *Selbstdarstellung* (London, 1946) erwähnt, beeindruckten ihn dabei vor allem dessen jüngste Untersuchungen zur Hysterie, von denen er einige persönlich mitverfolgen konnte. Was waren das für Untersuchungen? Michel Foucault charakterisiert Charcots Salpêtrière wie folgt: *ein riesiger Beobachtungsapparat (...) mit öffentlichen Vorstellungen, einem Theater der rituellen, sorgsam mit Äther oder Amylnitrat präparierten Krisen, einem Spiel von Dialogen, abtastenden und aufgelegten Händen, ...*³⁾ Foucaults Durchforschung der Archive der Salpêtrière förderte Berichte wie diesen zutage: *Das Subjekt zeigt eine hysterische Lähmung; Charcot unterbricht eine Krise, indem er zunächst die Hände, dann das äusserste Ende eines Stabes auf die Eierstöcke legt. Er nimmt den Stab fort, und gleich setzt erneut die Krise ein, die er durch Einatmen von Amylnitrat beschleunigen lässt. Die Kranke verlangt nun den Sex-Stab mit Worten, die keinerlei Metapher benutzen.*⁴⁾

Charcot selbst betonte die Notwendigkeit dieses Drückens auf die Eierstöcke der Patientin (oder des Opfers?). *Indem man mit den Fingern, in den Unterleib eindringt, man könnte auch sagen penetriert, gelangt man schliesslich zur wahren Quelle des Leidens... Der Arzt sollte die geballte Faust in den Bereich des Eierstock-Leidens stossen.*⁵⁾ Charcots Faszination durch die sichtbaren Wirkungen seiner Arbeit verdanken wir sein umfangreiches Photoarchiv, die *Iconographie photographique*

de la Salpêtrière. Das Filmmaterial aus dem Jahr 1908, das Gordon in *HYSTERICAL* verwendet, scheint eine verhältnismässig späte Aufzeichnung einer ähnlichen Vorführung zu sein, in diesem Fall allerdings aus Italien, genauer aus Turin. Wie Georges Didi-Huberman feststellte, beteiligten sich die Hysteriepatienten oft nur allzugern an diesen offen theatralischen Zurschaustellungen ihrer Symptome. Ärzte und Patienten schaukelten sich in ihrer gegenseitigen Faszination hoch: Die Ärzte konnten nicht genug bekommen von den spektakulären Erscheinungsformen der Hysterie, während die Patienten das Theatralische ihrer körperlichen Selbstdarstellung genossen und sich gegenseitig zu überbieten suchten.⁶⁾

Freud sollte diese Dominanz des Bildhaften weitgehend durch das Wort ersetzen, seine «Sprechkur» trat an die Stelle der visuellen Orientierung eines Charcot, der seine Patienten bezeichnenderweise als Bestandteile eines «lebendigen pathologischen Museums» bezeichnete.⁷⁾ Wie Foucault ist auch Gordon ein Stück weit fasziniert vom spektakulären Charakter dieser stark sexualisierten Demonstrationen sowie von der Möglichkeit, sie – dank neuen Medien wie Photographie und Film – festzuhalten und einem immer grösseren Publikum vorzuführen. *HYSTERICAL* verstärkt diese Züge sogar noch beträchtlich: Gordon verwendet eine zweite Projektionsfläche, auf welcher dasselbe Material wiederholt rückwärts abgespielt wird, und zwar in Slow-Motion, damit es quasi noch genauer studiert werden kann; der Besucher kann sich dabei um die beiden Leinwände herum-bewegen, wobei sein oder ihr Schatten immer wieder auf das Bild fällt. Die voyeuristische Verstrickung in die brutale Szene ist für den Besucher unumgänglich, und das gehört wesentlich mit zu Gordons Methode. *Mir gefällt die Vorstellung, ein Beobachter zu sein, sagt er. Sadismus ist wohl eines meiner Hauptmotive, besonders was mein Verhältnis zum Kino angeht. Wenn es nicht schon tot ist, so ist es doch im Sterben begriffen. Deshalb haben wir die nötige Distanz, um es gleichzeitig analysieren und geniessen zu können.*⁸⁾ Die Bilder in *HYSTERICAL* sind zu einer endlosen Schleife montiert, was die ganze Episode endgültig dem unwiderruflichen Teufelskreis von Wiederholung und Beobachtung preisgibt. Ein Delirium ohne Ende.

Der Arzt Jean-Martin Charcot mit seinem Äffchen Zibidie / Physician Jean-Martin Charcot with his monkey Zibidie.



Stellungen des hysterischen Anfalls /
positions in hysteria. (Charcot/Richer, «Die
Besessenen in der Kunst», Steidl,
Göttingen, 1988. Ergänzte Neuauflage des
franz. Originals von 1887.)

Ich war oft (...) unbeschreiblichen Schrecken und geistigen Qualen ausgesetzt. Es war nicht möglich, zur nämlichen Zeit und im nämlichen Körper und Geist, bei vollem Bewusstsein und von einer Ohnmacht befallen zu sein. Ich hatte entsetzliche Ängste auszustehen, da ich fürchtete, dass jeden Moment eine Veränderung meiner Natur eintreten könnte; denn was den Zeitpunkt anging, wusste ich nie, wann es wieder soweit sein würde; die Hälfte, ja zwei Drittel meiner Zeit, schienen mir völlig verloren.

James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1874⁹⁾

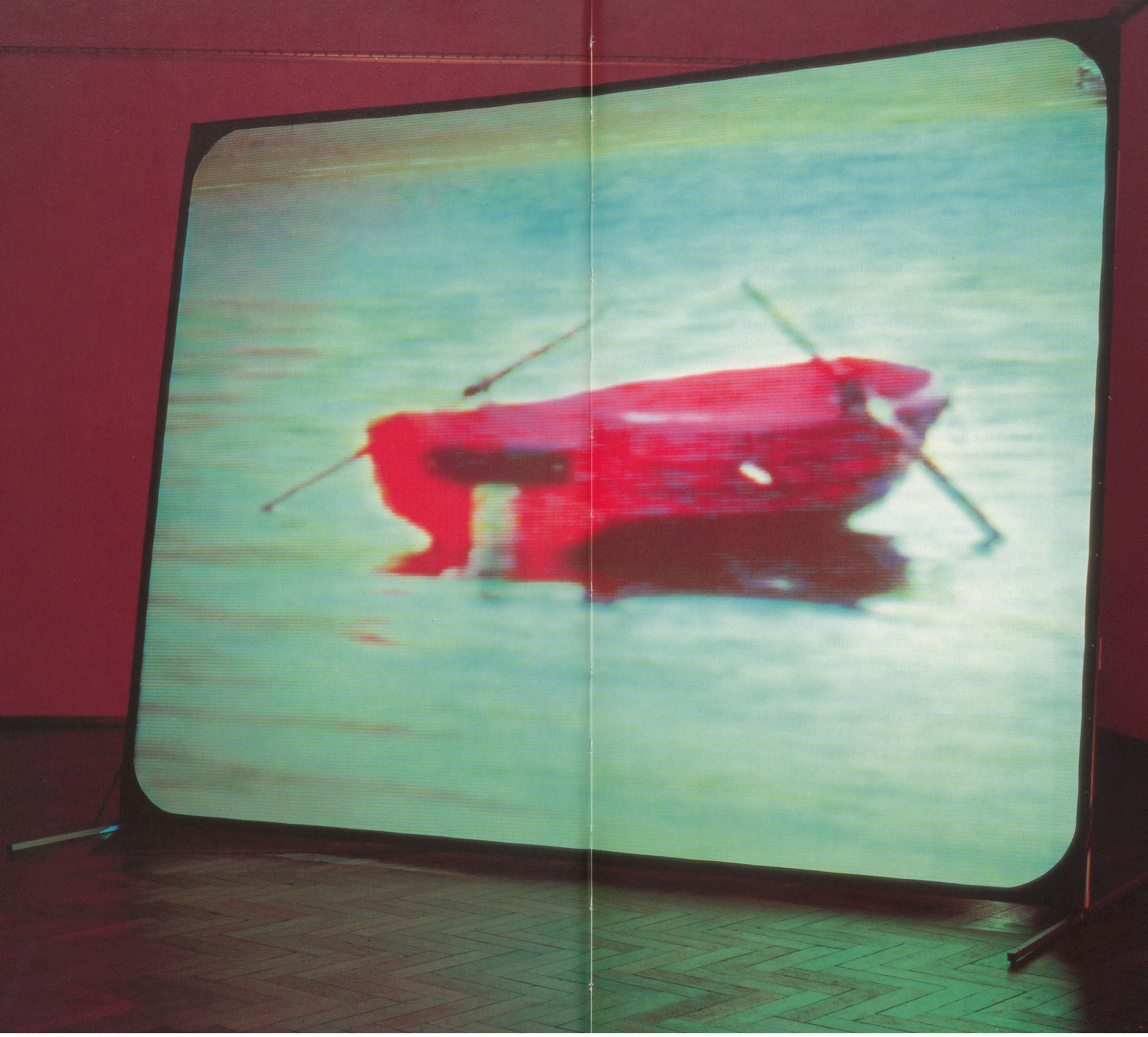
Nun haben wir gefunden, dass sich bei Hysterischen lauter Eindrücke finden, welche nicht affektlos geworden sind und deren Erinnerung eine lebhaft geblieben ist.

Freud, 1893¹⁰⁾



In seinen frühesten Arbeiten beschwor Gordon die Erinnerung, den Verlust und das Wiederfinden manchmal, indem er direkt mit Text arbeitete. LIST OF NAMES (Namenliste, 1990) war genau das: eine einfache Liste mit Namen von Leuten, die er sich erinnerte, getroffen zu haben, wobei das Vorhandensein bzw. das Fehlen jedes Namens allein von Gordons Erinnerungsvermögen zur Zeit der Installation abhing. Zugleich enthielt es eine Aufforderung an die Betrachter, ihr eigenes Gedächtnis ins Spiel zu bringen: Sicher gibt es eine gemeinsame Bekanntschaft unter diesen Tausenden von Namen. In SOMETHING BETWEEN MY MOUTH AND YOUR EAR (1994) geht es zwar weniger ums Lesen als ums Hören, aber auch diese Arbeit fordert das Publikum auf, seine eigenen Erinnerungen mit denen des Künstlers zu vermischen. In einem tiefblau gestrichenen Raum hört man aus mehreren Lautsprechern Plattenhits – The Rolling Stones, The Kinks, Bob Dylan – aus der Zeit von Januar bis September 1966, genau die Zeitspanne, die Gordon im Leib seiner Mutter zubrachte. Das Wissen darum verwandelt die zunächst karge Sound-Installation unverzüglich in ein erinnerungsträchtiges Environment, das eine eindeutig körperliche Realität gewinnt. Der Verweis auf diese embryonale Situation vermag die eigenen Erinnerungen und Assoziationen der Betrachter – zu dieser Musik

DOUGLAS GORDON, REMOTE VIEWING, 13.05.94 (HORROR MOVIE), 1995 / VON FERN ZU SEHEN (HORRORFILM), video installation for "Wild Walls," Stedelijk Museum, Amsterdam, autumn 1995.
(PHOTO: CARY MARGHEIN)



oder zu 1966 – nicht auszulöschen. Aber hat man die Information einmal aufgenommen, wird man sie so leicht nicht mehr los; wie ein Ohrwurm von anno dazumal taucht sie immer wieder auf und schafft eine Verbindung zwischen Künstler und Publikum, die auf unfreiwilligen Erinnerungen beruht.

Das Werk LETTER 10b (Brief 10b, 1993) mit dem Text «From the moment you read these words until you meet someone with green eyes (Vom Augenblick, wo du diese Worte liest, bis du jemanden mit grünen Augen triffst)» erinnert, was das Lakonische, Sparsame sowie die Art der Präsentation angeht, an Lawrence Weiner, aber das Verhältnis zum Publikum ist ein ganz anderes. Weiners Texte heben in der Regel eine bestimmte Handlung oder ein klar definiertes Set von Gegenständen aus dem Lauf der Welt heraus und isolieren sie. Weiner verbindet Strategien der imagistischen Schule mit einem eher traditionellen Konzept von Kunst als Anlass zur Kontemplation. Gordons Text schafft, obwohl er Weiners Arbeit manches verdankt, ein ganz anderes, dynami-

scheres Verhältnis zum Betrachter. Hat dieser den Text einmal gelesen, wird er unwillkürlich in eine Folge von Ereignissen verstrickt, die mit einem gleichzeitigen Ansprechen von Erinnerungen und Spekulationen über die Zukunft beginnt: Kenne ich Leute mit grünen Augen, und wenn ja, ist es möglich, dass ich sie bald treffe? Oder treffe ich zuerst einen Fremden? Dieser erste Moment geht dann über in die Zeitperiode, welche das Werk ausdrücklich bezeichnet, und wird völlig vergessen bis zum Zeitpunkt, wo man feststellt, dass man mit jemand Grünäugigem spricht, wobei man sich wieder an das Werk erinnert und ein erster Kreis sich schliesst, während die Erinnerung selbst bereits einen weiteren Zyklus einleitet, der so lang dauern wird, bis man erneut jemanden mit grünen Augen trifft usw. Gordons Text versetzt seinen Leser in eine spannungsarme Kreisbewegung unregelmässiger Wiederholungen, welche gelingen kann oder auch nicht und die von der Erinnerung ans Werk und von den Zufälligkeiten sozialer Interaktion abhängig ist.

Gewöhnlich nahm ich mich als zwei verschiedene Personen wahr. Wenn ich im Bett lag, kam es mir vor, als lägen zwei von uns darin; setzte ich mich auf, sah ich immer eine zweite Person und immer in der gleichen Entfernung von da, wo ich sass oder stand.

James Hogg, *Confessions*, 1824¹¹⁾

Ich sass allein im Abteil des Schlafwagens, als bei einem heftigeren Ruck der Fahrtbewegung die zur anstossenden Toilette führende Tür aufging und ein älterer Herr im Schlafrock, die Reisemütze auf dem Kopfe, bei mir eintrat. Ich nahm an, dass er sich beim Verlassen des zwischen zwei Abteilen befindlichen Kabinetts in der Richtung geirrt hatte und fälschlich in mein Abteil gekommen war, sprang auf, um ihn aufzuklären, erkannte aber bald verdutzt, dass der Eindringling mein eigenes, vom Spiegel in der Verbindungstür entworfenen Bild war. Ich weiss noch, dass mir die Erscheinung gründlich missfallen hatte.

Sigmund Freud, 1919¹²⁾

Wiederholung und Verdoppelung sind miteinander verknüpft, aber sie sind nicht dasselbe. Selbst dort, wo Gordon seine Arbeiten scheinbar ins Reich der endlosen Wiederholungen entlässt, werden die langen Schleifen von krass trennenden Einschnitten unterbrochen. Bei seiner Installation ...HEAD (Kopf) im Kunstmuseum Uppsala, 1996, sieht der Betrachter zuerst den kopflosen Körper eines Stuckengels, Teil der ursprünglichen Innenausstattung des Gebäudes, die schon vor langer Zeit durch das Einziehen eines Zwischenbodens entzweitgeteilt wurde. Steigt der Besucher nun zu diesem neuen oberen Stock empor, sieht er dort einen medizinischen Film, der einen abgetrennten Kopf zeigt, nebst einem kurzen Textausschnitt von 1905 über den Versuch, mit einem frisch guillotinierten Menschen zu kommunizieren: «Die Augen waren völlig lebendig und schauten mich ohne Zweifel an.» Während rund 30 Sekunden wurden Resultate erzielt – genauso lang, erfahren wir, wie es dauert, den eben gesehenen Text zu lesen. Auch hier wird der Betrachter in eine Erlebnisfolge verwickelt, die ihn auf den Anfang zurückwirft, nur um wieder von vorne zu beginnen. Aber eine einfache Zweiteilung genügt Gordon selten. Herkömmlicherweise wäre es der Körper, der weggeschnitten würde zugunsten des höheren Bewusstseins, für das der Kopf steht; aber in diesem Fall werden unsere Erwartungen auch noch dadurch erschüttert, dass der Körper der eines Engels aus blütenreinem, weissem Stuck ist, während der Kopf einem Verbrecher gehört und bis ins letzte grauenhafte, physische Detail genau gezeigt wird.

Ein etwas weniger drastisches, aber ebenfalls düsteres Beispiel ist die Bewegung von Ebbe und Flut in REMOTE VIEWING 13.05.94 (HORROR MOVIE) – Von fern zusehen 13.5.94 (Horrorfilm) – aus dem Jahr 1995. Hier ändert das Video nach halber Laufzeit unmerklich, aber einschneidend die Richtung; der Film beginnt rasch rückwärts zu laufen, obwohl das Band sich offenbar in normaler Geschwindigkeit weiter vorwärts bewegt. In HYSTERICAL folgen die Spaltungen Schlag auf Schlag: zwei Projektionsflächen, wobei eine die Bilder in umgekehrter Folge zeigt; Momente der Gleichzeitigkeit werden durch verschiedene Projektionsgeschwindigkeiten auseinandergerissen; freistehende Projektionswände lassen

den Besucher ständig seine Position wechseln, von hinten nach vorn usw.; gleichzeitige Projektion nach vorn und nach hinten. Und all diese Aufspaltungen werden auf den sich endlos wiederholenden Filmschleifen selbst ausagiert, so dass der Besucher in einen schwindelnden Abgrund zu stürzen droht. Das Ganze ist als Labyrinth angelegt. Es gibt keinen Ausweg, keinen Anfang und kein Ende, alles erscheint nur noch als eine endlose Aneinanderreihung von Rückblenden.

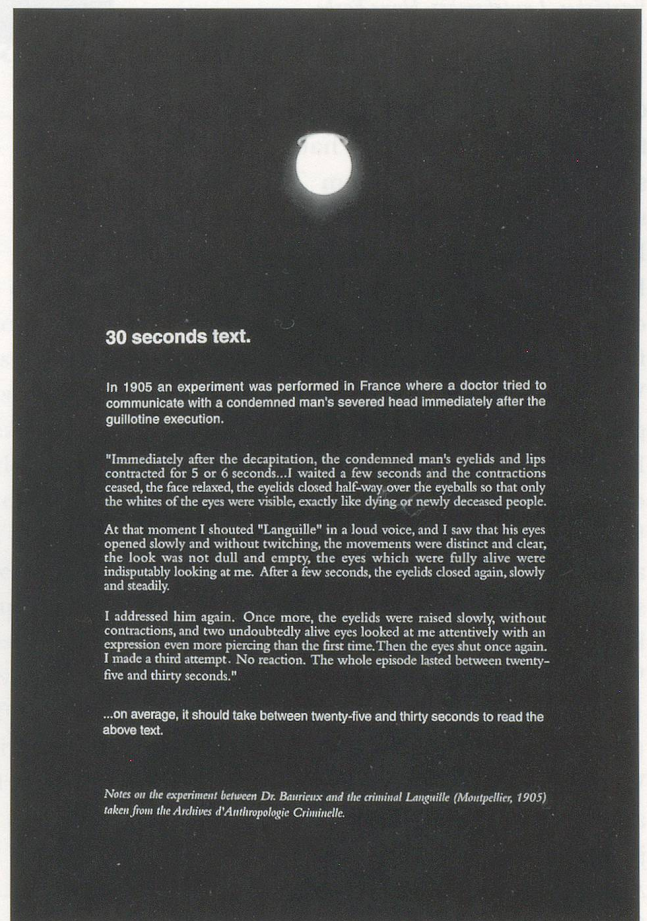
In seinem jüngsten Werk verfährt Gordon erneut nach dem Prinzip der Umkehrung, obwohl er diesmal nah daran ist, es aufzugeben. In CONFESSIONS

DOUGLAS GORDON, HEAD...

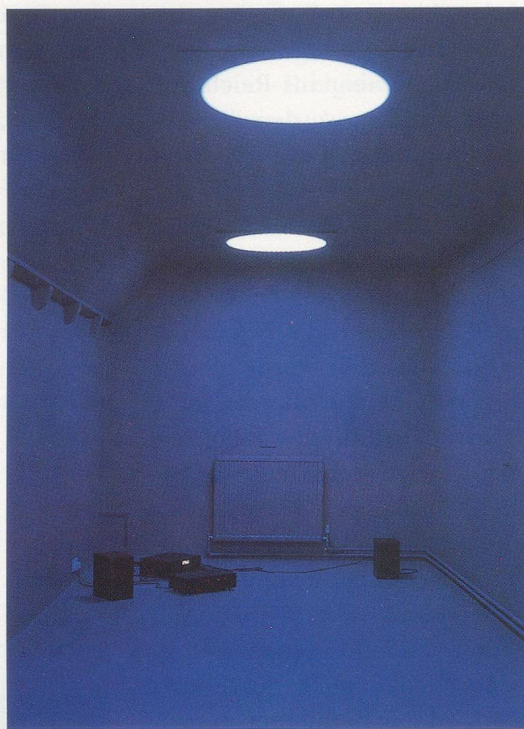
(30 SECONDS TEXT), 1996, installation,

Uppsala Konstmuseum /

KOPF... (30 SEKUNDEN TEXT).



DOUGLAS GORDON, *SOMETHING BETWEEN MY MOUTH AND YOUR EAR*, 1994,
auto reverse cassette deck, amplifier,
loudspeakers, blue paint /
ETWAS ZWISCHEN MEINEM MUND UND
DEINEM OHR, Autoreversibles Tonbandgerät,
Verstärker, Lautsprecher, blaue Farbe.



OF A JUSTIFIED SINNER (Geständnisse eines gerechtfertigten Sünders, 1996) hat er die beiden grossen schottischen Romane zum Thema Persönlichkeitspaltung miteinander verknüpft, nämlich James Hogg's Roman, der Gordons Werk den Titel gab, und Robert Louis Stevensons *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, der durch eine Szene aus Rouben Mamoulians Verfilmung von 1931 vertreten ist. Die Szene zeigt die Verwandlung vom Menschen zum Monster in ausgedehnter Slow-Motion, so dass die berühmteste Persönlichkeitspaltung der Weltliteratur beinahe in der Masse der Zeit untergeht. Freud sagt, dass der Wiederholungszwang hochgradig dämonische Züge aufweise.¹³⁾ Genau diesem Element des Dämonischen scheint Gordon nachzuspüren in seinen endlosen Wiederholungen und seinem unentwegten Wechseln von Richtung und Identität.

Und er sucht es in sich selbst. In *A DIVIDED SELF* (Ein gespaltenes Ich, 1996) zeigen zwei verschiedene Videomonitore je zwei Arme, der eine behaart, der andere glattrasiert, und beide ringen miteinander, jeder bestrebt, den andern zu überwältigen. Beide Arme gehören Gordon. Der Kampf ist in vollem Gange.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

- 1) R. L. Stevenson, *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, übersetzt von Curt Thesing, Diogenes Verlag, Zürich 1979, S. 190–191.
- 2) Sigmund Freud, *Briefe an Wilhelm Fliess 1887–1904*, hrsg. von J. M. Masson, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1986, S. 303.
- 3) Michel Foucault, *Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1, übersetzt von U. Raulf und W. Seitter, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983, S. 72.
- 4) Ebenda, S. 74.
- 5) Jean-Martin Charcot, *Leçons du mardi, 1872–73*, zitiert in Martha Noel Evans, *Fits and Starts: A Genealogy of Hysteria in Modern France*, Cornell University Press, Ithaca 1991, S. 29 (Zitat von der Red. aus dem Englischen übersetzt).
- 6) Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Macula, Paris 1982, S. 5: «Une réciproque du charme s'instaure: médecins insatiables des images de l'hystérie—hystériques toutes consentantes, surenchérissant même en théâtralités des corps.»
- 7) Ebenda, S. 275.
- 8) Douglas Gordon im Gespräch mit dem Autor, Glasgow, 27. Dezember 1995.
- 9) James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, Penguin, London 1987, S. 181 (Übers. durch die Red.).
- 10) Sigmund Freud, «Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene», in: *Freud, Studienausgabe*, Band 6, *Hysterie und Angst*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1971, S. 23.
- 11) James Hogg, a.a.O., S. 157.
- 12) Sigmund Freud, «Das Unheimliche», in: *Freud Studienausgabe*, Band 4, *Psychologische Schriften*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1970, S. 270n.
- 13) Sigmund Freud, «Jenseits des Lustprinzips», in: *Freud, Studienausgabe*, Bd. 3, *Psychologie des Unbewussten*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 1975, S. 245.

DOUGLAS GORDON & LIAM GILLICK

Sailing Alone Around the World

A correspondence between Douglas Gordon and Liam Gillick

Douglas Gordon exposes certain time-based effects that are at the root of our sense of psychological security. This process is implemented by re-emphasising key elements from carefully researched material, as well as using specially made video and film footage to restructure the mass of connections that influence an artist's activity. What could be described as aestheticising the dynamic of trauma and reassurance has been combined with an ongoing desire to acknowledge his position as a self-conscious artist working within the specific power structures of the art world. As a result, Douglas Gordon's work travels, affecting the actions of many other artists, including myself. I have a need to establish ongoing communication with him, in an effort to pin down those things which he has refused to lock up within a clear-cut process of cause and effect. So, presented here is a rapid, condensed correspondence, somewhere between notes and exchange, carried out by e-mail over a period of two or three days. With his replies to my messages we build an image of compressed time, doubt, and empathy—ideas which might lie at the root of his desire to suspend resolution and conclusion without denying the potential of drama and intensity. Each letter is prefaced by a list of themes exposed, an addition after the fact. In the spirit of Gordon's work, we have provided a quick way to cover the issues.

LIAM GILLICK is an artist who lives in London.

An attempt to introduce a loose maritime theme—A mention of fear—Waves (sic) of contradiction—Drowning on a beautiful day—An idea about the speed of images—Messy memories.

Dear Douglas,

Wind is up. There's a large white boat hulk sitting in a Thames barge. Damaged. And I have the feeling that I ought to be thinking about good and evil on a day when everything could just be stuck in place. Is it the mobility that comes with fear that enables you to plug into certain effects that exist between the formalisation of art and the ideas that spin off it? Understanding that art can be stuck within a devastating set of static mental deviations, it should be possible to create a shimmer of post-shock—a recognition of the fact that effects that used to be powerful are now locked up, their impact tamed and comprehended. It seems to me that you have gone beyond representation to address waves of contradiction within the traumas that may, perversely, reassure us. There are happy/lazy things under consideration here too, and it is a mistake to focus only upon the disturbing effect that people term "evil" without acknowledging the disturbing effect of everything else. Systems: ways of dealing with what used to be thought of as dichotomies, so we no longer have to address oppositions.

Think about sailing around the world: Invent a character, a person up to self-projected horror while crossing the Indian ocean; a group of people floating in the summer sun in a South Pacific seascape, thousands of miles from anyone or anywhere, clinging to pieces of wood, talking and hoping, salt-encrusted and desperate, slipping under. And yet, a new vision takes over, protecting those people from the binary trauma of fear and pleasure by shifting the potential of the scene away from complete collapse or total clarity towards layers of images presented at various speeds. A mess of memory, many powerful images, remembered songs and a new way to see the same old stories.

Liam

Ask me no questions and I'll not answer them—Someone said all the lives are strange—

Worrying—Some new signs of the times—An Italian in Glasgow—Some artists create a terrible state—Trauma before sleep and amnesia in the morning.

Dear Liam,

No answers given to no questions, but many ubiquitous problems. As you/I say, "Life is strange..." and bad, and beautiful, and... (I don't believe in, but am obsessed by dichotomies). I've read your letter many times. Amongst the flotsam of information that I'm trying to wade through, I'm quite happily looking for scraps of nothing to make something from. Some people might call it art; some people might call it nothing at all. Apparently people used to ask, why is there something rather than nothing; now they are supposed to wonder why there is nothing rather than something.

I worry a lot. I think it's genetic. I hope it's endemic, and not a global "sign of the times," as my father would have me believe. "The world is in a terrible state, today," he told me this afternoon, as we sat and ate a very pleasant lunch, in an Italian café in Glasgow. The sun was shining, too. I have tried to argue my case—that

we cannot possibly know how bad things are now, as compared to times before collective memory or social statistics were invented. I like to think of a "terrible state" as something that could be the ideal metaphor. A way to apologise for the kind of dialogue (physical/spiritual/emotional) that you and I have been involved in with each other, and by ourselves; the outlandish schemes and terrible things one thinks about during the last moments of the day—lying awake in the dark, trying to sleep a sound sleep, but waking unrefreshed and just unable to remember the chaos and illogic of the final few seconds of yesterday. So, you see, it's not the simplicity of a complex dichotomy that obsesses me; rather, if only I could remember clearly those last diabolical moments or seconds of detail, then maybe I wouldn't feel a need to make "work" anymore.

Same old story.

Douglas

Serial art—A lost plan and a mass of details instead—The illusion of resolution—The slowest kind of explosion imaginable—Cause and effect are hard to isolate—The reassurance of disturbance—Never seeing anything for the first time.

Dear Douglas,

Thanks for your reply. I've been thinking about what you said. It has been argued that serial artworks function partly to emphasise detail rather than to push forward sameness, or to refer to the difficulties of making art in a postindustrial society. It appears possible now that some artists, having understood this effect completely rather than partially, are focusing upon these details apart from any grander plan. This means that they take sets of details and reformulate them into things that used to be known as "resolved" works of art. Yet the level of resolution here is illusory. It is not the result of considering one set of effects and one set of objects and then trying to match them up; instead it is a question of isolating details and exploding them. Sometimes the slowest kind of explosion imaginable.

There is some interest in the idea that artists have gone beyond a simple version of cause and effect towards a corruption of time that disallows any clear-cut cumulative logic. Form and content is out of sync. What I'm saying is that standing in front of one of your projections, one element added to another element often means something quite different from any predictable logic, a complex layering that can always appear reasonable, even if this legibility exaggerates and concentrates a sense of trauma that is usually left repressed. So it seems that you both reassure and disturb at the same time. It's not just another dichotomy, even though it looks like one at first glance. The "simple complexity" of image and proposition is not contingent upon whether ideas match objects and relate to intention and so on and so on, but upon whether reassurance relates to disturbance and how detail can be slowed down, sped up, or turned into the soothing trauma of amassed and slowly changing images. We no longer come across anything for the first time, we always arrive at it in mid flow. Maybe that is the thing you undermine most, that feeling that any experience of art is "of the moment."

Liam

*Looking at small things in a big way—Collapsing again—Censored film about blue cheese—
Distracted by cracks in the wall—A fear that the house will fall down—Anxiously waiting for
the surveyor—Always leaving in the middle of something.*

Dear Liam,

Detail: The micro systems that we can't and don't and won't refuse to see are what hold together all those things we need to survive or believe or take for granted. When we look at the micro, in macro, things (meanings) do explode, as you say, and slowly, and many things can start to collapse, physically, psychologically, and spiritually.

The first movie to be severely censored in this country was a short film shot through a microscope; the film showed ninety seconds of bacterial movement in a piece of blue cheese. It was not released due to the manufacturer's concern that the detailed images would undermine public confidence in the product. Now I doubt the story, but it serves a purpose.

It was a strange experience to receive your letter, in the relative comfort of my own home, because at the moment my building is undergoing something similar to the process you are talking about. About two weeks ago I began to notice, for the first time, some tiny cracks in the plasterwork on the wall next to the desk where I work. About two days later the cracks appeared to be growing—both down, and across, the wall. I began to feel worried. I started to look around the rest of the house: at the ceiling, in corners, at other walls. I started to notice other small fissures. I called a surveyor, who told me that small cracks in the structure are absolutely natural and nothing to be worried about. But over the next few days I began to be convinced that the tiny fissures were shifting. I started to notice more of them: on the interior cornicing, on major structural beams, on doorposts, on lintels. I began to think about my home collapsing and the consequences (physical, psychological, and spiritual) of such a structural failure; it was the last thing I thought about before going to bed last night, and the first thing I thought about when I woke up this morning.

As I write this, I'm awaiting the arrival of a structural engineer to assess the situation.

I hope that everything will be alright. We no longer come across anything for the last time, we always leave in mid flow.

Douglas

This was the last message before the house collapsed. And we are left wondering what would have happened had Douglas not been hypnotised by the process of that decay. In this story there should be no crash. Just a lengthy series of drawn-out moments. We now know that such micro-segments are connected, yet we can see the joints and look at them all in isolation. This art has less to do with the science of increasing focus or a chaotic theory than with working toward a suspension of resolution rooted in the hypnotic reverie of someone caught in the last few seconds of the everyday.

For accompanying images please refer to *Parkett* No. 44, pp. 197 ff.

DOUGLAS GORDON & LIAM GILLICK

Allein um die Welt segeln

Ein Briefwechsel zwischen Douglas Gordon und Liam Gillick

Douglas Gordon führt uns Dinge vor Augen, die etwas mit der Zeit zu tun haben und zutiefst mit unserem Gefühl für Sicherheit und Geborgenheit verbunden sind. Er tut das, indem er einerseits Schlüsselstellen aus sorgfältig gesammeltem, bestehendem Material nachhaltig bearbeitet und andererseits speziell für seine Zwecke hergestelltes Video- und Filmmaterial dazu verwendet, das Geflecht der Beziehungen, welche die künstlerische Tätigkeit beeinflussen, neu zu ordnen. Seine, sagen wir mal, Ästhetisierung des dynamischen Verhältnisses von traumatischer Erfahrung und Geborgenheit geht einher mit dem unstillbaren Bedürfnis, sich seiner Stellung, als ein sich und sein Tun reflektierender Künstler, innerhalb der besonderen Machtstrukturen der Kunstwelt, zu vergewissern. Deshalb hat Gordons Arbeit Auswirkungen auf die Tätigkeit vieler anderer Künstler, mich selbst mit eingeschlossen. Ich brauche den dauernden Austausch mit ihm, um mir über die Dinge, die er sich weigert als simple Verhältnisse von Ursache und Wirkung abzutun, klarzuwerden. Solch ein schneller, dichter Gedankenaustausch wird hier vorgestellt, etwas notiz- oder briefartiges, das wir per E-mail während zwei oder drei Tagen ausgetauscht haben. Aus seinen Antworten auf meine Mitteilungen entsteht ein Bild der Verdichtung von Zeit, Zweifeln und Empathie – Vorstellungen, die seinem Wunsch zugrunde liegen könnten, Auflösungen und Schlüsse aufzuheben, ohne auf die Kraft des Dramatischen und Intensiven zu verzichten. Jedem Brief wurde nachträglich eine Liste der angeschnittenen Themen vorangestellt. Ganz im Sinn von Gordons Arbeit liefern wir so einen schnellen Zugang zu den behandelten Fragen.

LIAM GILLICK ist Künstler und lebt in London.

Ansatz zu einem freien, maritimen Thema – Eine Erwähnung von Angst – Eine Flut (sic!) von Widersprüchen – An einem schönen Tag ertrinken – Ein Gedanke über die Geschwindigkeit der Bilder – Mischmasch der Erinnerungen.

Lieber Douglas

Es hat Wind. Auf einer Themse-Fähre liegt ein grosser weisser Schiffsrumpf. Beschädigt. Und ich habe das Gefühl, ich sollte über Gut und Böse nachdenken, an einem Tag, an dem alles perfekt scheint. Ist es jene Bereitschaft zur Beweglichkeit, die mit der Angst einhergeht, die es dir erlaubt, gewisse Phänomene im Verhältnis zwischen den formalen Prinzipien der Kunst und den daraus entspringenden Ideen anzugehen und auszuschöpfen? Im Wissen darum, dass Kunst in einem verheerenden Korsett starren Denkens ersticken kann, sollte es möglich sein, einen leichten «Post»-Schock zu erzeugen – die Erkenntnis, dass einst wirkungsvolle Mittel uns nun verschlossen sind, weil ihre Kraft mittlerweile gebändigt und durchschaut worden ist. Mir scheint, du bist hinter das Wieder-Geben von Gegenständen zurückgegangen, um auf eine Flut von Widersprüchen hinzuweisen in Bildern des Schreckens, die uns perverserweise Sicherheit zu vermitteln vermögen. Es gilt in diesem Bereich auch gute/glückliche/bequeme Dinge zu beachten, und es ist falsch, sich auf die Ursache des Schreckens zu konzentrieren, welche man «Das Böse» nennt, und dabei das Schreckliche, das in allen anderen Dingen steckt, ausser acht zu lassen. Systeme sind Methoden, mit etwas fertigzuwerden, was man herkömmlicherweise Dichotomie nennt, und so Gegensätze und Widersprüche ein für allemal zu erledigen.

Denk an eine Weltumsegelung: Stell dir eine Person vor, die es mit ihren eigenen Horrorvorstellungen zu tun bekommt, während sie den Indischen Ozean durchquert; eine Gruppe von Leuten, die unter der Sommersonne im Südpazifik treiben, tausend Meilen entfernt von jeder Zivilisation, sich an Holzstücke klammern, miteinander reden, auf Rettung hoffen und salzverkrustet und verzweifelt allmählich ertrinken. Doch dann drängt sich ein neues Bild auf, das diese Menschen vor dem schrecklichen Entweder-Oder von Angst und Lust schützt, indem es das Potential der Szene verändert; statt endgültigem Untergang und völliger Klarheit sehen wir nun verschiedene Schichten von Bildern mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Ein Mischmasch von Erinnerungen, starke Bilder zuhauf, Bruchstücke von Liedern und eine neue Art, die ewig gleichen Geschichten zu betrachten.

Liam

Frag mich nichts und du erhältst keine Antwort – Jemand sagte, dass jedes Leben seltsam verlaufe – Sorgen – Einige neue Zeichen der Zeit – Ein Italiener in Glasgow – Einige Künstler schaffen einen schrecklichen Zustand – Der Schrecken vor dem Einschlafen und das Fehlen jeder Erinnerung am Morgen.

Lieber Liam

Keine fertigen Antworten auf irgendwelche Fragen, sondern nur zahllose, immer und überall auftauchende Probleme. Wie du sagst (und ich auch), «Das Leben ist seltsam...» und schlimm und schön und... (Ich halte nichts von Dichotomien, bin aber besessen davon). Ich habe deinen Brief mehrmals gelesen. Unter dem Wust von Informationen, durch die ich mir einen Weg zu bahnen versuche, halte ich lustvoll Ausschau nach nichtigen Fetzchen, aus denen sich etwas machen lässt. Manche mögen das für Kunst halten; manche halten gar nichts davon. Offenbar haben die Menschen bisher immer wieder die Frage gestellt: «Warum gibt es etwas und nicht vielmehr nichts?» Nun wäre es an der Zeit zu fragen, warum es nichts gibt und nicht vielmehr etwas.

Ich mache mir häufig Sorgen. Ich glaube, das ist genetisch bedingt. Ich hoffe, dass es ein begrenztes Phänomen ist und kein globales «Zeichen der Zeit», wie mir mein Vater weismachen will. «Die Welt ist in einem schrecklichen Zustand», sagte er heute nachmittag zu mir, als wir über einem wunderbaren Mittagessen zusammen in einem italienischen Café in Glasgow saßen. Obendrein schien auch noch die Sonne. Ich versuchte, ihm meinen Standpunkt klarzumachen, dass wir gar nicht einschätzen könnten, wie schlecht die Dinge heute stehen, verglichen mit der Zeit vor der Entdeckung des kollektiven Unterbewussten oder der Erfindung von Sozialstatistiken. Ich stelle mir den «schrecklichen Zustand» gern als ideale Metapher vor, als eine Art Entschuldigung für die Art von Gespräch (physisch/geistig/emotional), die wir beide miteinander und mit uns selbst geführt haben, oder für die abstrusen Vorstellungen und schrecklichen Dinge, die einem kurz vor dem Einschlafen durch den Kopf gehen, wenn man wach im Dunkeln liegt und nichts als gut und tief schlafen möchte, statt dessen aber am nächsten Morgen völlig zerschlagen erwacht und sich überhaupt nicht mehr an die letzten chaotischen und unlogischen Momente des Vorabends erinnern kann. Du siehst also, es ist nicht so etwas Schlichtes wie eine komplexe Dichotomie, das mich umtreibt; schon eher die Einzelheiten dieser letzten teuflischen Momente oder Sekunden: Könnte ich mich nur an sie erinnern, vielleicht müsste ich dann keine «Kunst» mehr machen!

Die alte Geschichte.

Douglas

Serielle Kunst – Eine verlorengegangene Gesamtschau, statt dessen eine Menge von Details –

Die Illusion der Lösung – Die langsamste Art von Explosion, die man sich vorstellen kann –

Ursache und Wirkung sind schwer zu trennen – Das Beruhigende der Beunruhigung –

Nie etwas zum erstenmal sehen.

Lieber Douglas

Danke für deine Antwort. Ich habe darüber nachgedacht, was du gesagt hast. Es wurde gesagt, dass serielle Kunstwerke teilweise eher das Detail betonen, statt die Gleichheit hervorzuheben oder die Schwierigkeiten des Kunstmachens in der postindustriellen Gesellschaft anzusprechen. Es ist möglich, dass sich nun einige Künstler, die das gesamthaft und nicht nur partiell verstanden haben, auf diese Details konzentrieren,

unabhängig von irgendeiner umfassenderen Strategie. Das heisst, dass sie bestimmte Detailzusammenhänge aufgreifen und sie zu etwas umformulieren, das in der Kunst bisher als «gelungene Lösung» galt. Aber hier bleibt jede Lösung eine Illusion. Es geht nicht darum, einen Wirkungs- und einen Objektzusammenhang zu betrachten und sie dann irgendwie zusammenzubringen, sondern vielmehr darum, das einzelne für sich zu nehmen und zur Explosion zu bringen – manchmal in der langsamsten Art von Explosion, die man sich vorstellen kann.

Die Idee ist interessant, dass Künstler das simple Muster von Ursache und Wirkung aufgeben und sich dem Verfall der Zeit zuwenden, der jede gradlinige konstruktive Logik vereitelt. Form und Inhalt driften auseinander. Was ich sagen will, ist: Wenn ich vor einer deiner Projektionen stehe, so ergeben die einzelnen Elemente zusammengefügt oft etwas ausserhalb jeder vertrauten Logik; eine komplexe Überlagerung, die immer auch vernünftig erscheinen kann, obwohl diese Lesart eine übersteigerte und konzentrierte Form traumatischen Erlebens sichtbar macht, die gewöhnlich verdrängt wird. So scheinst du gleichzeitig zu beruhigen und zu erschrecken. Es ist nicht einfach noch eine Dichotomie, selbst wenn es auf den ersten Blick so aussehen mag. Das «einfach Komplizierte» von Bild und Thema hat nichts damit zu tun, ob Idee und Gegenstand zusammenpassen und mit einer Intention verknüpft sind usw., sondern damit, ob Beruhigung etwas mit Beunruhigung zu tun hat und wie das einzelne verlangsamt oder beschleunigt oder in das besänftigende und zugleich traumatische Erlebnis einer Flut von langsam wechselnden Bildern verwandelt werden kann. Es ist nicht mehr möglich, etwas zum erstenmal zu sehen; wenn wir dazukommen, läuft es immer schon. Das ist es vielleicht, was du am heftigsten untergräbst, das Gefühl, dass das Kunsterlebnis ein «momentanes» ist.

Liam

Kleine Dinge als gross betrachten – Noch ein Zusammenbrechen – Ein zensurierter Film über Blaukäse – Von Rissen in der Wand abgelenkt – Die Angst, das Haus könnte einstürzen – Besorgtes Warten auf den Verwalter – Immer mittendrin aufhören.

Lieber Liam

Detail: Es sind die Mikrosysteme, die wir weder übersehen können noch wollen, die all das zusammenhalten, was wir zum Leben brauchen, beziehungsweise was wir glauben und als selbstverständlich voraussetzen müssen. Wenn wir die Mikrowelt unter der Makrolinse betrachten, explodieren die Dinge (Bedeutungen), wie du sagst, und ganz langsam können ganz viele Dinge in sich zusammenfallen, physisch, psychisch und geistig.

Der erste Film, der in diesem Land wirklich radikal zensuriert wurde, war ein Kurzfilm, der durchs Mikroskop aufgenommen worden war; er zeigte während neunzig Sekunden Bakterien, die in einem Stück Blaukäse herumwimmeln. Er wurde nicht freigegeben, wegen Bedenken des Herstellers, dass die Bilder das Vertrauen des Publikums in sein Produkt untergraben könnten. Ich bin nicht sicher, ob die Geschichte wahr ist, aber aufschlussreich ist sie auf jeden Fall.

Es war seltsam, deinen Brief in der leicht beeinträchtigten Geborgenheit meines eigenen Zuhause zu erhalten, denn zur Zeit macht mein Haus einen ähnli-

chen Prozess durch, wie du ihn beschreibst. Etwa vor zwei Wochen bemerkte ich zum erstenmal einige winzige Risse im Wandverputz neben meinem Schreibtisch. Zwei Tage später schienen die Risse – längs und quer – grösser geworden zu sein. Das machte mir Sorgen. Ich begann mich im übrigen Haus umzusehen – an der Decke, in den Ecken, an anderen Wänden – und fand weitere kleine Risse. Ich rief einen Gebäudeinspektor an, der mir versicherte, dass kleine Risse völlig normal seien und dass ich mir keine Sorgen zu machen brauchte. Aber in den folgenden Tagen stellte ich fest, dass die Risse sich bewegten. Und ich bemerkte immer wieder neue: oben, wo Wand und Decke zusammentreffen, an grösseren Stützbalken, an Türpfosten, an Tür- und Fensterstürzen. Ich begann mir vorzustellen, dass mein Haus einstürzt und was die Folgen (physisch, psychisch und geistig) einer solchen baulichen Fehlleistung wären; es war das Letzte, was mich gestern abend vor dem Zubettgehen beschäftigte und das erste, woran ich heute morgen beim Aufwachen dachte.

Während ich dies schreibe, warte ich auf den Gebäudeinspektor, der die Situation beurteilen soll.

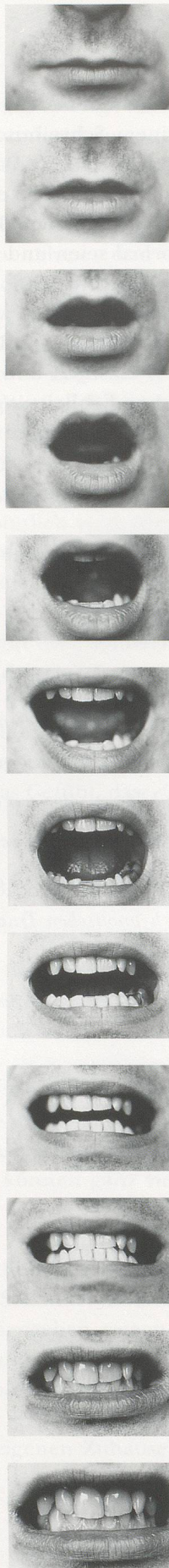
Ich hoffe, dass alles in Ordnung ist. Wir erleben nichts mehr zum letztenmal; wir gehen immer mittendrin weg.

Douglas

Das war die letzte Nachricht, bevor das Haus einstürzte. Und wir können uns fragen, was geschehen wäre, wenn Douglas nicht derart von diesem Verfallsprozess besessen gewesen wäre. In dieser Geschichte sollte kein Einsturz vorkommen. Lediglich eine längere Reihe ausgedehnter Momente. Wir wissen nun, dass solche Mikro-Ausschnitte zusammenhängen, aber wir können die Verbindungsstellen sehen und jeden einzeln für sich betrachten. Diese Kunst hat weniger mit der Wissenschaft immer stärkerer Mikroskope oder der Chaostheorie zu tun als mit dem Hinarbeiten auf die Aufhebung aller Lösungen, ausgehend von den hypnotischen Traumbildern eines Menschen in den letzten Sekunden seines alltäglichen Wegdämmerns.

(Übersetzung: Wilma Parker)

Begleitbilder zu diesem Text finden Sie in *Parkett* Nr. 44, S. 197 ff.



EDITION FOR PARKETT

DOUGLAS GORDON

SIGNATURE, APRIL 1997

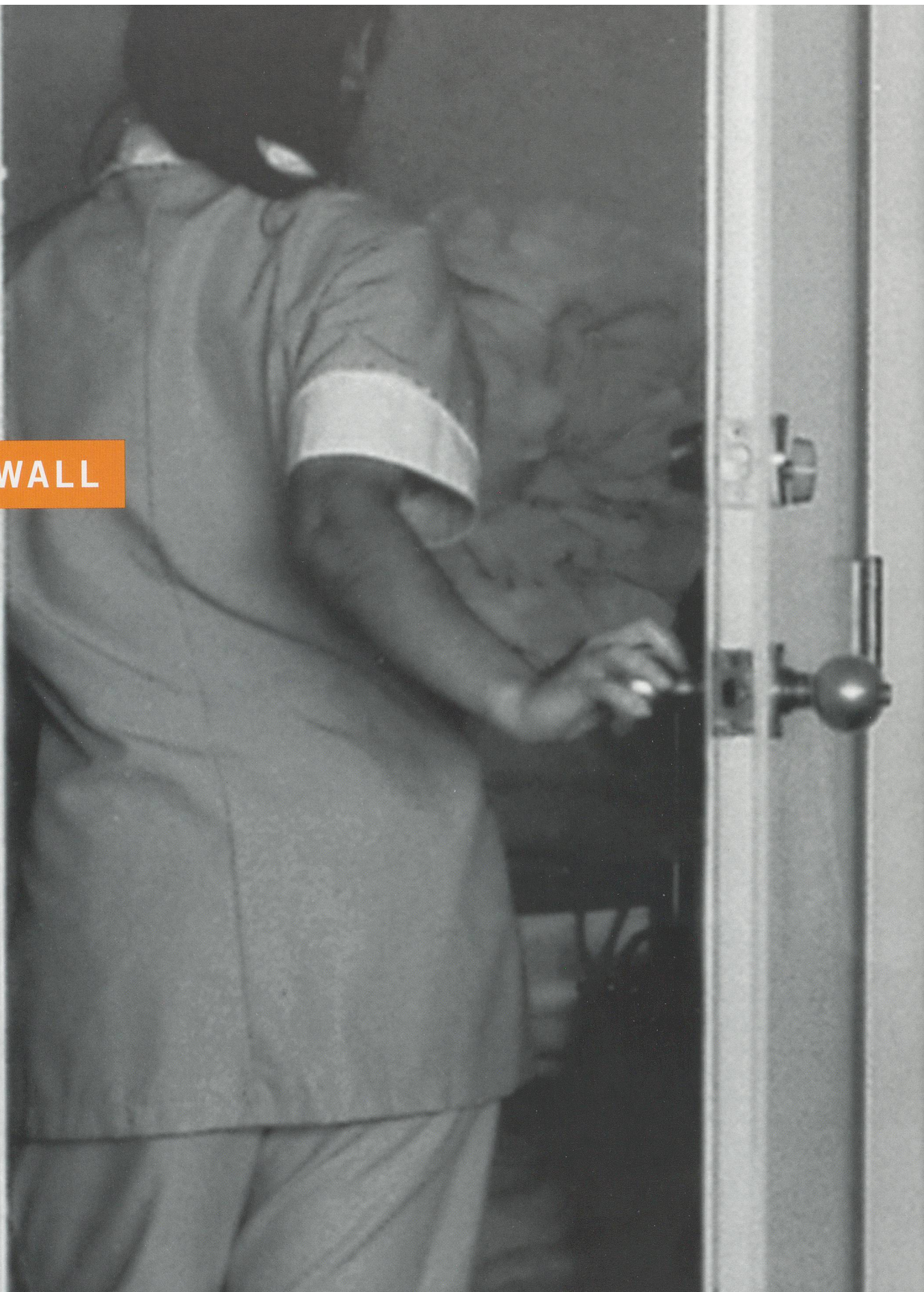
The artist's bite,
2 $\frac{1}{8}$ x 2",
on Fabriano paper, 160 g sm,
10 x 8 $\frac{1}{4}$ ",
bound in.
Edition of 50, numbered

SIGNATUR, APRIL 1997

Biss des Künstlers,
5,5 x 5 cm,
auf Fabriano, 160 g/m²,
25,5 x 21 cm,
in PARKETT eingebunden.
Auflage: 50, numeriert



JEFF WALL



Too Near, Too Far

NORMAN BRYSON

Jeff Wall's retention of a history of painting within his photographic practice has the interesting consequence that his work follows the classical system of the genres with unusual fidelity. There are still lifes, portraits, landscapes, history paintings, "scenes of modern life." It is as though Wall were returning to a critical moment in the history of painting, roughly between Manet and Postimpressionism, when the academic hierarchy of the genres collapsed under historical pressure.¹ He returns to that moment in order to imagine an alternative history, a path not taken at the time, where the genres miraculously survive their disintegration by the logic of the avant-garde, and are now re-invented under quite different historical conditions. How do these latter-day genres figure in Wall's work? What possibilities might the classical dispensation of genres, so surprisingly resur-

rected, hold out for elaborations foreclosed by their actual disappearance?

The question I would like to deal with, though, is even more specific. How does Wall interrelate his genres? It is a question that is raised whenever his different image-types—landscapes, "history paintings," still lifes—are displayed together. Visually, their installation calls for reflection on how one genre might interpret, complexify, and refract a work in another genre. What might Wall's landscape *THE HOLOCAUST MEMORIAL IN THE JEWISH CEMETERY* (1987), for instance, have to say to *THE VAMPIRES' PICNIC* (1991)? Visual dialogue or friction between genres is a feature of virtually all of Wall's exhibitions, yet the generic interactions are hard to describe, not least because we have grown largely unaccustomed to thinking in terms of genre at all. But a start may be had if we notice something unorthodox in Wall's handling of landscape; that is, his selection of distance from the scenes he portrays.

The tradition of landscape that Wall references in his work had in its classical forms been predicated on certain inevitable viewing distances that can be

NORMAN BRYSON is Professor of art history at Harvard University. His books include *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge University Press, 1981) and *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (London: Reaktion Books, 1990).

JEFF WALL, *THE HOLOCAUST MEMORIAL IN THE JEWISH CEMETERY*, 1987, transparency in light box, 46¾ x 85" / Diapositiv in Leuchtbbox, 119 x 216 cm.

thought of as simultaneously optical, social, and epistemological in nature. In Poussin and Claude, figures exist in the landscape, but they are anonymous staffage, placed at a sufficient distance that the idea of their being unique biographical presences or social agents cannot arise. Since their social roles are typological, it would never occur to us to regard them as individuated subjects. If biography is the image's goal—Goethe in the Campagna, as it were—then the distance selected for the image jumps to proximity; we can read the figure's face as filled with the markers of individuality, the scale of figure relative to the frame increases, and the genre shifts to portraiture in landscape.

In terms of these two generic possibilities—the landscape panorama with anonymous extras, and the portrait staged in a landscape—*THE HOLOCAUST MEMORIAL* settles into neither category. Wall's photograph supplies a panorama, a totalizing prospect, a view of a whole industrial order in its geographic setting. But he also peoples the scene with figures whose clothes, gestures, and features are personalised, mourners whose inwardness of feeling extends the panorama into a subjective interior specified as belonging to or inhabited by the individual as such. The step that Wall takes beyond the system of the genres as it existed, say, in the era of Manet, reveals what that system could not yet represent: the suturing between social landscape and agents called into being precisely as individual subjects. In the classical scheme, either we had a panorama that bracketed the individual subject (Poussin, Claude)—or we had biographical images, portraits that relegated the landscape or totalizing prospect to secondary or background status. Wall's distance gives both, together. Why?²⁾

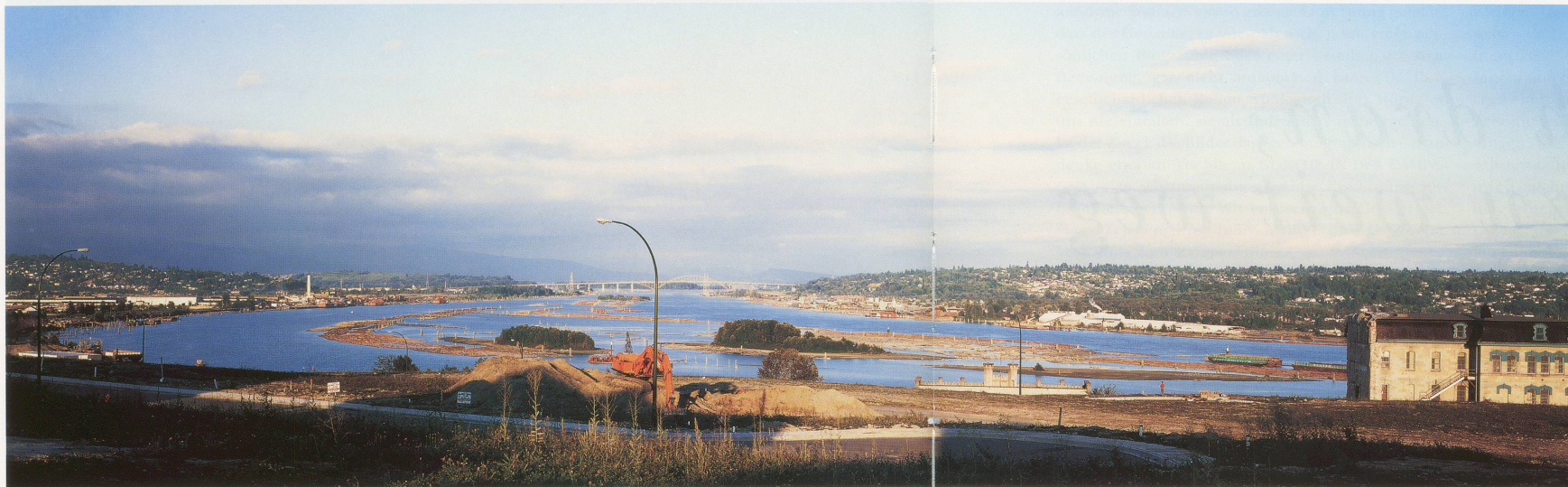


One answer is that his work is designed exactly to waver on the threshold of interpellation where, out of the shared determinants disclosed by the panorama, sites of individual subjecthood are generated. In *HOLOCAUST MEMORIAL* we glimpse metonymically an entire city, a complete history of industrialization as it advances into this geographic region. It is as though the injunction to produce subjecthood and inwardness were continuous with the logic of industrialization that the panorama signifies. The



cemetery is cut off by a fringe of trees from the surrounding city, just as the individual subjects experience their inhabitation of subjecthood as a matter unique to each of them. Yet the precision grid of the tombstones, and the sheer horizontality of the ground plan, imply that the order of industrial modernity operates here no less than in the far distance, opening out the mourners' inwardness into a lateral space of ubiquitous instrumental reason. Even in their private grief the social field surrounds and tran-

sects the figures. If the camera were placed still further away—placed so that we could no longer make out the figures' markers of individuation—the scene would revert to the condition of the classical panorama. If it were placed closer, the image would collapse into portraiture. Wall's selection of the threshold between these genres as the exact plane for his picture creates a space of vacillation between an objective order of social management and an order of affective subjecthood. The lines of force in the panorama



JEFF WALL, *THE OLD PRISON*, 1987, 1987, transparency in light box, 27½ x 90½" / 70 x 229 cm. / DAS ALTE GEFÄNGNIS, Diapositiv in Leuchtbbox, 70 x 229 cm.

bend into the subject, they converge there, they move into a space called inwardness; yet they remain visible as building from the outside in, as though the interior world were a matter of following, not breaking with, the panorama's lines of force. A totalizing social field passes into the subjective interior and determines its nature; this is a process from which subjects cannot escape, since it is through the social injunction to become subjects that subjects come into being, as subjects of and for the social field itself.

How might this landscape speak to *THE VAMPIRES' PICNIC*? The latter image's portrays a key site through which the social field passes into individual lives: the family. This was already an implication of *THE HOLOCAUST MEMORIAL*: that between the individual and the state (or the panorama) there stood at least one place for a civil society to exist—a society of intimacy now seen gathering round its dead—the

family bereaved. In *THE VAMPIRE'S PICNIC* it is a family that has, of course, gone wildly wrong, a site of strange and illicit desires. "Vampires don't procreate sexually," Wall says, "they create new vampires by a peculiar act of vampirism.... So a 'family' of vampires is a phantasmagoric construction of various and intersecting, competing desires."³ The whole picture is constructed at the same oscillating distance as Wall's landscape, the space of suturing where what belongs to a social, public order (the vampires are all in their street clothes) goes inside, becomes desire. We see the process from a distance at which both sides are apparent: the social-panoramic but also the small-scale, capillary level at which desire proliferates into cryptic and "secret" forms.

What counts here is that desire is portrayed not as rising, rebellious and mutinous, against forces of conformity and the law; the theorists of such desire as we see in Wall's image would not be Bataille or

Artaud so much as Foucault or Judith Butler. These vampires have no need to escape into some extra-social territory to reveal their desires; they don't need to swap their street clothes for Transylvanian drag. Which is to say that it is the force of the law—incubating their bodies as male and female, soldier, housewife, black, white, straight, not-straight—that itself enables the sites of pleasure to appear and to proliferate and intensify. The law itself is erotogenic: It generates out of itself its own interiority, secrecy and perversity. That is why the father of this family—the one naked male, elderly, with genitals exposed—appears not as the prohibitor of desire but as master of the revels: bloody-handed, drunk with blood. If we are used to thinking that the Name-of-the-Father works by interdiction, moving in to crush eros and drive it underground, Wall is more interested in the opposite possibility, that it is out of the Father and his Law that eros enters the subject and

the world. The subject's "secret" and "perverse" interior is only the extension and involution of the social field we can all see.

As with Wall's landscape, it is the distance from the scene that counts. If the camera were to move much closer, we would have only desire's portraits, or portraits in a landscape setting. If it were pushed further away, the scene would become bureaucratic: a typology of perverse desires. What Wall is after is a depth of field where the social formation and the individuated subject curve in on one another, on permanently open ground.

1) Thierry de Duve, "The Mainstream and the Crooked Path," in *Jeff Wall*, ed. Thierry de Duve, Arielle Pelenc, and Boris Groys (London: Phaidon Press, 1996), pp. 46–47.

2) See Jeff Wall, "About Making Landscapes," in *Jeff Wall*, pp. 140–146.

3) Quoted in *Jeff Wall*, p. 21.

Zu nah dran, zu weit weg

NORMAN BRYSON

Jeff Wall bezieht sich in seiner photographischen Arbeit stark auf die Geschichte der Malerei. Das hat interessanterweise zur Folge, dass sein Werk sich aussergewöhnlich getreu an das klassische System der Bildgattungen hält. Da gibt es Stilleben, Porträts, Landschaften, Historienbilder, «Szenen des modernen Lebens». Es ist, als kehrte Wall an einen entscheidenden Punkt in der Geschichte der Malerei zurück, irgendwo zwischen Manet und dem Postimpressionismus, wo die akademische Hierarchie der Bildgattungen unter dem Druck der Geschichte zusammenbrach¹⁾; er kehrt dahin zurück, um sich eine alternative Entwicklung, einen damals nicht eingeschlagenen Weg auszumalen, auf dem die Bildgattungen auf wundersame Weise ihrer logischen Zerstörung durch die Avantgarde entgehen und jetzt unter ganz anderen historischen Verhältnissen neu erfunden werden können. Wie treten diese neuen Bildgattungen in Walls Werk in Erscheinung? Welche Entwicklungsmöglichkeiten, die durch das Verschwinden der klassischen Bildgattungen verhindert wurden, könnte die hier so überraschend stattfindende Wiederbelebung ebendieser Gattungen eröffnen?

NORMAN BRYSON ist Professor für Kunstgeschichte an der Harvard-Universität. Er hat u. a. folgende Bücher veröffentlicht: *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge University Press, 1981) und *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting* (Reaktion Books, London 1990).

Die Frage, die ich erörtern möchte, ist jedoch noch spezifischer: Wie setzt Wall seine Bildgattungen zueinander in Beziehung? Diese Frage drängt sich jedesmal auf, wenn seine verschiedenen Bildtypen – Landschaften, «Historienbilder», Stilleben – zusammen ausgestellt sind: Wir können sie nicht nebeneinander sehen, ohne darüber nachdenken zu müssen, wie eine Gattung das Werk einer anderen Gattung interpretieren, bereichern und reflektieren könnte. Welchen Kommentar gibt zum Beispiel Walls Landschaftsbild *THE HOLOCAUST MEMORIAL IN THE JEWISH CEMETERY* (Das Holocaust-Denkmal im jüdischen Friedhof, 1987) zu *THE VAMPIRES' PICNIC* (Picknick der Vampire, 1991) ab? Dialoge auf visueller Ebene oder Reibungen zwischen den verschiedenen Genres sind charakteristisch für nahezu alle Ausstellungen Jeff Walls, aber diese Wechselwirkungen sind schwierig zu beschreiben, nicht zuletzt deshalb, weil wir es kaum mehr gewohnt sind, überhaupt in Gattungskategorien zu denken. Es ist immerhin ein Anfang, wenn wir in Walls Umgang mit Landschaften etwas Unorthodoxes bemerken, nämlich die Wahl der Distanz zum jeweiligen Motiv.

Die Landschaftstradition, an die Wall in seinem Werk anknüpft, basierte in ihren klassischen Formen auf bestimmten vorgegebenen Abständen zwischen Auge und Gegenstand, die zugleich optischer, sozialer und erkenntnistheoretischer Natur sein konnten. Bei Poussin und Claude gibt es zwar menschliche Gestalten in der Landschaft, doch sie sind blosse,

anonyme Staffage, aus so grosser Entfernung gemalt, dass der Gedanke, es seien Menschen mit einer persönlichen Biographie oder einer gesellschaftlichen Bedeutung, gar nicht aufkommen kann. Da ihre gesellschaftlichen Rollen typologisch sind, würde es uns nie einfallen, sie als Individuen zu betrachten. Ist der Zweck des Bildes dagegen biographisch – man denke etwa an Tischbeins *GOETHE IN DER CAMPAGNA* –, so schrumpft die gewählte Entfernung zur unmittelbaren Nähe: Wir entdecken im Gesicht der Figur Zeichen ihrer Individualität, ihre Grösse im Verhältnis zum Rahmen nimmt zu, und das Genre wechselt zum Porträt mit Landschaftshintergrund.

Was diese zwei Gattungsvarianten angeht – das Landschaftspanorama mit anonymem Beiwerk und das in der Landschaft inszenierte Porträt –, so passt *THE HOLOCAUST MEMORIAL* in keine der beiden Kategorien. Walls Photographie zeigt ein Panorama, eine Totalansicht, eine industriell anmutende Anlage, eingebettet in ihre geographische Umgebung: Doch er bevölkert die Szene auch mit Figuren, deren

Kleider, Gesten und Gesichtszüge persönlich geprägt sind, mit Trauernden, deren emotionale Innerlichkeit das Panorama zu einem subjektiven Innenraum erweitert, der auf das Individuum als solches bezogen ist beziehungsweise von diesem bewohnt wird. Indem Wall das System der Bildgattungen, wie es beispielsweise noch zur Zeit Manets existierte, sprengt, enthüllt er, was jenes System noch nicht darzustellen vermochte: die Verknüpfung zwischen sozialer Landschaft und menschlicher Gestalt, die erst als Individuum in Erscheinung treten kann. Im klassischen System hatte man entweder ein Panorama, welches das Individuum in seiner Bedeutung relativierte (Poussin, Claude), oder aber biographische Bilder, Porträts, die der Landschaft oder Totalansicht eine blosser Neben- oder Hintergrundfunktion einräumten. Die von Wall gewählte Entfernung bietet nun beides zugleich. Weshalb?²⁾

Eine mögliche Antwort ist, dass sein Werk so konzipiert ist, dass es sich genau an der Schwelle der Gat-

JEFF WALL, *COASTAL MOTIFS*, 1989, transparency in light box, 46 7/8 x 57 7/8" /
KÜSTENMOTIV, Diapositiv in Leuchtbbox, 119 x 147 cm.



tungen bewegt, wo diese ineinander greifen, so dass durch die gemeinsamen Determinanten, die das Panorama aufzeigt, Orte individueller Subjektivität entstehen können. Das HOLOCAUST MEMORIAL zeigt gleichsam das Bild einer ganzen Stadt, die ganze industrielle Entwicklung einer geographischen Region: Es ist als ob das Gebot, Subjektivität und Innerlichkeit zu erzeugen, mit der Logik der Industrialisierung, die das Panorama zum Ausdruck bringt, geradezu einherginge. Der Friedhof ist durch eine Baumgruppe von der ihn umgebenden Stadt abgetrennt, genauso wie jedes Individuum seine Subjektivität auf ureigene Weise erlebt. Doch das präzise Gitternetz der Grabsteine und die extreme Horizontalität der Gesamtanlage lassen darauf schließen, dass die Ordnung der industriellen Moderne hier nicht weniger funktioniert als in der unmittelbaren Umgebung und dass sie gleichsam die Innerlichkeit der Trauernden zu einem von der allgegenwärtigen instrumentellen Vernunft geprägten, angrenzenden Raum hin aufbricht. Der gesellschaftliche Raum umgibt und durchdringt die menschlichen Gestalten, selbst in ihrem ganz persönlichen Leid. Wäre die Kamera weiter entfernt – so weit, dass die individuellen Merkmale der Gestalten nicht mehr erkennbar wären –, würde die Aufnahme zum klassischen Panorama. Rückt sie dagegen näher, würde das Bild zum Porträt. Da Wall die Schwelle zwischen den Gattungen zur Bildebene seines Werks macht, entsteht ein Raum, in dem es zu Schwankungen kommt zwischen einer objektiven, gesellschaftlich kontrollierten Ordnung und einer Welt affektiver Subjektivität. Die Kraftlinien des Panoramas neigen sich zum Subjekt hin, laufen in ihm zusammen und stossen in einen Raum vor, der Innerlichkeit genannt wird; sie bleiben jedoch als von aussen nach innen Verlaufende erkennbar, als ginge es bei der Schaffung dieser inneren Welt darum, den Kraftlinien des Panoramas zu folgen, und nicht mit ihnen zu brechen. Das allumfassende Gesellschaftliche dringt in das subjektive Innere ein und bestimmt dessen Natur; das ist ein

JEFF WALL, *THE VAMPIRES' PICNIC*, 1991,

transparency in light box, 90½ x 131½" /

Diapositiv in Leuchtbbox, 229 x 335 cm.

(COLLECTION NATIONAL GALLERY OF CANADA, OTTAWA)





JEFF WALL, DEAD TROOPS TALK (A VISION AFTER AN AMBUSH OF A RED ARMY PATROL NEAR MOQOR, AFGHANISTAN, WINTER 1986), 1991–92, transparency in lightbox, 90 1/8 x 16 1/8" / GESPRÄCH DER TOTEN SOLDATEN (VISION NACH DEM ÜBERFALL DURCH EINE PATROUILLE DER ROTEN ARMEE BEI MOQOR, AFGHANISTAN, WINTER 1986), Diapositiv in Leuchtbbox, 229 x 417 cm, (COLLECTION DAVID FINCUS, PHILADELPHIA)

Prozess, dem das Subjekt nicht ausweichen kann, denn es wird ja erst durch das gesellschaftliche Gebot, ein Subjekt zu werden, ins Leben gerufen, und zwar sowohl als Subjekt der wie für die Gesellschaft.

Wie könnte diese Landschaft also mit THE VAMPIRES' PICNIC in einen Dialog treten? Wie, wenn nicht durch die Art, wie letzteres die Nahtstelle darstellt, durch die das Gesellschaftliche ins Leben des Individuums eindringt: die Familie. Bereits in HOLOCAUST MEMORIAL wird angedeutet, dass es zwischen dem Individuum und dem Staat (oder dem Panorama) zumindest einen Ort gibt, wo eine zivile Gesell-

schaft existieren könnte, eine intime Gemeinschaft, die man hier um ihre Toten versammelt sieht: die Familie der Hinterbliebenen. In THE VAMPIRES' PICNIC ist es eine Familie, die ohne Zweifel mächtig auf Abwege geraten ist, und ein Ort ausgefallener, verbotener Begierden. «Vampire pflanzen sich nicht auf sexuelle Weise fort», erklärt Wall, «sie erzeugen neue Vampire durch einen seltsamen Akt von Vampirismus. Eine Vampir-Familie» ist daher eine bizarre Konstruktion aus vielfältigen, sich überlappenden und rivalisierenden Begierden.»³⁾ Das Bild ist aus derselben schillernden Entfernung aufgenommen wie Walls Landschaft, jene Nahtstelle, wo das, was zur

öffentlichen Gesellschaftsordnung gehört (die Vampire tragen allesamt Strassenkleidung), ins Innere eindringt und zur Begierde wird. Wir verfolgen den Prozess aus einer Entfernung, aus der beide Seiten sichtbar sind, die gesellschaftlich-panoramische ebenso wie die kleinmasstäbliche, kapillare Ebene, wo die Begierde in rätselhaften und «geheimen» Formen wuchert.

Wichtig erscheint hier, dass die Begierde nicht als etwas von unten Aufsteigendes dargestellt wird, rebellisch und subversiv, gegen die Macht der Konformität und des Gesetzes gerichtet; als Theoretiker der in Walls Bild dargestellten Begierde kämen we-

niger Bataille oder Artaud, sondern eher Foucault oder Judith Butler in Frage. Jeff Walls Vampire müssen nicht in ein aussergesellschaftliches Territorium fliehen, um ihre Begierden zu offenbaren, und sie brauchen ihre Strassenkleidung nicht mit transsilvanischen Kostümen zu vertauschen. Mit anderen Worten, es ist die Kraft des Gesetzes, welche – indem sie die Gestalten als männlich oder weiblich, Soldat, Hausfrau, schwarz, weiss, hetero oder homo definiert – selbst die Voraussetzung schafft, dass die Stätten der Lust zum Vorschein kommen, sich vermehren und ihre Intensität steigern können. Das Gesetz selbst ist erogen: Es erzeugt aus sich selbst seine eigene Innerlichkeit, Heimlichkeit und Perversität. Daher erscheint der Vater dieser Familie – der nackte ältere Mann mit entblößten Genitalien – nicht als Instanz, welche die Begierde verbietet, sondern im Gegenteil als deren Zeremonienmeister: mit blutverschmierten Händen und trunken von Blut. Wenn wir gewohnt sind zu denken, dass der «Name des Vaters» durch Verbote funktioniert, dass er den Eros unterdrückt und in den Untergrund verbannt, so ist Wall mehr an der umgekehrten Möglichkeit interessiert, dass nämlich der Eros durch den Vater und sein Gesetz in das Subjekt und die Welt eingeht. Das «geheime» und «perverse» Innere des Subjekts ist nur die kapillare Erweiterung und Umhüllung des sozialen Umfeldes, das offen zutage liegt. Wie bei Walls Landschaft ist auch hier die Wahl der Entfernung von entscheidender Bedeutung. Wäre die Kamera näher dran, erhielten wir nur Porträts der Begierde oder Porträts vor landschaftlichem Hintergrund. Wäre sie hingegen weiter entfernt, erhielte die Szene bürokratischen Charakter: eine Typologie der perversen Begierden. Was Wall anstrebt, ist eine Tiefenschärfe, bei der gesellschaftliche Bedingung und individualisiertes Subjekt einander ungehemmt und permanent durchdringen.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Vgl. Thierry de Duve, «The Mainstream and the Crooked Path», in Jeff Wall, Hrsg. Thierry de Duve, Arielle Pelenc und Boris Groys, Phaidon Press, London 1996, S. 46–47.

2) Vgl. zu diesem Thema Jeff Wall, «About Making Landscapes», in Jeff Wall, S. 140–46.

3) Zitiert in Jeff Wall, S. 21.



THE NON-SITES OF *JEFF WALL*

CHANTAL PONTBRIAND

More often than not, the works of Jeff Wall confront us with extremes: a vacant site, a site of remains, residue, the beginning or end of something. The viewer feels compelled to wander through these non-spaces, which become sites of transition, of passage.

COASTAL MOTIFS (1989) is a photograph of Vancouver, a city renowned for its spectacular topography, nestled between the Rocky Mountains and the Pacific Ocean. Its buildings profile themselves against snowcapped mountains and giant cedar trees. In COASTAL MOTIFS, Wall photographed his city from an elevated vantage point, a kind of natural verdant belvedere. In the middle distance, we see the water, industrial complexes, log booms and piles of salt on the right. Forming the background is a dense coniferous forest, a ribbon of misty green beneath a horizon of mountain peaks, a rhythmic and undulating "motif" which contrasts with the brilliant whiteness of the cloud-filled sky. The middle of the photograph glows with light, a reference not only to the artist's own works but to the history of painting—to the sublime moments of Romanticism, Turner, the great American Naturalists, and the sweeping landscapes of such American photographers as Ansel Adams. The effect of the whole is heightened by Wall's characteristic luminescence. But COASTAL MOTIFS is also a work of the here and now. Its sublimity is double-edged; the artist has his feet planted on ter-

ra firma and enables the "contemporary" viewer to witness the modern economy assert itself on the splendour of its natural environment.

In THE OLD PRISON (1987), Wall offers another view of Vancouver. An estuary extends across the frame in a wide panorama. At the midpoint of the horizon is a bridge connecting outstretched arms of land. In the middle distance are expanses of water, accumulations of logs and patches of earth. One has the impression that the water is trying to find its bed, that the situation is temporary, and that despite the sun that bathes the entire scene, a feeling of melancholy prevails, of time stopped, of solitude. The few animated portions, such as the backhoe in the foreground, do little to allay this feeling. On the right, partially out of the frame, is an old gaol. The seemingly vacant, insignificant space between land and ocean finds an echo in this old building of incarceration, apparently empty. And the gaol becomes a site of closed memory, frozen in time, which in turn finds its echo in the lands being devastated before our eyes.

In the 1980s, viewing natural landscapes in this manner and attempting to penetrate the mystery of the site as non-space, Wall created another type of canvas. Whereas his landscapes were previously devoid of human activity or any precise symbolism, he began to create, in the manner of a film director, situations in which people were photographed in set locations. With works such as BAD GOODS (1984), he extended his scope beyond natural settings to examine human relationships. In a vacant lot, beyond

CHANTAL PONTBRIAND is an art critic, curator, and editor in chief of the contemporary art magazine *Parachute*. She lives in Montreal.

which we see industrial buildings marked "For Sale" with glimpses of mountain tops above them (yet another contrast with the sublime), a Native American stands slightly off-center. He looks directly at the viewer, above spilled boxes of lettuce in the foreground. "Iceberg Lettuce," "America's Largest Green Vegetables," "Farms" can be read on the boxes, which have been damaged in transportation and handling in the economic chain. The land itself has been ravaged by the destructive forces of this economy, strewn with the detritus of industrial civilization: tin cans, broken conduits, pieces of processed wood, cleared branches, wires. It is within this image of

which passes from one to another without being heard by all, or without all hearing together. What, then, becomes of speech and knowledge, of the individual and community, of the meaning of existence? DIATRIBE shows two women—one black, one white, the latter carrying a baby—crossing an empty lot on the outskirts of a city. The black woman listens closely to the white woman, whose expression conveys emotion and agitation. A "diatribe" is a vehement criticism, a resistance against some object which thus forms an invisible third party in the conversation. This third party in some ways creates the picture, animates the scene, invests the site with mean-



JEFF WALL, *THE AGREEMENT*, 1987, transparency in light box, 78 $\frac{7}{8}$ x 145 $\frac{5}{8}$ " / *DIE VEREINBARUNG*, *Diapositivo in Leuchtkasten*, 199 x 370 cm. (COLLECTION OF THE YDESSA HENDLES ART FOUNDATION, TORONTO)

remains, of the consequences of waste, that the insistent gaze of this photographed figure operates, summoning the viewer, perhaps seeking beyond his solitude some form of solidarity.

Other non-sites appear in *DIATRIBE* (1985), *THE AGREEMENT* (1987), and *THE STORYTELLER* (1986). All three works express a form of exchange between individuals, a desire for togetherness, a desire to form a community based on common interests and language. The viewer is appealed to directly, summoned as witness, as mediator. But what the viewer is mediating is silence, the silence of the visual, the silence of a secret, of that which is said but not heard,

ing, transforming a routine stroll into a quest for direction, into an event, a philosophic or existential moment. *THE AGREEMENT*, set in an empty parking lot, is also an exchange of some sort, conjuring up adjacent, illicit worlds. A man in a chauffeured car extends his hand towards a hirsute individual standing by the car. The viewer is once again involuntarily involved in this potentially troubling scene; judgments, values, ethics are called into play, not to mention the voyeurism of the viewer.

Nowhere is the interplay of gaze more complex than in *THE STORYTELLER*. It is set beneath a highway underpass, the non-space par excellence of the



JEFF WALL, *A HUNTING SCENE*, 1994, transparency in light box, 65 $\frac{3}{4}$ x 93 $\frac{1}{4}$ " / *EINE JAGDSZENE*, Diapositiv in Leuchtbbox, 167 x 237 cm.

modern era. A person squatting on the right, looking straight ahead, attracts the attention of the viewer. On the left, two men and a woman are huddled together around the remains of a fire. The woman, very animated, is evidently telling a story. Behind them are another man and woman, lying further up the hillside. Between them all is the void that receives and disgorges: the space of circulation, reflected by the cables that horizontally intersect the scene. Who can hear the story being told by the young woman? Perhaps the couple behind, probably not the man alone on the bridge. *THE STORYTELLER* is a legend in itself, a tale that transforms itself, a reading repeated over and over. In this postmodern era, there are no longer any single narratives that can be heard by one and all. There are only fragments, snatches of conversation, echoes of a world in rapid metamorphosis, where traffic and flux prevail, where stability is replaced by circulating intensities. This grouping of characters, done in the classic manner of a Titian, Poussin or Manet, offers us a story

without a story, a site which is a non-site, a society and its unconscious. Thus the viewer is not completely foreign to this scene, which is filled with historical connotations and presents strangers who are also strangers to themselves. Here Wall allows a certain solidarity to surface between the subjects and viewers both present and future.

One of Jeff Wall's most remarkable works is *A SUDDEN GUST OF WIND (AFTER HOKUSAI)* (1993). As its title indicates, the subject of this tableau—inspired by a famous image by the Japanese master of *ukiyo-e*—is the wind, this immaterial, invisible, and unpredictable element. This work, based on an historical scene, also evokes the present with its turbulence and crisis. *A SUDDEN GUST OF WIND* is situated on the border of euphoria and panic, order and disorder. The wind suddenly animates a vast expanse of land and water. It can be felt in the bending tree branches, in the rippling surface of the water, in the wild grass, and especially in the figures in the foreground. Bent over, off-balance, they seem to be in a



JEFF WALL, *THE CROOKED PATH*, 1991, transparency in light box, 46 $\frac{7}{8}$ x 58 $\frac{7}{8}$ " / *DER KRUMME PFAD*, Diapositiv in Leuchtbbox, 119 x 149 cm.

state of vertigo or trance. One of them, a woman dressed like a man who betrays her sex with painted nails and a coloured scarf which blows back over her face, loses her papers, which whirl upwards towards infinity. Here, the work seems to be saying, lie the limits of this world. In this encounter, life, chaos and change are intertwined. A moment of beauty, a sublime instant, is defined, for this moment resides in chance. Despite the best-laid plans of humanity, a wind arises; the unknown rears its head.

More recent works, such as *INSOMNIA* (1994), *JELL-O* (1995), or even *SOME BEANS* and *AN OCTOPUS* (both 1990), use other means to evoke the latency and fluctuation inherent in *A SUDDEN GUST OF WIND*. Two children, perhaps without their parents knowing, are up at night in the kitchen. What can they do? Or think? Their immediate concern is the Jell-O, this shapeless mass of gelatin which can be played with before it melts down to nothing. In fact, nothing happens in this scene, just as nothing happens in *INSOMNIA*, where an exhausted looking man

is sprawled under a table in a drab, outmoded kitchen. Insomnia is a state of ill-being, of suffering, of mounting tension. It is thus the opposite of sleep and bliss, a kind of overconsciousness. In the works of Jeff Wall there is more psychological tension than narrative. He captures the moment of decision, or indecision. This instant in the realm of the possible, this moment of infinite openness, is what is communicated to the viewer, who is made to feel that he is being implicated at that precise moment and that it is totally up to him whether he proceeds or not. In any event, he has seen, and now he knows. He carries this knowledge inside, carries the seeds of a narrative, the material for change. Essentially, Wall is suggesting that the difference embodied in this site of passage, this border zone, is necessary to creating a space of dialogue, a space connected with meaning.

These situations function like dream fragments which seek interpretation and meaning. Meaning, however, is clearly not given by the work; it has to be reconstituted, or constituted. *SOME BEANS* and

AN OCTOPUS are mirror works, doubles (reminiscent of such earlier diptychs as STEREO, 1980, and DOUBLE SELF-PORTRAIT, 1979). Tables approximately the same size and format are used, photographed from the same angle and lighting: one unfinished wooden table, one dark-brown varnished table, with the atmosphere of an old museum, "cabinet d'amateur," or artist's studio. The doubling of the material on the tables (beans and an octopus, respectively) and their interchangeability raises the question of value, of originality. Two organic materials in a state of mutation—whether dead or living is difficult to say. These works deal with the notions of mutation, cloning, inertia, the relationship between memory and

So many of Jeff Wall's works conjure up these sites of transition, whether mental or physical, psychological or geographical: THE DESTROYED ROOM (1978), WOMAN AND HER DOCTOR (1980–1981), THE JEWISH CEMETERY (1980), EVICTION STRUGGLE (1988), PLEADING (1988), OUTBURST (1989), THE CROOKED PATH (1991), A HUNTING SCENE (1994). As sites of chaos, of passage, of violence real or anticipated, each work is a door leading to the unconscious, to moments of intensity transmitted back to the viewer. Directing our gaze towards these empty wastelands, these liminal spaces of ports and cemeteries, or towards transitory human relationships, Jeff Wall is inventing, via photography, an anthropology of con-



JEFF WALL, MAN IN STREET, 1995,
transparency in light box, 20 $\frac{3}{4}$ x 52" /
MANN AUF STRASSE, Diapositivo in Leuchtbbox,
52,7 x 132 cm.

the present, illusion and exhibition. What meaning should be attributed to exhibited material? What is behind the image?

This notion of the double resurfaces in MAN IN STREET (1995). The approach is similar: a diptych of two photographs of the same man, in the same setting. The man's face and jacket are splattered with blood. On the left, with his head turned, his arms crossed, he defies the look of the viewer, apparently sniggering, quite pleased with himself. On the right, he seems to be walking towards us, pathetic, eyes downcast, pensive, filled with pain and remorse. Assailant or victim? Pursuer or prey? Dr. Jekyll or Mr. Hyde? Same man, same scene, opposite meaning. The double underscores the illusion, accentuates the contrast.

temporary life. An anthropology concerned with the void, with the vacant spaces created by the collapse of classical ideologies, by what we have done to nature and to our cities, by what we have become as human beings. He casts a critical eye on modernity, borrowing the procedures of art history and cinema. Although he uses this familiar space of history, he projects us into a floating realm, an interspace: the site of the unknown, of the future. By clarifying the difference between present and past, he allows us to discover who we are in the light of what we are no longer. In these psychological and geographical spaces, so emblematic of contemporary life, moments of infinite solitude are felt, a solitude which redefines the meaning of community.

(Translated from French by Jeffrey Moore)

DIE NICHT-ORTE DES *JEFF WALL*

CHANTAL PONTBRIAND

Jeff Walls Werke konfrontieren uns besonders häufig mit Grenzräumen: dem leeren Raum, dem Zuviel an Raum, dem Raum als Rest, Anfang oder Ende von etwas. Sie laden den Betrachter dazu ein, sich in diese Nicht-Orte hineinzubegeben und sich zwischen ihnen zu bewegen, so dass sie auch für ihn zu vorübergehenden Aufenthaltsorten oder Durchgangsstationen werden.

COASTAL MOTIFS (Küstenmotive, 1989) ist eine Aufnahme von Vancouver. Jeder, der diese Stadt einmal besucht hat, kennt ihre Schönheit, die sie ihrer spektakulären Lage zwischen den letzten Ausläufern der Rocky Mountains und dem Ufer des Pazifischen Ozeans verdankt. Die Hochhäuser zeichnen sich vor einem Hintergrund mit schneebedeckten Gipfeln und riesigen Zedern ab. So sieht man die Stadt, wenn man durch die Strassen spaziert. Bei COASTAL MOTIFS hat Jeff Wall sich entschieden, seine Stadt von einer Anhöhe aus zu photographieren, einer Art natürlicher, grüner Aussichtsterrasse. Im Mittelgrund sieht man Wasser und Hafenanlagen, bewaldete Flächen, rechts futuristische Gebäude; im Hintergrund ein dichter Nadelwald, eine grüne Fläche, die einen feucht wirkenden, etwas dunstigen Horizont abgibt. Dieser Horizont wird durch die Silhouette der Berge begrenzt, ein rhythmisch gegliedertes, wellenförmiges «Motiv», und darüber, blendend weiss, der wolkenverhangene Himmel. Von der

Bildmitte geht ein starkes Licht aus. Jeff Wall stellt so seine Werke in einen grösseren Zusammenhang, indem er aus der Geschichte der Malerei zitiert. Die Helligkeit der Szenerie erinnert in der Tat an die erhabensten Momente der Romantik, an Turner, die grossen amerikanischen Naturalisten, aber auch an grandiose amerikanische Naturphotographien, etwa von Ansel Adams. Dieser Effekt wird noch dadurch verstärkt, dass das Bild in einen für Wall typischen Leuchtkasten montiert ist. Dennoch handelt COASTAL MOTIFS vom Hier und Heute; das Erhabene darin ist höchst ambivalent. Der Künstler steht mit beiden Beinen auf der Erde, er steht mit seiner Kamera «auf festem Grund», den er uns im Vordergrund auch zeigt und auf den er letztlich auch uns «zeitgenössische» Betrachter stellt. Hinter der Schönheit wird die Misere erst recht sichtbar: der zerstörte Wald, das verschmutzte Meer als Resultat der rücksichtslosen Ausbeutung durch die moderne Wirtschaft.

In THE OLD PRISON (Das alte Gefängnis, 1987) zeigt uns Wall eine andere Ansicht Vancouvers. Die Berge sieht man diesmal nicht, dafür ein grosszügiges Panorama eines Flussdeltas, das sich zwischen Festland und Meer ausbreitet. Den Fluchtpunkt am Horizont bildet eine Brücke, welche die auf sie zulaufenden Landzungen miteinander verbindet. Das Wasser verteilt sich im Vordergrund zwischen Treibholz und Schuttinseln. Man hat den Eindruck, der Fluss suche noch sein Bett. Die Situation hat etwas Vorläufiges, und obwohl alles in Sonnenlicht getaucht ist, bleibt die Stimmung eher melancholisch.

CHANTAL PONTBRIAND ist Kunstkritikerin, Ausstellungsmacherin und Chefredaktorin der Kunstzeitschrift *Parachute*. Sie lebt in Montreal.

lich, verloren, als ob die Zeit stillstünde. Die wenigen Zeichen von Betriebsamkeit da und dort, etwa der Bagger im Vordergrund oder ein rauchender Kamin, kommen gegen dieses Gefühl nicht auf. Das alte Gefängnis steht ganz am rechten Bildrand und ist nur zum Teil sichtbar. Der scheinbar leere, nichts-sagende Raum zwischen Land und Meer findet seinen Widerhall in diesem alten Gefängnisgebäude, das leerzustehen scheint. Es ist ein Ort der Erinnerung, einer abgeschlossenen, toten Erinnerung, und ein Nachruf auf das Land, dessen Zerstörung vor unseren Augen fortschreitet.

In den 80er Jahren, als Wall sich für solche Landschaften interessierte und gewissermassen danach

strebt, das Geheimnis der Landschaft als Nicht-Ort zu ergründen, entwickelte er parallel dazu eine andere Art von Bildern. Waren seine Landschaften zuvor ohne menschliche Handlung oder direkte Symbolik ausgekommen, schuf er nun eine Serie, in der er Menschen an ausgesuchten Orten photographierte, also wie ein Filmregisseur arbeitete. BAD GOODS (Schlechte Ware, 1984) ist ein solches Bild, bei dem ihn nicht mehr ausschliesslich die natürliche oder alltägliche Realität der Räume interessierte, sondern auch das Zwischenmenschliche. Auf einem verlassenen Grundstück steht etwas rechts der Bildmitte ein kanadischer Ureinwohner vor ein paar Industriebauten (mit der Aufschrift «For Sale»), über denen im

JEFF WALL, AN OCTOPUS, 1990, transparency in light box, 71 $\frac{7}{8}$ x 90 $\frac{1}{8}$ " / TINTENFISCH, Diapositiv in Leuchtbbox, 182 x 229 cm.

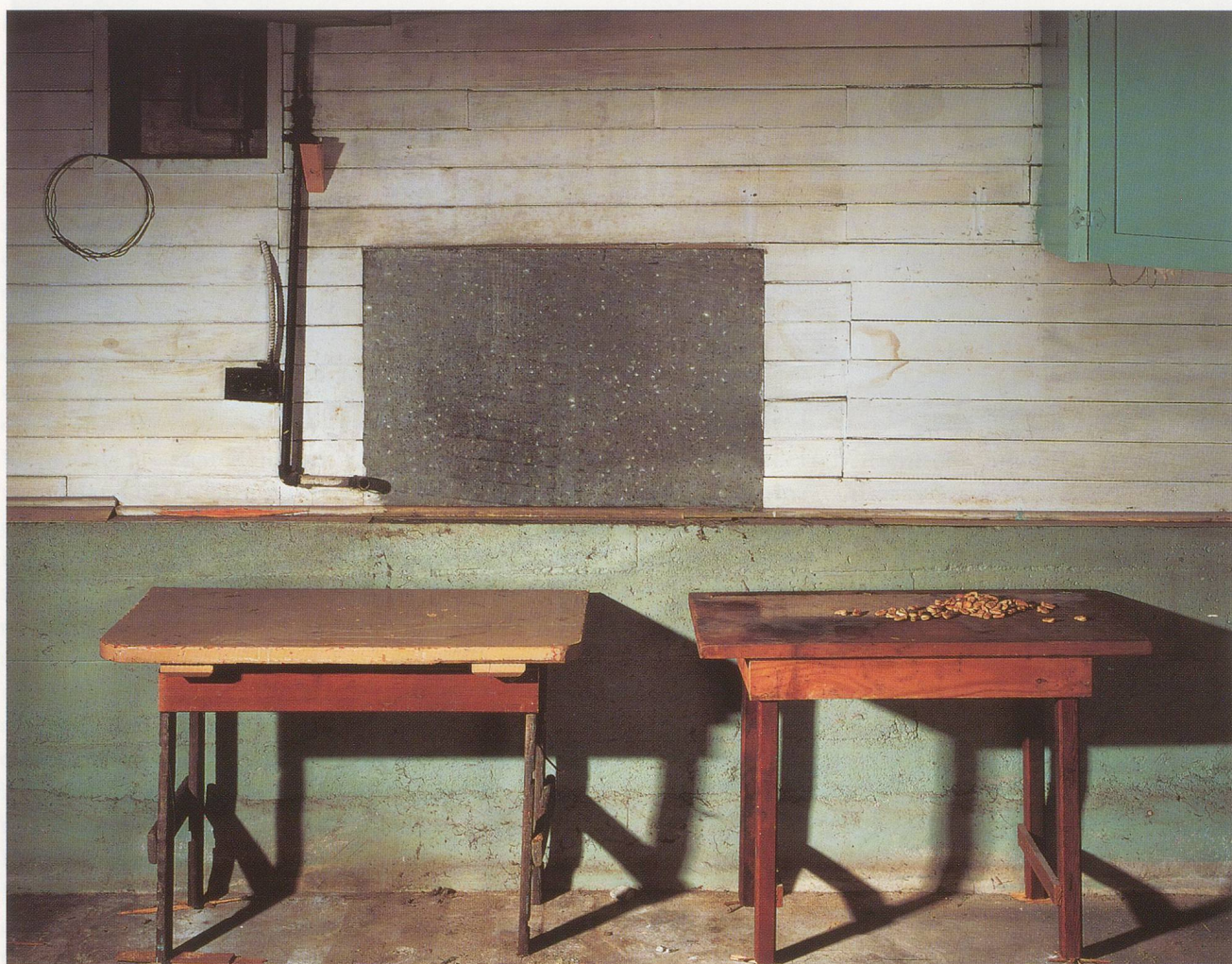


Hintergrund einige Berggipfel emporragen – wieder dieser Kontrast zwischen Erhabenem und Profanem. Der Blick des Kanadiers ist auf den Betrachter gerichtet. Er schaut einen gewissermaßen über einige aus ihren Kartons gekippte Salatköpfe im Vordergrund hinweg an; die umgekippten, durch Transport und Gebrauch ziemlich ramponierten Kartons tragen die Aufschriften »Iceberg Lettuce«, »America's Largest Green Vegetables«, »Farms«. Das Gelände selbst zeugt von den zerstörerischen Auswirkungen einer barbarischen Wirtschaft, verwüstet und übersät mit den Abfällen der Industriegesellschaft: ein alter Kanister, Schutt, Bretter, Äste, Drähte. Es ist ein Bild der Überreste, der Verwahrlosung, eines Chaos, auf

das der Mann mit dem eindringlichen Blick den Betrachter offenbar aufmerksam zu machen versucht, weil er vielleicht jenseits seiner Einsamkeit eine gewisse Solidarität sucht.

Auch in DIATRIBE (Schmährede, 1985), THE AGREEMENT (Die Abmachung, 1987) und THE STORYTELLER (Die Geschichtenerzählerin, 1986) befinden wir uns im Niemandsland. Diese drei Werke inszenieren einen beliebigen Austausch zwischen Menschen, einen Wunsch, zusammenzugehören oder eine Gemeinschaft zu bilden und an deren Gemeinsamkeit und Sprache teilzuhaben. Der Betrachter wird nicht direkt angesprochen, sondern eher als Zeuge aufgerufen und aufgefordert, in eine Vermittlerrolle

JEFF WALL, *SOME BEANS*, 1990, transparency in light box, 71 $\frac{7}{8}$ x 90 $\frac{1}{8}$ " / *EINIGE BOHNEN*, Diapositiv in Leuchtbbox, 182 x 229 cm.





JEFF WALL, *INSOMNIA*, 1994, transparency in light box, 67 $\frac{3}{4}$ x 84 $\frac{1}{4}$ " /
 SCHLAFLOSIGKEIT, Diapositiv in Leuchtbbox, 172 x 214 cm.

zu schlüpfen. Doch die Angelegenheit, in der er vermittelt, ist nichts als Stille, die Stille des Visuellen, die Stille des Geheimnisses, das, was man sagt, aber nicht hört, was von einem zum andern die Runde macht, ohne dass es von allen gehört wird oder ohne dass alle zusammen es hören können. Was ist also mit dem Wort und dem Wissen, mit dem Individuum und der Gemeinschaft, der Bedeutung, die man dem einen und dem anderen beimisst? Diese Serie untersucht solche Fragen, beginnend bei DIA-TRIBE, das zwei Frauen zeigt, eine schwarz, die an-

dere weiss mit einem Baby im Arm. Sie gehen über ein ödes Gelände an irgendeinem Stadtrand. Die Schwarze hört nachdenklich der anderen zu, deren Gesichtsausdruck zeigt, dass sie wahrscheinlich gerade ziemlich lebhaft und emotional vom Leder zieht. Eine Schmährede ist eine heftige Kritik, ein Versuch, über irgend jemanden oder etwas herzuziehen, sie ist gegen einen Gegenstand gerichtet, der sich so als unsichtbares Drittes im Bild manifestiert. Aber dieses Dritte macht gewissermassen erst das Bild aus, es belebt die Szene, gibt dem Nicht-Ort einen Sinn, macht

den banalen Spaziergang zur Orientierungssuche, zum Erlebnis, zu einem Moment von philosophischer und existentieller Dimension. *THE AGREEMENT*, eine Szene, die auf einem leeren Parkplatz spielt, deutet ebenfalls auf ein Gespräch, wobei eine Art Unterwelt berüchtigter Existenzen heraufbeschworen wird. Während ein Mann in einem Wagen mit Chauffeur einem davorstehenden ungepflegten Typen die Hand gibt, wird der Betrachter wiederum ungewollt in die Szene verwickelt, die für ihn peinlich und beunruhigend sein könnte. Das Urteil, die Werte, die Ethik von jedermann werden auf den Plan gerufen, ebenso wie der allgegenwärtige Voyeurismus des Betrachters.

Doch nirgends ist das Wechselspiel der Blicke so komplex wie in *THE STORYTELLER*. Die Szene spielt am Rande einer Autobahn, einem typischen Niemandsland unserer Zeit. Ein in der rechten Bildhälfte sitzender Mann schaut direkt nach vorn und zieht den Blick des Betrachters auf sich. Links sind drei Personen, zwei Männer und eine Frau, um ein nur mehr schwelendes Feuer versammelt. Die Frau ist sehr lebhaft: Sie ist es, die erzählt. Dahinter sieht man noch zwei Personen, einen Mann und eine Frau, die sich etwas weiter oben am Hang niedergelassen haben. In der Mitte die Leere, ein Raum, der sowohl aufnehmen als auch abweisen kann: der Raum des Strassenverkehrs, wie die Leitungen verraten, welche das Ganze horizontal unterteilen. Wer hört wohl alles die Erzählung der jungen Frau in der Dreiergruppe? Vielleicht das Paar dahinter; der Mann, der allein unter der Brücke sitzt, wahrscheinlich nicht. Die Figur des Geschichtenerzählers hat selbst schon sagenhaften Charakter, ist bereits eine Geschichte, die sich wandelt, eine Lektüre, die sich immer wieder verändert. In der postmodernen Landschaft gibt es keine einzelne Geschichte für jeden und alle zugleich mehr. Es gibt nur noch Fragmente, Gesprächsfetzen als Widerhall einer Welt, die sich rasch verändert, wo das Schlüsselwort Verkehr heisst und alles im Fluss ist, wo es keinerlei Stabilität mehr gibt, sondern nur noch zirkulierende Energien. Die Anordnung der Figuren, die der klassischen Manier eines Tizian, Poussin oder Manet nachempfunden ist, führt uns eine Geschichte ohne Geschichte vor Augen, einen Ort, der ein Nicht-Ort ist, eine Gesellschaft und

ihr Unbewusstes. Der Betrachter steht dieser Szene daher nicht gänzlich fremd gegenüber, einer Szene, die mit historischen Konnotationen behaftet ist und Fremde zeigt, die auch sich selbst fremd sind. Wall lässt hier eine gewisse Solidarität aufkommen im Hinblick auf unsere Gegenwart und auf eine sich ankündigende Zukunft.

Eines von Jeff Walls bemerkenswertesten Werken ist *A SUDDEN GUST OF WIND (AFTER HOKUSAI)* (Ein plötzlicher Windstoss [Nach Hokusai], 1993). In diesem japanisch inspirierten Monumentalbild setzt er den Wind in Szene, dieses immaterielle und unsichtbare, auch unberechenbare Element. Das Werk ist ein Historienbild, eine Darstellung auch der heutigen Zeit mit ihren Turbulenzen und Krisen. Es ist an der Grenze zwischen Euphorie und Panik, Ordnung und Chaos angesiedelt. Ein plötzlicher Windstoss belebt die weite Ebene, die sich ausdehnt, soweit das Auge reicht. Die Äste der sich biegenden Bäume, die aufgewühlte Wasserfläche, das gepeitschte Gras und vor allem die menschlichen Gestalten im Vordergrund vermitteln einem ein Gefühl davon. Gebückt, aus dem Gleichgewicht gebracht, scheinen sie von einem Schwindelanfall oder einer Art Trance heimgesucht zu werden. Eine von ihnen – eine als Mann verkleidete weibliche Person, die sich durch das winzige Detail der lackierten Nägel verrät und auch durch den farbenfrohen Schal, der durch den Windstoss emporgeweht wird und ihr Gesicht verdeckt – verliert Papiere, die durch die Luft wirbeln und auf Nimmerwiedersehen entwinden. Hier treffen in der Tat Welten aufeinander und werden Grenzen spürbar. In diesem Zusammentreffen zeigt sich das Leben und die Kraft des Chaos und der Veränderung. Es ist ein Moment der Schönheit, ein Aufblitzen des Erhabenen, das sich aus dem Zufälligen der Begegnung ergibt. Selbst wo die besten Pläne der Welt vorliegen, erhebt sich ein Wind, und das Unbekannte macht sich geltend.

Neuere Werke wie *INSOMNIA* (Schlaflosigkeit, 1994) oder *JELL-O* (Wackelpudding, 1995) oder selbst *SOME BEANS* (Ein paar Bohnen, 1990) und *AN OCTOPUS* (Ein Tintenfisch, 1990) beschwören auf andere Weise ähnliche Situationen des Übergangs herauf. Zwei Kinder sind nachts allein in der Küche, womöglich ohne Wissen ihrer Eltern. Was

können sie tun? Was denken? Im Zentrum ihres unmittelbaren Interesses steht der *Jello*, jene formlose Sülze, mit der man ein Weilchen herumspielen kann, ehe sie sich in nichts auflöst. Eigentlich geschieht in dieser Szene nichts, genau wie in *INSOMNIA*, wo ein übermüdet wirkender Mann in einer trostlosen altmodischen Küche unter dem Tisch liegt. Schlaflosigkeit ist ein Zustand des Unwohlseins, des Leidens, ein Ausdruck von Stress. Sie ist die Kehrseite des Schlags und des Glücks, eine Art übertriebener Selbstkontrolle. In Jeff Walls Arbeiten geht es mehr um innere Spannungen als um Ereignishaftes. Er fängt den entscheidenden Moment ein oder den Moment, wo noch alles offen ist, je nachdem. Diesen momenthaften Einblick in die Welt der offenen Möglichkeiten vermittelt er auch dem Betrachter, dem es vorkommt, als ob er genau in einem solchen Augenblick auf den Plan tritt, dass es nur von ihm abhängt, ob er etwas tut oder nicht, ob er seinen Weg fortsetzt oder nicht. Auf jeden Fall hat er gesehen und weiss jetzt Bescheid. Er nimmt dieses Wissen mit, und auf dieser Basis kann sich eine Geschichte entwickeln, kann auch eine Veränderung geschehen. Im wesentlichen verweist Wall damit auf die Differenz als Ort des Übergangs, als Grenzbereich, der für das Entstehen eines dialogischen, sinnerfüllten Raums unerlässlich ist.

Seine Szenen funktionieren wie Traumfragmente, die nach einer Interpretation verlangen. Dabei kann der Sinn nicht direkt dem in sich abgeschlossenen Werk entnommen werden. Er muss rekonstruiert, wenn nicht überhaupt erst konstruiert werden. *SOME BEANS* und *AN OCTOPUS* sind symmetrische Werke, Doppelbilder – wie sie auch früher schon in Walls Werk auftauchten, etwa in Form der Diptychen *STEREO* (1980) und *DOUBLE SELF-PORTRAIT* (1979). Zwei gleiche Tische, aus dem gleichen Blickwinkel aufgenommen, mit dem gleichen Licht; ein Tisch aus rohem, der andere aus dunkelbraun lackiertem Holz, eine Atmosphäre wie in einem alten Museum oder einem Hobbyraum. Auf dem Tisch liegt jedesmal etwas anderes. Einmal sind es ein paar Puffbohnen, das andere Mal ein Tintenfisch. Verdoppelung und Austauschbarkeit werfen die Frage nach dem Wert, nach der Originalität auf. Beide Male wird eine organische Materie im Zustand der Wandlung ge-

zeigt, ob tot oder lebendig, ist schwer zu sagen. Diese Werke handeln von Mutation und Klonung, vom Verhältnis zwischen Erinnerung und Leben, von der Illusion und vom Ausstellungsgedanken. Welchen Sinn soll man dem Ausgestellten geben? Was steckt ausserdem hinter dem Bild? Was ist der Unterschied zwischen dem Gleichen und dem Anderen?

Das *Double* taucht in *MAN IN STREET* (Mann auf Strasse, 1995) wieder auf. Der Ansatz ist ähnlich wie bei den früheren Werken. Ein Diptychon, zwei Photographien desselben Mannes, in der gleichen Umgebung, zwei Varianten des Gleichen. Gesicht und Mantel des Mannes sind blutbefleckt. Er steht am oberen Ende einer Diagonale, die durch den Gehsteig im Hintergrund gebildet wird. Links, den Kopf zur Bildecke geneigt, bietet er dem Blick des Betrachters die Stirn, er scheint hämisch zu lachen und mit seinem Coup recht zufrieden zu sein. Rechts scheint er auf uns zuzuschreiten, erschüttert, mit gesenktem Blick, nachdenklich, von Schmerz oder Gewissensbissen gezeichnet. Täter oder Opfer? Jäger oder Beute? Dr. Jekyll oder Mr. Hyde? Derselbe Mann, dieselbe Szene, gegensätzliche Bedeutungen. Die Verdoppelung unterstreicht die Illusion und betont die Gegensätze. Der fratzenhafte oder groteske Doppelgänger ist das Spiegelbild des Unerschütterlichen, Unschuldigen. Das Werk und nicht bloss das Bild ist hier zweigeteilt.

Es gibt noch zahlreiche weitere Werke von Jeff Wall, die solche geistigen oder physischen, seelischen oder geographischen Räume des Übergangs heraufbeschwören: *THE DESTROYED ROOM* (Das zerstörte Zimmer, 1978), *WOMAN AND HER DOCTOR* (Frau und ihr Arzt, 1980–81), *THE JEWISH CEMETERY* (Der jüdische Friedhof, 1980), *EVICITION STRUGGLE* (Kampf gegen die Zwangsräumung, 1988), *PLEADING* (Flehen, 1988), *OUTBURST* (Ausbruch, 1989), *THE CROOKED PATH* (Der krumme Pfad, 1991), *A HUNTING SCENE* (Eine Jagdszene, 1994). Orte des Chaos, des Vorübergehenden, Orte realer oder drohender Gewalt: Jeder von ihnen ist eine Tür zum Unbewussten, eine durchlässige Stelle, wo Energien einfließen und zum Betrachter zurückgeleitet werden. Indem er unseren Blick auf dieses Ödland lenkt, auf Transitbereiche wie Häfen und Friedhöfe oder auf vorübergehende Zustände in zwischen-

menschlichen Beziehungen, betreibt Jeff Wall mit Hilfe der Photographie eine Anthropologie heutigen Lebens. Eine Anthropologie, die sich der Leere zuwendet, dem lückenhaften Raum, der durch den Zusammenbruch der klassischen Ideale entstanden ist, und durch das, was wir mit der Natur, mit unseren Städten und mit uns selbst angestellt haben. Sie wirft einen kritischen Blick auf die Moderne und bedient sich dabei der Methoden der Kunstgeschichte und des Films. Unter Verwendung des vertrauten Raums der Geschichte versetzt uns Jeff Wall in einen ande-

ren, schwebenden Raum, einen Zwischenbereich: den Ort des Unbekannten und der Zukunft. Indem er den Unterschied zwischen Gegenwart und Vergangenheit erhellt, ermöglicht er uns, das, was wir sind, aufgrund dessen, was wir nicht mehr sind, zu begreifen. An diesen unsere Zeit kennzeichnenden geographischen und psychischen Orten erleben wir Momente grosser Einsamkeit, einer Einsamkeit, welche die Bedeutung der Gemeinschaft neu definiert.

(Übersetzung aus dem Französischen: Irene Aeberli/Wilma Parker)

JEFF WALL, JELL-O, 1995, transparency in light box, 56 1/4 x 70 7/8" /

WACKELPUDDING, Diapositiv in Leuchtbbox, 143 x 180 cm.





*JEFF WALL, CITIZEN, 1996, black-and-white photograph, 75 $\frac{7}{8}$ x 96" /
STAATSBÜRGER, Schwarzweissphoto, 192 x 244 cm.*



JEFF WALL, *HOUSEKEEPING*, 1996, black-and-white photograph 80 x 102½" /

HAUSARBEIT, Schwarzweissphoto, 203 x 260 cm.

THE PINE ON THE CORNER AND OTHER POSSIBILITIES

COLLIER SCHORR

Two boys are SMOKING a joint. They both have shaggy hair, blow-dried into feathery layers which comb the sides of their heads. Both boys wear dark green chinos and blue pocket tee shirts. Their arms are almost as long as their legs and one boy still wears braces on his teeth. They work at a gas station and are on their lunch break. One boy is very good-looking although he has a bad case of acne. The other boy, who is quite plain, wonders why his friend gets so many girls. He thinks acne is disgusting.

CUTE GUY

What're you doing tonight?

PLAIN GUY

I don't know. What're you doing?

CUTE GUY

What do you say we torch that VW?

PLAIN GUY POINTS to a car with his hands in the shape of a flare gun. He makes a sound like something exploding. Camera MOVES IN on hands. And then PULLS BACK on PLAIN GUY'S girlish forearms.

PLAIN GUY

Die Hard man. Fucking Bruce Willis.

CUTE GUY

Nah, lets just get toasted.

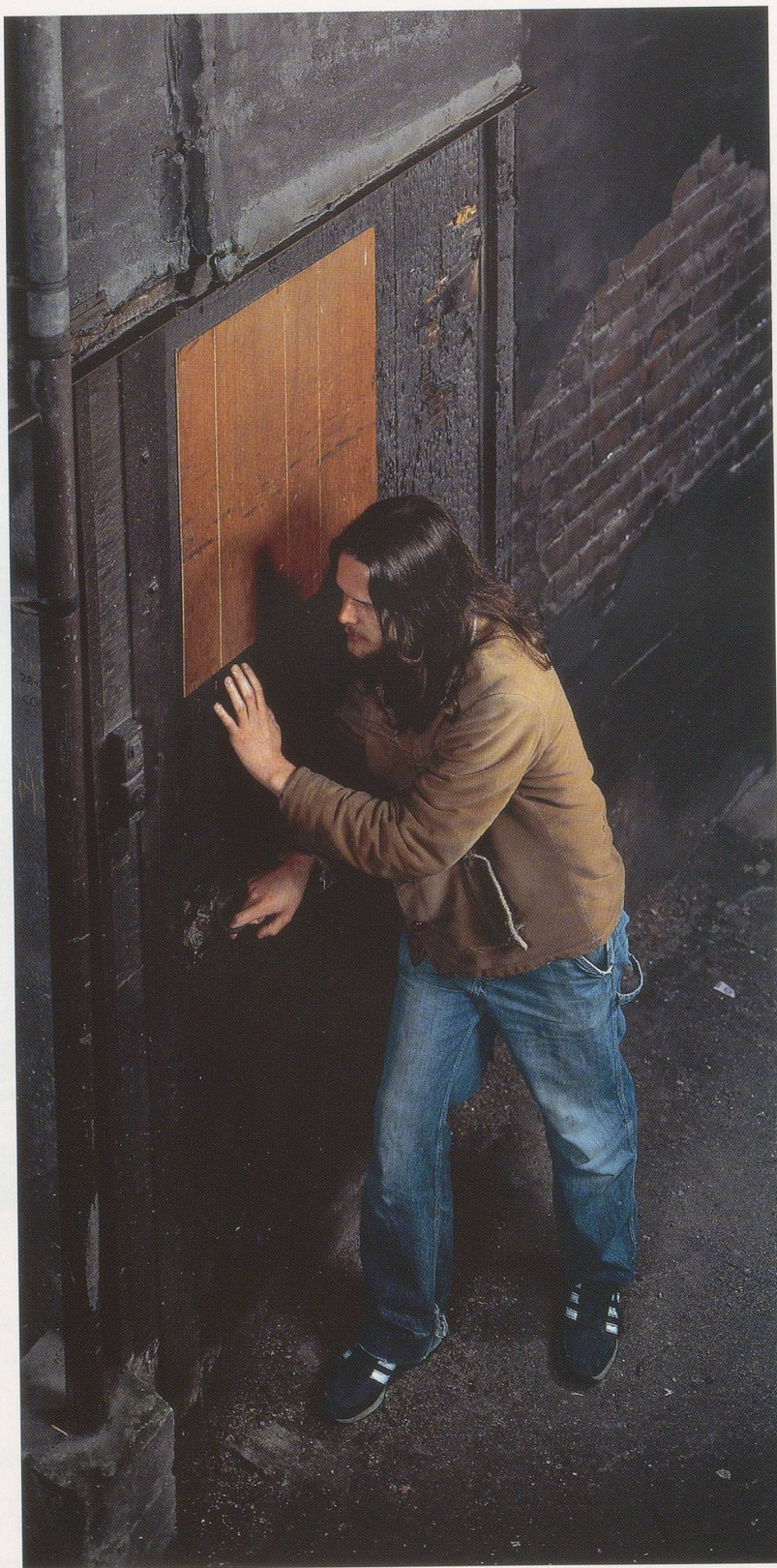
COLLIER SCHORR is an artist, and is U.S. editor of *Frieze* magazine. She lives in New York.

In a world of sound bites and primary dramas, the pause and the loll of commonplace chatter become the commercials in entertainment's version of daily life. One may skim, fast-forward, or turn away, so accustomed to stimulation, so in dread of boredom, so willing to accept simulation (dramatization) at the drop of a hat. The subtleties of human interaction and the constant repression found in each social encounter are laid flat on Jeff Wall's light boxes. In certain bodies of work—antithetical at times to the momentous and moving projects like *A SUDDEN GUST OF WIND (AFTER HOKUSAI)* (1993)—Wall's subjects (actors, to be exact) seem to pause. They mark their territory with almost sedentary stares that weight their bodies into uniformly rooted, strangely ecstatic stances. Wall's characters rehearse one moment of a fractured play. Always on the verge of saying something, they are poised on the edge of a cliff with no bluff, performing in nonexistent theaters which are placed in a controlled resistance to, and courtship of, fiction. Their story lines vary from the enigmatic and metaphorical—a man pushing against a closed door—to the most lucid and political—an Hispanic man being frisked, or felt up, by two police officers. Wall's wide study of verisimilitude has always had a particularly unsettling effect due to this conflation within his oeuvre, because both what he is driving at and how he gets there cannot be so easily accessed from his deceptively deadpan dramas.

This teetering on the edge of communication can be located in two pauses. The first pause is that of the analyst. The analyst sits in a comfortable chair, often a lovely leather Eames chair with a matching otto-



JEFF WALL, *THE PINE ON THE CORNER*, 1990, transparency in light box, 46 $\frac{7}{8}$ x 58 $\frac{7}{8}$ " /
DIE FICHTE AN DER ECKE, Diapositiv in Leuchtbbox, 119 x 149 cm.



JEFF WALL, DOORPUSHER, 1994, transparency in light box, 48 x 98" / TÜR AUFSTOSSENDER, Diapositiv in Leuchtbbox, 122 x 249 cm.

man that marks out the space you have in common. The ottoman is also a line in the sand, an innocuous boundary between the analysand and the more constrained, contained professional. It marks out a distance approximately the same as that which lies between the viewer and a Jeff Wall, far enough back to take it all in, close enough to get taken in. In psychoanalytic terms, this aural vacuum is called "evenly spaced attention," a highly evolved state that mimics concern and boredom in equal measure, tempered with a minute degree of curiosity. Good analysts can maintain this wide-eyed stare for forty-five to fifty minutes, depending on their course of instruction. This means that while you shift in your comfortable chair (usually not an Eames) s/he says nothing but looks as if s/he might. The slightest move, a lock of hair dipping fetchingly over one eye, only whets your appetite for a sound that is not forthcoming. It is the look of almost talking, almost saying something in response to something that has just been heard. One should not mistake this for a veiling. The therapist does not talk—not because s/he is lazy or uncommunicative or flirtatious, but because you are not finished. Of course, you are never finished, at least not for many years, during which time you will wait for said analyst to answer the question. His or her pause is you catching your breath.

This pause, a transparent, saturated eternity in the work of Jeff Wall, exacts a similar tension. You ask it to explain, to reflect back what it is you think it is, but it returns your momentary devotion with a blank stare. The pause can be seen in the hand movements, the tilting of a head, the rehearsed drop of a lower lip. A young, slack-jawed girl sits on a stained wood floor, in what looks like a showroom kitchen, holding a few chunks of yellow Jell-O. A number of things could have happened in this kitchen that houses two young actresses and a prop bowl of urine-colored dessert. But what these things might be is entirely up to the viewer, who is tempted by the unpopular lemon Jell-O and the girls who look as if they are cast for a TV movie about divorce or incest or racial tension. One senses that Wall enjoys building this sort of dilemma for his viewers, offering them strands of fiction dressed like reality that make little sense because of the interruption of fluid narrative drives.

Each scene houses the impossibility of a one-liner haiku. The dress rehearsals, the use of elaborate sets, and the hiring of actors all point to Wall's mimesis of the filmic project. But, when it comes down to the possibility of explication, he resists seriality and opts for a single frame thick with compressed innuendo.

Of course, innuendo is what you make of it. To interpret pictures that strive to override familiar screenplays with equally familiar faces is a somewhat thankless task. In the end, after looking at a picture of a woman in Prague wearing green capri pants, or a gang of boys, one with a stick, we begin to break away from the quest for narrative pleasure and to focus instead on the abstraction of each character's glaze. The absorption visible in the eyes of Wall's mesmerized and mesmerizing characters as they think rather than act is on par with Thomas Eakins's Dr. Gross in his gory GROSS CLINIC (1875–1876). The stare—contact with an unknown body—is contained in Wall's work, while the diversion of activity—in Eakins's case the surgical procedure that is eliciting grimaces, tears, and curiosity—has been excised. Presenting a mirror relation of the fields between viewer and object and subject and object, Wall creates an illusory diversion that interrupts our assumption that not much is happening. Like the stately Dr. Gross, the loiterer in Wall's MILK (1984) is transfixed by what might be imagined to be a hallucinatory exchange, while the action that is occurring in front of him goes unaddressed. The sexy curves of liquid in the air are the visual focus, but the absence of narrative—that information that explains the featured reaction—propels the image and presents us with a visual pause. The milk sweeps into the air but Wall removes the cause and the effect. This open-ended monologue is what elevates Wall's photos beyond the contrived theatricality of the mundane. Everything we see in these pictures is the isolated "middle portion" of the script. We don't know why the DOOR-PUSHER (1984) is pushing. What we see in each picture are two images, one which Wall builds and the second which we invent in an instant, depending on what we saw on television that day, what article we read, what argument we participated in. As viewers, we find ourselves in a fragile place, a conflicted

JEFF WALL, *DIATRIBE*, 1985, color transparency in light box, 80 x 90 1/8" /
SCHMÄHREDE, Farbdiapositiv in Leuchtkasten, 203 x 229 cm.
(COLLECTION OF THE YDESSA HENDELES ART FOUNDATION, TORONTO)



moment when stereotype and predisposition rush to finish sentences that never had beginnings.

The second pause in Wall's work is really a frozen frame. Rather than a staged phrase or a practiced stare, it is actually part of something that looks real but that has been artificially slowed down to a still. If the first pause is an intense field of projection and transference, a compressed Hollywood production, then the second pause is the less theatrical image of someone who has just been silenced. From the Rodney King beating to the faux-renegade video series *COPS*, camcorder technology—the *cinéma vérité* of our time—has made much of visual happenstance. Wall's aesthetic may be more polished and certainly more staged than pedestrian video tape, but it shares the POV of an innocent stumbling upon something unforeseen. Like John Carpenter sending Jamie Lee Curtis up the stairs toward a darkened landing in *Halloween*, Wall plays on our expectation of the forthcoming dramatic moment.

This distinction between pauses, however, may be dependent on one's own experience of "inside" and "outside" theater, of what one has seen represented

on TV as a sitcom or a real-life movie or a commercial, a news clip or a special telecast. Wall, who uses actors of color frequently, further pushes the notion of audience identification. How a white viewer (myself) interrupts or scripts the figures gathered on a slope beneath an underpass in *THE STORYTELLER* (1986) may be dependent on his or her (my) ability to see race separately from the media's portrayal of the Other. The ethnicity of Wall's characters may itself seem staged because of the social paranoia implicit in the representation of race. We are so accustomed to the inclusion of race as a dramatic device in news and entertainment scenarios; we are trained to expect ethnic Others to appear as migrant workers, sweatshop laborers, dishwashers, drug dealers, snitches, border-hoppers. So when we encounter non-whites in Wall's spectacular light boxes, enlarged and invested with the autonomy of private citizens rather than media stereotypes, we are reminded, by contrast, of how often white art describes a world that is its mirror image.

Fringe-dwellers—the illegal or poor legal aliens of sociology—make up a cornucopia of difference in

Jeff Wall's pictures. But Wall does not simply represent difference; he draws out its interactions. In *MIMIC* (1982) one man pushes the corner of his eye in imitation of an Asian man who passes him on the street. In *DIATRIBE* (1985) two women, one white with a child in her arms and the other black, walk together in a housing development wasteland. Poverty and class, as they apply to race, have almost always been segregated discussions, where ghetto blacks and white trailer trash are each imbued with their own separate shame-inducing mythologies. This image, another study of contact, is one of Wall's most crucial, specifically because it calls into question how far we are willing to see around our own internalized racism. In a world of images that propose to discuss alienation, loneliness, race relations, poverty, and disenfranchisement, this one is so quiet, so oddly staged, that its fiction says more than the facts of most documentary works. This meshing of artifice and truth—though it operates at a different stratum of reality—captures something of Andy Warhol's employment of actors and other bystanders whose craft consists entirely of self-reference. When Warhol and Paul

Morrissey cast Joe Dallesandro and his Brooklyn accent in *ANDY WARHOL'S FRANKENSTEIN* (1973), not only did they continue their tradition of directing actors to play themselves; they further elevated the actor's ability to puncture the seamless that mainstream film strives for. Wall whips the idea of raw material into a heightened state of stiffened reality; like Warhol, he injects artifice into the prosaic moment and vice versa. If the Warholian pose achieved a goofy naturalness by way of contrived acting, then Wall's actors act antithetically toward the same goal—the extreme naturalness of their acting ends up feeling staged.

Even if we see the edges of a constructed set, it hardly changes the anonymity and ordinariness of these actors. Whether in motion or not, one does not have to act "out of character" if one is mimicking a customary experience. How many times in her life has the woman in *THE STORYTELLER* squatted down? How much of her action in the image arises from her recent memory? Perhaps she is being directed to pretend a certain scenario, but in the end, her posture reflects her own experience in the world, which may be what Wall was after in the first place.

JEFF WALL, *MILK*, 1984, color transparency in light box, 73 $\frac{3}{8}$ x 90 $\frac{1}{8}$ " /
MILCH, Farbdia positiv in Leuchtkasten, 187 x 229 cm. (COLLECTION FRAC. REIMS)





JEFF WALL, *PASSERBY*, 1996, black-and-white photograph, 90 $\frac{1}{8}$ x 131 $\frac{7}{8}$ " /
PASSANT, Schwarzweissphoto, 229 x 335 cm.

DIE FICHTE AN DER ECKE UND ANDERE MÖGLICHKEITEN

COLLIER SCHORR

SMOKING – Zwei Jungen rauchen einen Joint. Sie haben beide zotteliges Haar, an den Seiten wie Gefiederschichten nach hinten gefönt. Beide tragen dunkelgrüne Chino-Hosen und blaue T-Shirts. Ihre Arme sind fast so lang wie ihre Beine, ein Junge trägt noch eine Zahnsperre. Sie arbeiten an einer Tankstelle und haben gerade Mittagspause. Einer von ihnen sieht sehr gut aus, obwohl er eine starke Akne hat. Der andere, ein SIMPEL, fragt sich, warum sein Freund so viele Mädchen kriegt. Er findet Akne grässlich.

SCHARFER TYP

Was machst du heute abend?

SIMPEL

Weiss ich nicht. Was machst du denn?

SCHARFER TYP

Was hältst du davon, wenn wir den VW da abfackeln?

Der SIMPEL hat die Hände wie eine Leuchtpistole geformt und zielt auf den Wagen. Er imitiert eine Art Explosionsgeräusch. Die KAMERA ZOOMT auf die Hände. Dann FÄHRT sie ZURÜCK auf die mädchenhaften Unterarme des SIMPELS.

COLLIER SCHORR ist Künstlerin und Amerika-Redaktorin der Kunstzeitschrift *Frieze*. Sie lebt in New York.

SIMPEL

Stirb langsam. Fucking Bruce Willis.

SCHARFER TYP

Nee, Mann, ich meine nur so, zum Warmwerden.

In einer Welt voller Zitatfetzen und Lebensdramatik werden Pausen und banales Geschwätz zu Werbespots in der Unterhaltungsausgabe des täglichen Lebens. Man hört flüchtig hin, hört zwischendurch wieder weg oder wendet sich ganz ab; man fürchtet die Langeweile wie der Teufel das Weihwasser und ist für jeden Ulk und jedes Theater dankbar. Jeff Walls Leuchtkästen bringen Licht in solche Feinheiten menschlicher Interaktion und in die immer und überall wirksamen Unterdrückungsmechanismen. In einigen Werken, die den anderen, eher an Moment und Bewegung orientierten Arbeiten wie *A SUDDEN GUST OF WIND (AFTER HOKUSAI)* (1993), diametral entgegengesetzt sind, scheinen auch Walls Akteure Pause zu machen. Sie markieren ihr Territorium mit beinahe starren, abwesenden Blicken, was ihre Körper allesamt wie schwere, festgewurzelte, merkwürdig aufragende Stelen erscheinen lässt. Walls Statisten proben einen Moment in einem fragmentarischen Stück. Immer kurz davor, etwas zu sagen, stehen sie vor einem Abgrund ohne Fangnetz und spielen in nie geschriebenen Stücken, die immer zugleich eine Kampfansage und eine Huldigung an die Scheinwelt

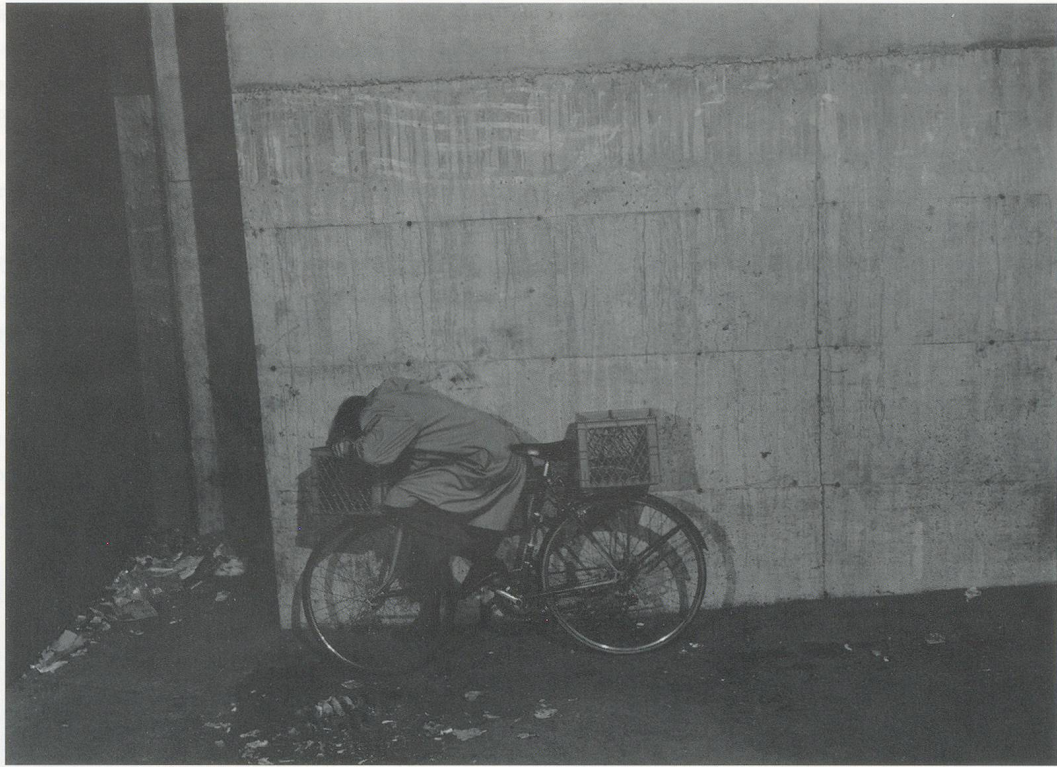
des Fiktionalen sind. Die Handlung variiert zwischen rätselhaft und metaphorisch – ein Mann, der an einer verschlossenen Tür rüttelt – bis zu aufschlussreich und politisch – ein Lateinamerikaner, der von zwei Polizisten gefilzt wird. Die grosse Wirklichkeitsnähe von Walls Darstellungen, zusammen mit ihrer äussersten Dichte, wirkte schon immer verstörend, denn es ist gar nicht so leicht festzustellen, worauf er mit seinen auf den ersten Blick völlig unspektakulären Szenen hinauswill und wie er das erreicht.

Dieses Verharren auf der Schwelle zur Kommunikation zeigt sich in zwei Arten der «Pause», des Innehaltens. Die erste gleicht dem Schweigen des Analytikers auf seinem bequemen Eames-Lederstuhl mit dazu passender Couch, womit der gemeinsame Raum von Therapeut und Klient umrissen wäre. Die Couch hat auch die Funktion einer in den Sand gezeichneten Linie, einer unauffälligen Abgrenzung zwischen Analysand und dem etwas formelleren, souveränen Profi. Sie steht für eine Distanz, die etwa derjenigen zwischen dem Betrachter und Jeff Wall entsprechen dürfte: weit genug entfernt, um jede Einzelheit aufzunehmen, und nah genug, um mit hineingezogen zu werden. In der Psychoanalyse heisst dieses akustische Vakuum «gleichschwebende Aufmerksamkeit», ein komplizierter Zustand, der gleichviel Anteilnahme wie Langeweile erkennen lässt und mit einer winzigen Prise Neugier gewürzt ist. Ein guter Analytiker kann diesen ungläubigen Blick fünf- und vierzig bis fünfzig Minuten beibehalten, je nachdem, wie lang seine Übungslektionen zu dauern pflegen. Das heisst, während man auf seinem bequemen Polster herumrutscht (meist kein Eames), sagt der Analytiker nichts, sieht aber aus, als würde er gleich etwas sagen. Die kleinste Bewegung, und sei es nur eine Haarsträhne, die ihm oder ihr neckisch übers Auge fällt, lässt einen noch hungriger auf die Reaktion warten, die nicht kommt. Es ist die Miene von jemandem, der beinahe spricht, der gleich etwas sagen wird als Antwort auf das, was er gehört hat. Man sollte das nicht als Maske missverstehen. Der Therapeut spricht nicht – aber nicht, weil er oder sie zu faul oder unkommunikativ ist oder kokett, sondern weil du noch nicht fertig geredet hast. Natürlich bist du niemals fertig, zumindest nicht für die nächsten Jahre, in denen du darauf wartest, dass dir

besagter Analytiker deine Frage beantwortet. Er hält inne, weil du Luft holen musst.

Diesem Innehalten entspricht in den Werken Jeff Walls eine transparente, gesättigte Ewigkeit, die eine ähnliche Spannung bewirkt: Du wartest auf eine Erklärung, einen Hinweis darauf, was es ist, ob es wirklich das ist, wofür du es hältst; aber dein vorübergehendes Interesse wird mit einem leeren Blick beschieden. Das Innehalten ist an den Handbewegungen abzulesen, an der Neigung eines Kopfes, an dem geübten Hängenlassen einer Unterlippe. Ein junges Mädchen sitzt mit hängendem Kinn auf dem fleckigen Holzboden einer scheinbaren Modellküche und hält ein paar Klumpen gelben Gelees in den Händen. Eine ganze Reihe von Dingen könnte in dieser Küche passiert sein, die zwei junge Schauspielerinnen und ein Einmachglas mit urinfarbenem Dessert beherbergt. Aber was diese Dinge nun wirklich sind, bleibt völlig der Interpretation des Betrachters überlassen, herausgefordert von einem ungeliebten Zitronengelee und den Mädchen, die aussehen, als wären sie für eine Fernsehsendung über Scheidung, Inzest oder Rassenprobleme ausgewählt worden. Man spürt, mit welchem Vergnügen Wall diese Art von Dilemma für seine Betrachter einrichtet und ihnen fiktive Handlungsfetzen anbietet, die als Wirklichkeit verkleidet daherkommen, aufgrund des unterbrochenen Erzählflusses aber wenig Sinn ergeben. Jede Szene birgt die Unmöglichkeit eines einzeligen Haikus. Die Kostümproben, die aufwendigen Szenenbilder und das Arbeiten mit Berufsschauspielern: alles weist auf Walls Mimesis der Filmarbeit hin. Aber wenn es um eine mögliche Erklärung geht, verwirft er das Serielle zugunsten des bedeutungsschwangeren Einzelbildes, das von dunklen Anspielungen nur so strotzt.

Natürlich wachsen diese Anspielungen auf unserem eigenen Mist. Die Interpretation von Bildern, die sich über vertraute Szenen und ebenso vertraute Gesichter zu schieben versuchen, ist eine eher undankbare Aufgabe. Nachdem man das Bild einer Frau in Prag mit grünen Capri-Hosen oder einer Jungenbande, in der einer einen Stock trägt, angeschaut hat, hört man allmählich auf, nach den Freuden des Narrativen zu suchen und konzentriert sich statt dessen auf das Entrückte, Kristalline der einzelnen Fi-



JEFF WALL, *CYCLIST*, 1996, black-and-white photograph, 83 $\frac{7}{8}$ x 116 $\frac{1}{8}$ " /

VELOFAHRER, Schwarzweissphoto, 213 x 295 cm.

gur. In den Augen von Walls hypnotisiert und hypnotisierend wirkenden Figuren, die weniger handeln als denken, ist eine Versunkenheit sichtbar, die an Thomas Eakins' Dr. Gross in dessen blutrünstiger GROSS CLINIC (1875–76) erinnert. Den glasigen Blick – Zeichen der Entfremdung vom eigenen Körper – finden wir auch in Walls Werk, während das unterhaltsamere Handeln – bei Eakin der chirurgische Eingriff, der Grimassen, Tränen und Neugier erzeugt – hier weggelassen wurde. Wall präsentiert uns eine wechselseitige Spiegelung der Räume zwischen Betrachter und Objekt bzw. Subjekt und Objekt und erzeugt so eine illusorische Ablenkung, die den Eindruck verwischt, dass hier nicht eben viel los ist. Wie beim reservierten Dr. Gross ist auch beim Gammler in Walls MILK (1984) die Aufmerksamkeit auf etwas gerichtet, was man sich vielleicht als halluzinatorische Begegnung vorstellen könnte, während er die Handlung, die sich unmittelbar vor ihm abspielt, überhaupt nicht wahrnimmt. Die sinn-

lichen Kurven der Flüssigkeit in der Luft sind zwar der optische Brennpunkt, aber das Fehlen des erzählerischen Elements (welches die zur Erklärung der vorgeführten Reaktion nötigen Informationen liefern würde) lädt das Bild auf und beschert uns ein visuelles Innehalten. Die Milch spritzt in die Luft, aber Wall lässt Ursache und Wirkung beiseite. Dieser der Zeit entrückte, ewige Monolog befreit Walls Photos von dem unweigerlich Theatralischen, das allem Irdischen anhaftet. Alles was wir in diesen Bildern sehen, ist das isolierte «Filetstück» des Drehbuchs. Wir wissen nicht, warum der DOORPUSHER (1984) die Tür aufstossen will. In jedem Bild sehen wir zwei: zum einen das von Wall gebotene, zum andern jenes, das wir augenblicklich selbst erfinden und das von Dingen abhängig ist wie, was wir gerade im Fernsehen sahen, was wir gelesen haben oder in welche Auseinandersetzung wir verwickelt wurden. Als Betrachter befinden wir uns an einem fragilen Ort, in jenem heiklen Moment, wo Stereotyp und Neigung

voreilig Sätze zuende bringen, die nie einen Anfang hatten.

Die zweite Art von Pause oder Innehalten in Walls Werk ist das tatsächlich erstarrte Bild. Kein inszenierter Ausdruck, kein aufgesetzter Blick, ist es Teil von etwas, das echt aussieht, tatsächlich aber künstlich zum Stilleben reduziert worden ist. Bildet das erste Innehalten ein intensives Projektions- und Übertragungsfeld, eine komprimierte Hollywood-Produktion, so entspricht das zweite Innehalten dem nicht ganz so dramatischen Bild von jemandem, der gerade zum Schweigen gebracht worden ist. Von der Verprügelung von Rodney King bis hin zur Videoserie *COPS*, hat die Camcorder-Technologie – das *cinéma vérité* unserer Zeit – oft mit zufällig entstandenen Bildern gearbeitet. Walls Ästhetik ist vielleicht polierter und sicher bewusster inszeniert als ein Amateurvideo, aber es teilt mit diesem den Standpunkt dessen, der unbedarft auf etwas Unvorhergesehenes stösst. Wie John Carpenter, der Jamie Lee Curtis in *Halloween* ein düsteres Treppenhaus hochschickt, spielt Wall mit unserer Erwartung des dramatischen Ereignisses.

Doch diese Unterscheidung zwischen verschiedenen Arten des Innehaltens hängt vielleicht davon ab, was wir selbst für Theatererfahrungen (als Beteiligte und als Zuschauer) haben, was wir im Fernsehen als Sitcom, Reality-TV oder Werbespot gesehen haben, als Nachrichten- oder Sondersendung. Wall verwendet häufig farbige Darsteller und thematisiert den Begriff der Publikums-Identifikation. Wie der weisse Betrachter (ich) die in *STORYTELLER* (1986) auf einem Abhang an einer Brückenunterführung versammelten Figuren ausblendet oder aufnimmt, hängt vielleicht von seiner oder ihrer (meiner) Fähigkeit ab, Rassenzugehörigkeit unabhängig davon zu sehen, wie die Medien den jeweils anderen darstellen. Die ethnische Zugehörigkeit der Wallischen Figuren mag aufgrund der gesellschaftlichen Paranoia, mit der die Behandlung von Rassenthemen verbunden ist, ihrerseits inszeniert wirken. Wir sind daran gewöhnt, dass Rasse in Nachrichten und Unterhaltungssendungen oft als dramatische Würze dienen muss. Wir sind darauf getrimmt, dass die ethnisch anderen als Gastarbeiter, Fabrikarbeiter, Tellerwäscher, Drogenhändler, Diebe oder illegale Einwande-

rer auftauchen. Wenn wir nun den Nicht-Weissen in Walls spektakulären Leuchtkästen begegnen, für einmal in voller Grösse und als autonome, private Staatsbürger dargestellt und nicht in der üblichen stereotypen Art, dann werden wir daran erinnert, wie oft weisse Kunst nur das Spiegelbild ihrer eigenen Welt darstellt.

Randexistenzen – illegale oder arme legale gesellschaftliche Aliens – bringen eine Fülle von Andersartigkeit in Jeff Walls Bilder. Aber Wall stellt nicht einfach nur die Differenz dar; er filtert vielmehr deren Wechselwirkungen heraus. In *MIMIC* (1982) zieht ein Mann seinen Augenwinkel nach aussen und imitiert damit einen Asiaten, der auf der Strasse an ihm vorbeigeht. In *DIATRIBE* (1985) gehen zwei Frauen, eine weisse mit einem Kind auf dem Arm und eine schwarze, zusammen durch das triste Niemandsland eines Sozialwohnungsbau-Komplexes. Armut und Klassenzugehörigkeit in Abhängigkeit von der Rasse galten immer als gesonderte Thematik, wo Schwarze aus dem Ghetto und weisse Wohnwagenexistenzen über jeweils eigene, beschämende Mythologien verfügen. Dieses Bild, eine weitere Begegnungsstudie, gehört zu Walls wichtigsten Arbeiten, vor allem weil es die Frage aufwirft, wie weit wir unseren eigenen internalisierten Rassismus zu überwinden bereit sind. In einer Welt der Bilder, die sich mit Entfremdung, Einsamkeit, dem Verhältnis zwischen den Rassen, Armut und Rechtlosigkeit auseinandersetzen, ist dieses so still und seltsam inszeniert, dass die Fiktion darin mehr sagt als die Fakten der handfestesten Dokumentation. Auch wenn sich diese Verknüpfung von Künstlichkeit und Wahrheit auf einer anderen Wirklichkeitsebene abspielt, so hat sie doch etwas von Andy Warhols Rückgriff auf Schauspieler und Passanten, deren Kunst allein auf Selbstdarstellung beruhte. Als Warhol und Paul Morrissey Joe Dallesandro mit seinem Brooklyn-Akzent für die Rolle in *Andy Warhols Frankenstein* (1973) auswählten, setzten sie nicht nur eine Tradition fort, in der Schauspieler angewiesen wurden, sich selbst zu spielen; sie erhöhten auch die Chancen des Schauspielers, jene Ungebrochenheit anzukratzen, die der Mainstream-Film anstrebt. Wall treibt diese Idee des Rohbelassenen weiter zu einem überhöhten Zustand eingefrorener Realität. Gleich Warhol schleust er

Künstlichkeit in das banale Moment und umgekehrt. Erzielte die Warholsche Pose durch gekünsteltes Spiel eine schräge Natürlichkeit, so arbeiten Walls Darsteller im antithetischen Sinne auf dasselbe Ziel hin: die extreme Natürlichkeit ihres Spiels erweckt den Eindruck des Inszenierten.

Selbst wenn wir die Ränder einer konstruierten Szene sehen, ändert das kaum etwas an der Anonymität und Unauffälligkeit dieser Darsteller. Ob bewegt oder nicht, man braucht nicht «von innen heraus»

zu spielen, wenn man eine alltägliche Erfahrung darstellen will. Wie oft hat sich die Frau in THE STORYTELLER in ihrem Leben schon hingehockt? Wieviel von dem, was sie auf dem Bild tut, entstammt einer Erinnerung aus jüngster Zeit? Vielleicht hat sie Anweisungen bekommen, eine bestimmte Szene nachzustellen, aber letztendlich spiegelt sich in ihrer Haltung ihre eigene Lebenserfahrung wider. Und genau darum geht es Wall vielleicht zuallererst.

(Übersetzung: Nansen/Parker)

JEFF WALL, 8056 BEVERLY BLVD., LOS ANGELES, 9 A.M., 24 SEPTEMBER 1996, 1996, black-and-white photograph, 90 1/8 x 111 7/8" / 8056 BEVERLY BOULEVARD, LOS ANGELES, 9 UHR VORMITTAGS, 24. SEPTEMBER 1996, Schwarzweissphoto, 229 x 284 cm.



EDITION FOR PARKETT

JEFF WALL

UNTITLED (EDITION FOR PARKETT), 1997

Silver gelatin contact print,
image ca 7¹/₂ x 9⁵/₈", printed on
archival paper, ca 15³/₄ x 17".
Edition of 50, signed and numbered

OHNE TITEL (EDITION FÜR PARKETT), 1997

Silbergelatin-Kontaktabzug,
Bild 19,2 x 24,3 cm, gedruckt auf
archivierbarem Papier, 40 x 43 cm.
Auflage: 50, signiert und numeriert



A black and white photograph of Laurie Anderson performing on stage. She is standing, wearing a dark jacket over a light-colored top and dark pants. She is holding a microphone in her right hand and has her left hand in her pocket. She is looking towards the camera. In the foreground, there is a coiled telephone cord and a telephone handset on a table. The background is dark with some stage lighting visible.

LAURIE ANDERSON

CONTROL ROOMS and OTHER STORIES

LAURIE ANDERSON

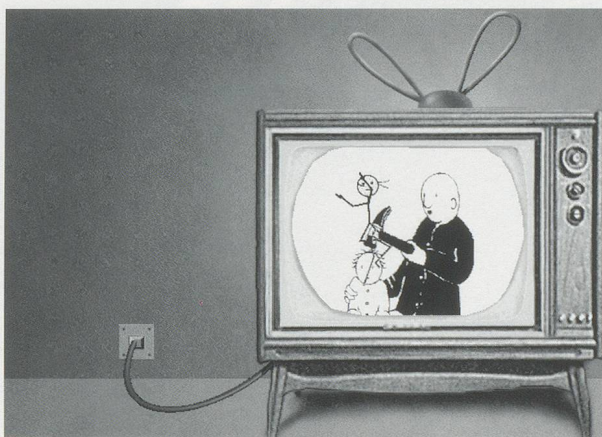
Confessions of a Content Provider

One of the main things I learned from going to futuristic tech conferences is that there is no such thing as an artist anymore. We are now officially known as Content Providers. Why does this sound like something from the Chinese cultural revolution? (Tinny voice blaring from public address system: "Content providers, please assemble in the courtyard for further housing instructions.")

At first I thought "Content Provider" was one of the most chilling terms I'd ever heard. Then I thought about it for a while and I sort of got used to it and after a year of hearing it I'm completely adjusted. It seems pragmatic and inevitable.

One of my worst fears when making big pieces involving technology is that I'll come across as a super enthusiastic electronics sales person pointing to equipment and saying, "Look at all these incredible new totally digital systems! Isn't Big Technology great?"

On the other hand, the aesthetic of the small is becoming increasingly familiar. Lots of people who used to want the biggest car and the biggest office now want the very smallest phone, the tiniest watch, the most information on the smallest chip. Big just seems clumsy, retrograde.



LAURIE ANDERSON, PUPPET MOTEL, 1995,
still from the CD-ROM with Hsin-Chien Huang /
Szene aus der CD-ROM.

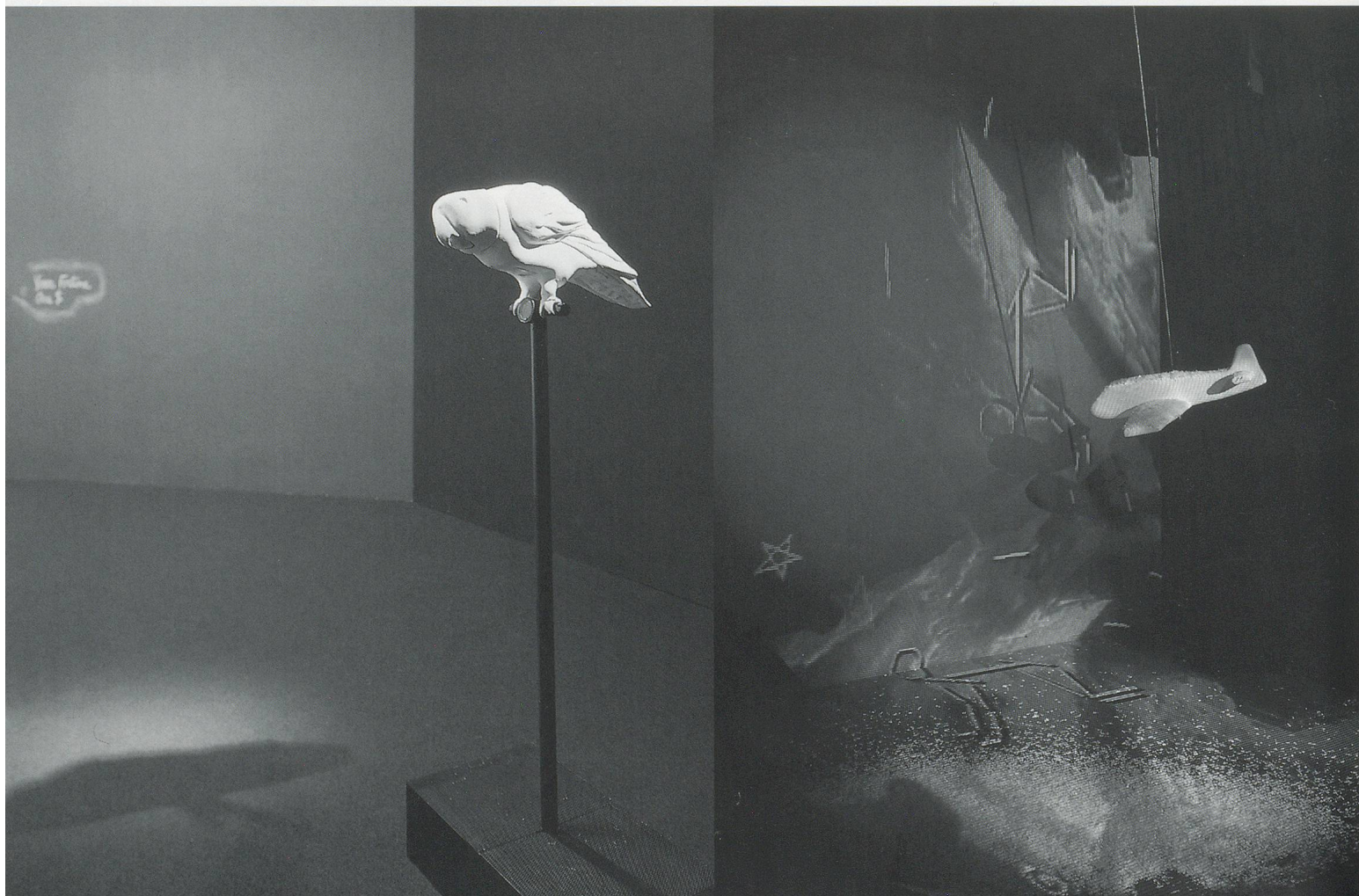
LAURIE ANDERSON'S GREEN ROOM can be found on the web at <http://www.voyagerco.com/LA/VgerLa.html> as well as lots of other information on her projects, discography, books etc. in *Wired Magazine* and at other web sites.

Laurie Anderson

Last fall I worked on an installation at the Guggenheim SoHo Museum and one of my goals was to make some very small pieces. The objects in the show included two telephones, a pillow, a tiny video model of a monument, a model plane, a six inch statue, and a plastic parrot. All these pieces were connected to audio. They were vehicles to tell stories using many different filters. Some were lo-fi, others were intimate and pristine, others were ambient with lots of resonant low sounds. They were surrounded by projections of video "cave paintings," fairly crude stick figure animation made on my computer.

As a talking artist, I'm always on the lookout for alter egos—surrogate speakers. And I've always been completely fascinated by parrots. The whole idea of talking animals is so deeply creepy. I spent a lot of time with my brother's gray African parrot Uncle Bob. Uncle Bob has a vocabulary of about five hundred words. You're never sure with Bob where the line is between repetitive babble and conscious communication. The more I listened to Bob the more it seemed like he could communicate emotion—cries and phrases that expressed loneliness, fear, sheer happiness—all with his extremely limited vocabulary. It made me realize how much human language is a combination of rote phrases and fortuitous invention, a complex mix of the things that can be said and the unsayable.

LAURIE ANDERSON, installation views at the Guggenheim SoHo exhibition "Hugo Boss Prize 1996" with animatronic parrot on the left / Installationen im Guggenheim SoHo Museum, links der elektronisch animierte Papagei. (PHOTOS: ELLEN LABENSKI)



For the show at the Guggenheim, I made a talking plastic parrot using materials that are normally used to design new car bodies. He's stuffed with electronics, a servo motor that turns his head and an envelope follower that allows the beak to synchronize with the words (a fanciful addition since parrots don't have lips and their speech isn't synchronized with their movements). He's sitting on a perch and there's a sensor that tells him when people are in range. When they are, he calls them over, using any one of sixty beckoning calls. If they get too close, he tells them to back off. The voice is computer generated so it's quite easy to compose what he says: just type it into the computer and you can hear it immediately.

Over the past few years I've used these digital voices in several computer speech programs, and there are times when I have the illusion that I'm in touch with another intelligence—a very whacky new life form. But this only happens on good days when all the systems are working. On bad days, I start talking to my computer and I think, "Wait a second. This is insane! I might as well be talking to my electric pencil sharpener."

Writing the parrot's speeches was like finding a whole new voice—a voice that really didn't sound like me and it didn't have much to do with the way I think. It was very freeing. He spoke with a noticeable absence of filters. You know how when you're talking to someone you say maybe only about ten percent of the things that are passing through your mind? You're thinking about how this person reminds you of someone else, or comparing what s/he said to what you used to think ten years ago, or whatever and you don't voice these thoughts because a) there just isn't enough time and b) because you're probably using a series of filters: a politeness filter, a logic filter, a babble filter and these filters slot into place and prevent you from saying every little thing that crosses your mind.

I've never really written anything like the parrot's speeches before. At first I thought it was some kind of free-form, non-sequitur method. But after a while I realized that the shuffle modes and trial and error methods resulted in phrases that could be culled and clipped into a mad jump-cut language, sort of like song-writing only stranger.

The parrot talks for a couple of hours and there's a background keyboard loop issuing from a speaker in the base of the parrot's perch. I used this music as audio glue, a way to smooth the cuts in the language.

(Parrot)

Her voice. Her voice was like an old rusty pump that sent the words very very slowly up a long pipe. And then when they got to her open mouth the words came out like rusty wire. Wire that had been in the cold clay for a long time.

I've been seeing dragons again. Yes, it's true. I don't like giving a nude woman a dollar. It's just my policy. So shoot me. That's just the way I see it. Maybe the batteries are running low. Here, let me take this pencil out of my mouth...

Did you know that birds are the only living dinosaurs? It's true. And think of all the time we've been flying. Humans learned to fly only about a hundred years ago and now they're playing golf on the moon. Now that's progress!

When you enter the space the parrot tries to convince you to come into his room, using various strategies of beckoning and flattery.

Say, you look like someone who'd enjoy talking to a plastic bird,

or standard art world schmoozing—the verbal equivalent of the air kiss:

Darling! How marvelous to see you! I had no idea you were in town!

or simple begging and pleading combined with the carny barker approach:

Come in come on in. Please please please please come in. Your fortune one dollar. Your fortune one dollar.

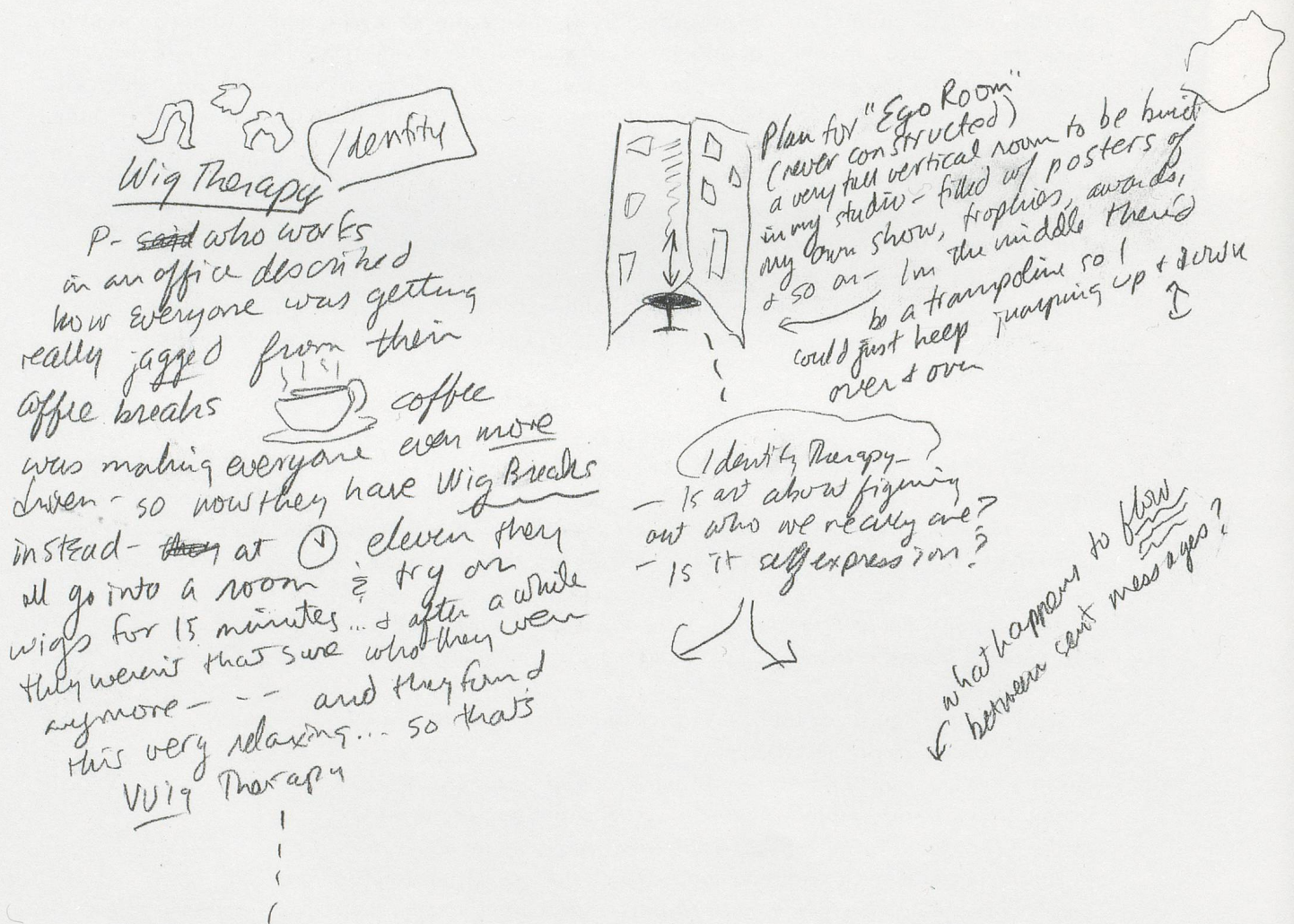
Now just a little background of this particular exhibition: It was a group show with five artists who were nominated for the Hugo Boss Prize. So I wrote some things for the parrot to say about competition and about how art should get judged:

(Parrot)

Welcome to the Guggenheim Museum, SoHo. The director's name is Tom Krens. Now I haven't actually met Tom. I can't really say that I know Tom personally. I mean, I don't have his home phone number. But I do know that this "art contest" was his idea.

By the way, the winner of this contest will get fifty thousand dollars! Courtesy of the people at Hugo Boss. And by the way, I love their suits. You should probably stop by their show room some time. They are really really excellent suits. Very nice fabrics. Very nice colors. They're suits for people with excellent taste. Anyway, the winner gets the money, but what do the losers get? Competition! I love it. It's very very very American. I like to know what is best, and what is not as good.

Sometimes, art work is judged by using words. Here's how it works: This picture is worth fifteen hundred words. This one is worth three words. That picture over there is worth a paragraph. This picture is priceless. Impossible to say enough about it. That one over there is worthless. It's not even worth one single, letter.





Guggenheim SoHo Exhibition "Hugo Boss Prize 1996": LAURIE ANDERSON, installation view (above); drawing for CHALKBOARD, detail (on the left) / Installationsansicht (oben); Skizze für WANDTAFEL, Ausschnitt (links). (PHOTO: ELLEN LABENSKI)

At the entrance to the second room in the Guggenheim installation, there was a big chalkboard filled with diagrams, sketches, and words. When I look at the work of other artists, whether it's a painting or a book or a piece of music, I'm always curious about the sources, the inspiration, and the underlying structure. Usually when I start working on something, I make a very big chart with lots of dotted lines and I try to see how images and ideas might connect. On this chart, there are a lot of references to time and to the tiny clocks that are everywhere now, keeping track in days, hours, minutes and seconds of what you're doing or even places you're going in the physical world and how much time you're spending there.

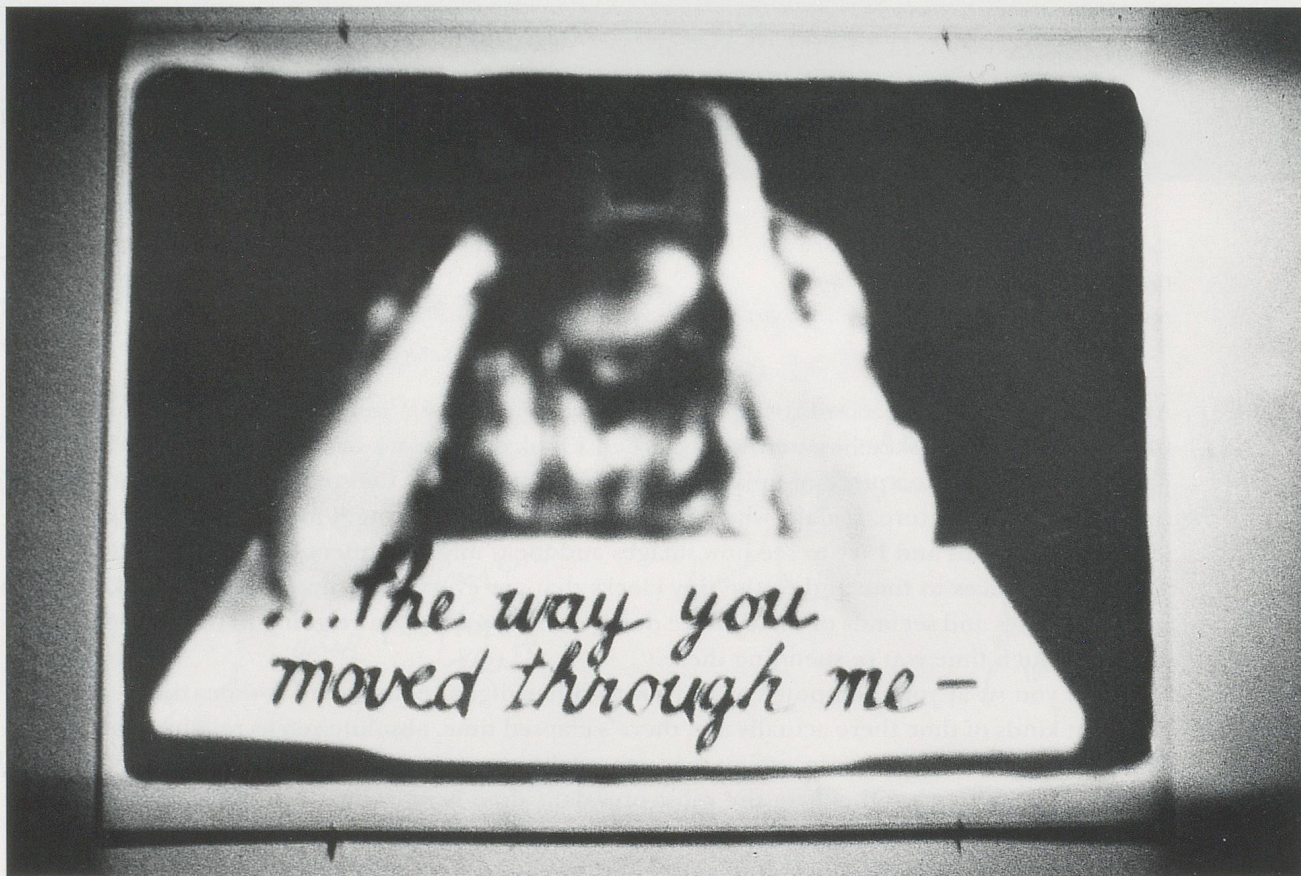
When you sit at your computer or work with other digital equipment, it's amazing how many different kinds of time there actually are: there's elapsed time, absolute versus relative time, Quick Time, burn in time, time code, estimated time, real time, wait time. And you spend a lot of time trying to get in synch. Of course the most prevalent time is wait time. There's so much waiting going on, and I'm interested in this kind of downtime. How do you spend it? Often just drumming your fingers, watching the clock, your mind a blank. But occasionally downtime can be useful.

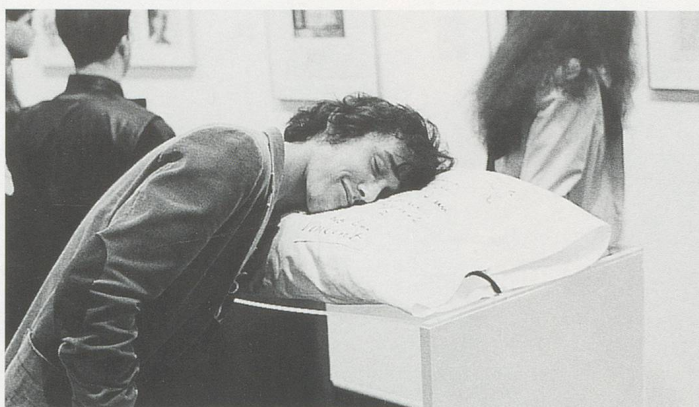
Several years ago, I was asked to do an installation at the Museum of Modern Art in New York. And I was trying to write something, hoping that an idea would somehow spew out of the typewriter if I just kept at it long enough. Finally I paused for a moment to read what I'd written and it was so stupid that I got incredibly depressed and I put my head in my hands and just sat there. And suddenly I heard this intense humming and buzzing sound. It was the motor of the electric typewriter moving up through my elbows and into my hands and through them into my ears. And I thought, "That's it! I'll build a singing table." So I made a table that had some speakers inside and powerful drivers that sent the sound up some steel rods into the surface of the table, so that when you put your elbows on it and your hands over your ears it was like putting on a pretty good set of headphones, using the principles of bone conduction.

The sound was stereo with some pretty extreme panning. I wrote several songs for the table for bass, violin and piano. With a lot of filtering I was able to get words to travel up rods. So I used a line from George Herbert, a 17th century English metaphysical love poet, who wrote, "Now I in you without a body move." So the words would pan slowly back and forth between your ears.

LAURIE ANDERSON, HANDPHONE

TABLE, 1977, installation at the Museum of Modern Art, New York, detail /
SINGENDER TISCH, Ausschnitt.





LAURIE ANDERSON, *TALKING PILLOW*, 1977/1985,
installation / *SPRECHENDES KISSEN*.

Anyway, when I look around at the tech art that's being made, it occurs to me that maybe artists aren't always using the right tools. Now that nearly everybody is happily painting away in Photoshop, making millions of colored web sites and creating perfectly scanned in photo-realist, interactive butterflies programmed to make ambient

house music as they mate in various virtual environments, maybe it's a good time for artists to start thinking along some other lines.

I have a friend who's planning to open a club in London. It's going to be a big multimedia workshop where artists can use a lot of the cool new tools. The building used to be a mental hospital and we were sitting around talking about how much art schools are like mental hospitals: long corridors and people locked away in their rooms, working away on really specific kinds of peculiar things with enormous concentration.

I was telling this friend my theory that artists aren't using the right tools and I suggested doing some things at the club, some "therapies" for artists who have been using too much technology. There would be all kinds of therapies in the series, starting with "Scale Therapy" which would be about how to change quickly and flexibly—like how on the one hand we're all just meaningless specks of dust floating about in the cosmos and how on the other hand we can fill up an entire room with a single, powerful idea.

"Ego Therapy" would ask the question: Is art about self expression? This might involve some physical construction, similar to a room I was planning to build in my loft at one point. It was an Ego Room, a very tall vertical room filled with lots of posters from my own shows, flattering photographs of myself, awards and great reviews. In the middle of this was going to be a trampoline so I could keep jumping up to look at them, over and over again.

"Taboo Therapy" would attempt to look at what really grosses everyone out, starting from a recent controversy in an "alternative" New York art space. It turns out that people in this scene, which has sponsored performances ranging from live scarification to bloody urine soakings, were offended by a very graphic performance featuring really old people having sex. So if you can find out what scares people you might also find out what they like and value.

"Music Therapy" involves writing lists of words that never appear in songs: vapor, lawyer, calcium, imbrication, and so on and then writing songs using as many of these words as possible.

In "Sleep Therapy" the idea is to lose consciousness in various ways for about a year, and when you wake up there will be a lot of new things to worry about and your old problems will seem trivial by comparison.

"Speed of Darkness" would look at how we experience time broken into discrete message bytes rather than as a continuous analog stream. It would touch on the ideas of Saint Thomas Aquinas who describes all angels as messengers—you can't have an angel without a message or a message without an angel according to Saint Thomas—and how time seems to stop between their messages. So what happens in these digital pauses—these gaps? Does time stop utterly? How does this compare to Buddhists' ideas about time suspension? And so on.



LAURIE ANDERSON, *THE NERVE BIBLE TOUR*, 1995. (PHOTO: ADRIANA FRIERE)

A lot of digital art is happening now in the Net. The original model of the Internet, as touted a few years ago by guys like Al Gore, was an enormous library—open all night, free, democratic and public. And then over a very short period of time, much of the Net mutated into a strip mall. This process started with the little advertisements, trademarks, logos and copyrights that began to crop up all over the screens in tiny letters. And they all stand for the same thing: Private property. Do not copy.

What interests me is the process of building the Net which is in some ways a digital version of the three dimensional world, a kind of alternate world, a kind of heaven, where everything in the real world gets interpreted and represented. When the Greeks invented their heaven, they populated it with all sorts of gods and goddesses who were selfish, irrational, insanely jealous, competitive and basically quite insane. The situation up there was chaotic and out of control, while down on earth they were busy building an extremely rational world, inventing jurisprudence, mathematics, philosophy and ethics as well as laying out the principles of democracy and groundwork for a purely classical and austere style of sculpture and architecture. Life on earth was the polar opposite of heaven.

Recently, I've been thinking about two epic American stories that are about work and control. They're both stories about teams of people working in ships. The stories are *StarTrek* and *Moby Dick* and their ships are the Enterprise and the Pequod. These stories are separated by about a hundred and fifty years, and although they have a lot in common—very long voyage, a powerful captain, dangerous encounters and wild adventures—they couldn't be more different.

In the *StarTrek* series, the ship is pretty high tech and the immaculate workers are endlessly typing commands into their computers and talking into their headsets, presumably affecting the course of the ship somehow. But the person who's really in charge is up on the bridge. The plot of each episode is the same. Everybody's working away and suddenly for some reason or other the ship goes haywire and the captain starts yelling from the bridge, "I've lost control! I've lost control of the ship!!" Losing control is the worst thing that could happen. So the rest of the show is about how the captain regains control of the ship. It's no coincidence that the whole drama happens in The Control Room.

In *Moby Dick*, the ship is also pretty high tech by nineteenth century standards; it's a kind of floating factory. And again there's the hardworking crew and the captain. Except in this ship the captain is completely crazy. But what finally happens in *Moby Dick* is pretty horrendous. The captain goes more or less insane, the ship is snapped in half, the crew drowns, and the captain is dragged to the bottom of the ocean by the whale he has fanatically hunted. The End. And there aren't even any little epigrams like in *King Lear* when at the end the king learns that he can love some people a little bit. In *Moby Dick* it all just ends. And it's such an incredibly dark story. You can't imagine telling a story like that now. For example, the Enterprise exploding in a huge accident and all the debris disappearing into a black hole and in the last shot there's a single space man turning around, swinging around and around alone in space. "Call me Ishmael." The End. This would never happen even if the series was slated to go permanently off the air.

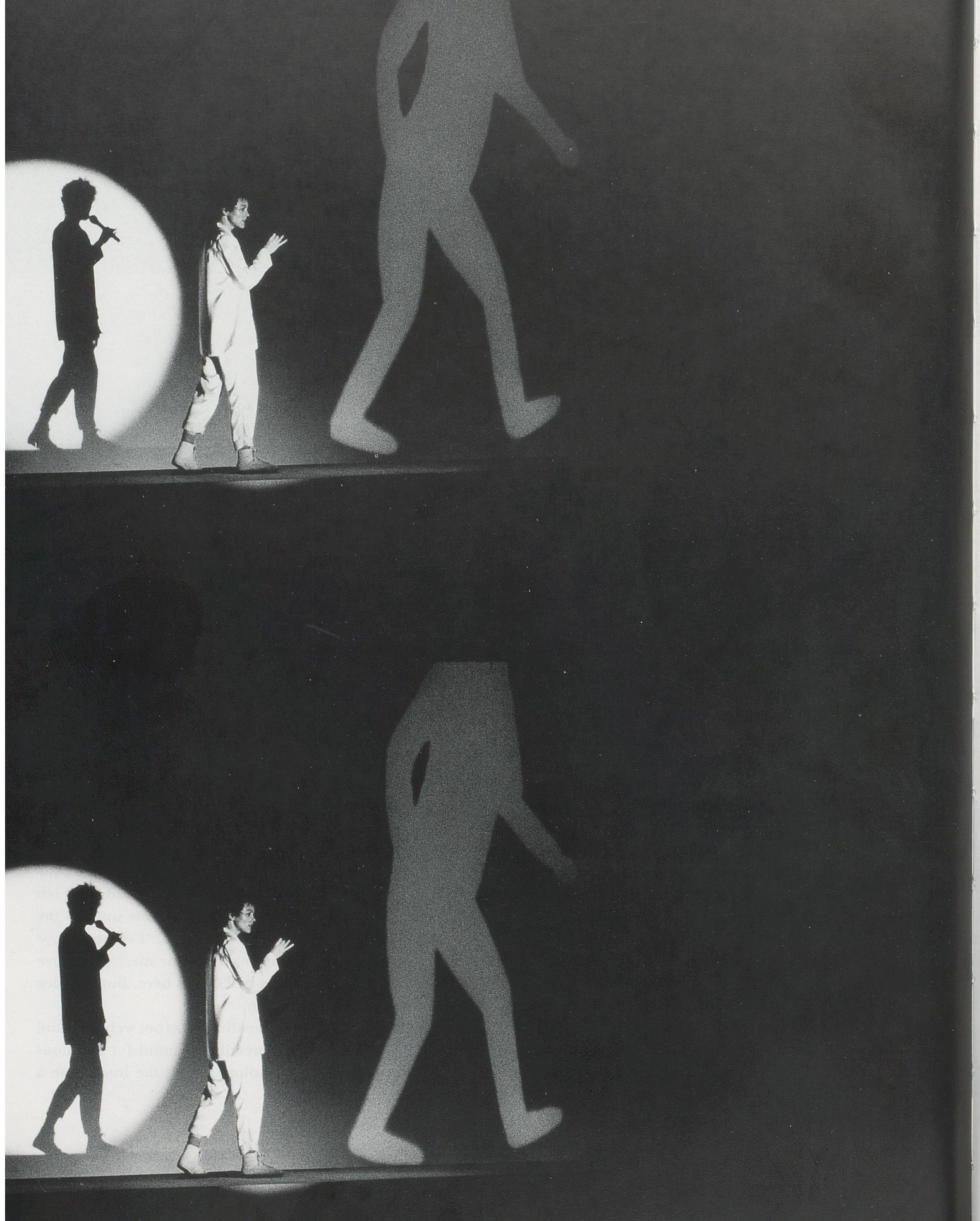
What I'm trying to say is that here we are in the late twentieth century and we're designing our own personal control rooms, the ones in our homes and offices and studios. And the stories we tell ourselves are about how to get more and more perfect, more and more in control. And while I'm fascinated with the process, I wonder what kind of art will be made without anarchy.

It's Easter Sunday today. Over the last few days, the big news has been the mass suicide in San Diego of thirty-nine members of the Heaven's Gate cult. Convinced that they could slip the bonds of earth and hook onto the jetstream of the Hale-Bopp comet, they packed their tiny flight bags with personal belongings and spare change, swallowed a mixture of barbiturates and alcohol, put plastic bags on their heads and left their bodies (their "vehicles") behind as they attempted to jettison their souls to the "Level Above Human." One of the members wrote before the death, "I've been alive now for thirty-one years and I've realized there's nothing here for me." Of course many Americans can appreciate the ambition to get the hell out of here. But the idea of an alternative "there" is pretty dazzling even on Easter.

The Heaven's Gate cult members made their living creating Internet web sites and the buzz has already started: Is the Net a dangerous breeding ground for insidious ideas? Did digital isolation create the tragedy? Is technology taking the human on a reckless ride to nowhere?



LAURIE ANDERSON, PUPPET MOTEL (ICE RINK) 1995,
still from the CD-ROM with Hsin-Chien Huang / Szene aus der CD-ROM.



LAURIE ANDERSON

KONTROLLRÄUME und ANDERE GESCHICHTEN

Geständnisse einer Sinnlieferantin

Was ich durch die Teilnahme an Konferenzen über Technologien der Zukunft in erster Linie gelernt habe, ist, dass es so etwas wie Künstler nicht mehr gibt. Wir werden nun offiziell als Sinnlieferanten bezeichnet. Weshalb klingt das derart nach chinesischer Kulturrevolution? (Blecherne Stimme aus den Lautsprechern: «Sinnlieferanten, bitte für weitere formale Anweisungen im Hof antreten!»)

Zuerst hielt ich «Sinnlieferant» für die entsetzlichste Bezeichnung, die ich je gehört hatte. Dann dachte ich darüber nach und gewöhnte mich irgendwie daran, und nachdem ich sie ein Jahr lang unentwegt zu hören bekommen habe, stört sie mich nicht mehr. Sie scheint brauchbar und unumgänglich.



LAURIE ANDERSON, *WHAT YOU MEAN WE?*, 1986, video still, Laurie Anderson and her video clone / *WAS MEINST DU MIT WIR?*, Videostill, Laurie Anderson und ihr Video-Klon.

Was ich am meisten fürchte, wenn ich grosse, mit viel technischem Aufwand verbundene Sachen mache, ist, dass ich zu einer Art enthusiastischer Handelsreisenden in Sachen Elektronik werde, die mit dem Finger auf ihre Sachen zeigt und sagt: «Schaut, was für überwältigende, neue digitale Systeme. Ist die Technik nicht fabelhaft?»

Andrerseits ist uns die Ästhetik des Kleinen zunehmend vertrauter. Die Leute, die früher den grössten Wagen und das grösste Büro wollten, jagen jetzt dem kleinsten Telephon, der winzigsten Uhr und dem kleinsten Mikrochip mit der meisten Information nach. Gross gilt schlicht als ungehobelt und rückständig.

LAURIE ANDERSONS *GREEN ROOM* kann man im Internet unter <http://www.voyagerco.com/LA/VgerLa.html> besuchen. Weitere Informationen und Artikel zu Projekten, CDs, Büchern findet man in *Wired Magazine* und auf zahlreichen weiteren Websites.



LAURIE ANDERSON, PUPPET MOTEL (GREEN ROOM), 1995,
still from the CD-ROM with Hsin-Chien Huang / Szene aus der CD-ROM.

Letzten Herbst arbeitete ich an einer Installation für das Guggenheim SoHo-Museum und wollte unter anderem einige sehr kleine Sachen machen. Dazu gehörten zwei Telephone, ein Kissen, das winzige Videomodell eines Monuments, ein Modellflugzeug, eine 20 Zentimeter grosse Statue und ein Plastikpapagei. Sie alle waren an ein Audiosystem angeschlossen und dienten dazu, mit unterschiedlichsten Mitteln Geschichten zu erzählen. Einige wirkten technisch eher unbeholfen, andere dagegen vertraut und natürlich, wieder andere erfüllten den ganzen Raum mit leisen Klangvibrationen. Sie gingen einher mit der Projektion einer Art Video-«Höhlenmalerei», einer ziemlich kruden Strichmännchen-Computeranimation.

Als sprechende Künstlerin bin ich immer auf der Suche nach Alter egos, Ersatzsprechern, und war daher schon immer total fasziniert von Papageien – allein schon die Vorstellung, dass Tiere sprechen, ist ja zutiefst unheimlich. Ich habe viel Zeit mit dem afrikanischen Graupapagei meines Bruders verbracht, Onkel Bob. Er hat einen Wortschatz von ungefähr fünfhundert Wörtern, und es ist nie ganz klar, wo bei ihm das blosses Nachplappern aufhört und die bewusste Kommunikation anfängt. Je länger ich Bob zuhörte, desto stärker wurde mein Eindruck, dass er Gefühle ausdrücken konnte – Schreie und Sätze, welche Einsamkeit ausdrückten, Angst oder völlige Glückseligkeit, alles mit diesem sehr begrenzten Vokabular. Dadurch begriff ich, wie sehr die menschliche Sprache auf der Verbindung von Routine und Kreativität beruht, einem komplizierten Gemisch von Sagbarem und Unsagbarem.

Für die Guggenheim-Ausstellung machte ich einen sprechenden Plastikpapagei. Er hat ein elektronisches Innenleben, das ihn den Kopf bewegen lässt und seine Schnabelbewegungen mit den gesprochenen Wörtern synchronisiert (eine phantastische Übertreibung, denn Papageien haben keine Lippen und ihre Laute sind nicht synchron mit irgendwelchen sichtbaren Bewegungen). Er sitzt auf einer Stange, und ein Sensor zeigt ihm an, ob Leute in der Nähe sind. Sind welche da, ruft er sie zu sich, wobei er zwischen sechzig verschiedenen Lockrufen abwechselt. Kommen ihm die Leute zu nah, schickt er sie wieder weg. Seine Stimme ist natürlich computer-generiert. Also sind die Aufnahmen für das, was er sagen soll, sehr einfach: Man tippt es einfach in den Computer und kann es dabei sofort hören. In den letzten Jahren habe ich immer wieder solche digitalen Stimmen verwendet und mit verschiedenen Computer-Sprechprogrammen gearbeitet; manchmal kommt es mir schon vor, als habe ich Kontakt zu einer fremden Intelligenz – einer noch sehr tapsigen neuen Lebensform. Aber das passiert nur an guten Tagen, wenn alle Systeme funktionieren. An schlechten Tagen beginne ich mit meinem Computer zu reden und denke: «Halt, das ist ja krank. Genausogut könnte ich mit meinem automatischen Bleistiftspitzer reden.»

Den Text für den Papagei zu schreiben hiess eine ganz neue Stimme zu finden – eine, die wirklich anders klang als meine. Es hatte nicht viel damit zu tun, was ich denke. Es war befreiend. Er sprach erfrischend rücksichtslos und direkt. Wir sprechen ja höchstens zehn Prozent von dem, was uns während eines Gesprächs durch den Kopf geht, tatsächlich aus. Wir stellen fest, wie sehr jemand einem Bekannten gleicht, oder bringen das, was jemand sagt, mit etwas in Verbindung, was wir selbst vor zehn Jahren gedacht haben, und denken tausend andere Dinge, die wir einfach für uns behalten, erstens, weil uns einfach die Zeit fehlt, und zweitens, weil wir einige Filter eingebaut haben: einen Höflichkeitsfilter, einen logischen Filter, einen Plapperfilter und weitere Filter, die sich automatisch verschieben und verhindern, dass wir alles sagen.

Ich hatte noch nie zuvor etwas Ähnliches geschrieben. Zunächst hielt ich es für eine Art freier, keiner logischen Folge verpflichteter Assoziation. Aber mit der Zeit wurde mir klar, dass dieses Herumschieben, Ausprobieren, Akzeptieren und Verwerfen schliesslich Sätze ergab, die, wiederholt zerpfückt und zusammengesetzt, ein seltsames System von Sprüngen und Schnitten bildeten, ähnlich wie beim Schreiben eines Liedes, nur verrückter.

Der Papagei redet einige Stunden lang, und im Hintergrund hört man einen endlosen Keyboard-Sound – der Lautsprecher ist im Fuss der Sitzstange untergebracht. Ich habe die Musik als eine Art akustischen Leim verwendet, ein Trick, damit die Spannung zwischen den abgehackten Sprachfetzen nicht abflaut.

(Papagei)

Ihre Stimme. Ihre Stimme war wie eine alte verrostete Pumpe, die die Worte langsam, ganz langsam durch ein langes Rohr hochpumpte. Und wenn sie dann in ihrem offenen Mund angelangt waren, kamen die Worte heraus wie rostiger Draht. Draht, der lange in kaltem Lehm Boden gelegen hat.

Ich habe wieder Drachen gesehen. Ja es ist wahr. Ich gebe einer nackten Frau nicht gern Geld. Ich mach das einfach nicht. Ihr könnt mich erschiessen, wenn ihr wollt. Ich seh das nun mal so. Vielleicht sind die Batterien allmählich leer. Ach, lassen Sie mich diesen Bleistift aus dem Mund nehmen...

Wussten Sie, dass Vögel die einzigen noch lebenden Dinosaurier sind? Im Ernst. Denken Sie nur daran, wie lange wir schon fliegen. Die Menschen haben erst vor etwa hundert Jahren fliegen gelernt, und nun spielen sie Golf auf dem Mond. Wenn das kein Fortschritt ist!

Sobald jemand die Ausstellungsräume betritt, versucht der Papagei, ihn oder sie in seinen Raum zu locken. Dabei bittet und schmeichelt er auf alle möglichen Arten:

He, Sie sehen aus, als ob Sie gern mit einem Plastikvogel plaudern würden.

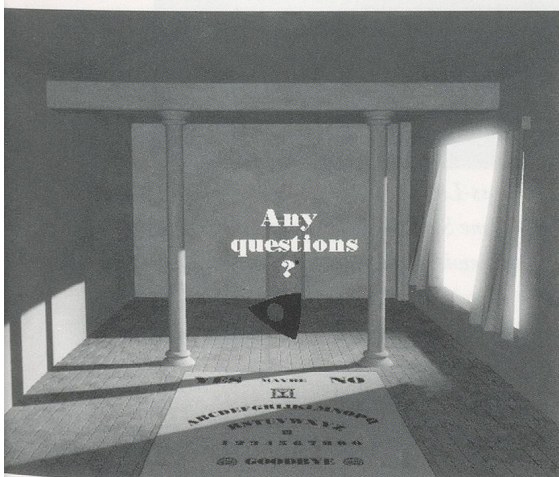
oder der in der Kunstszene übliche Schmäh – die verbale Entsprechung zum simulierten Begrüssungskuss:

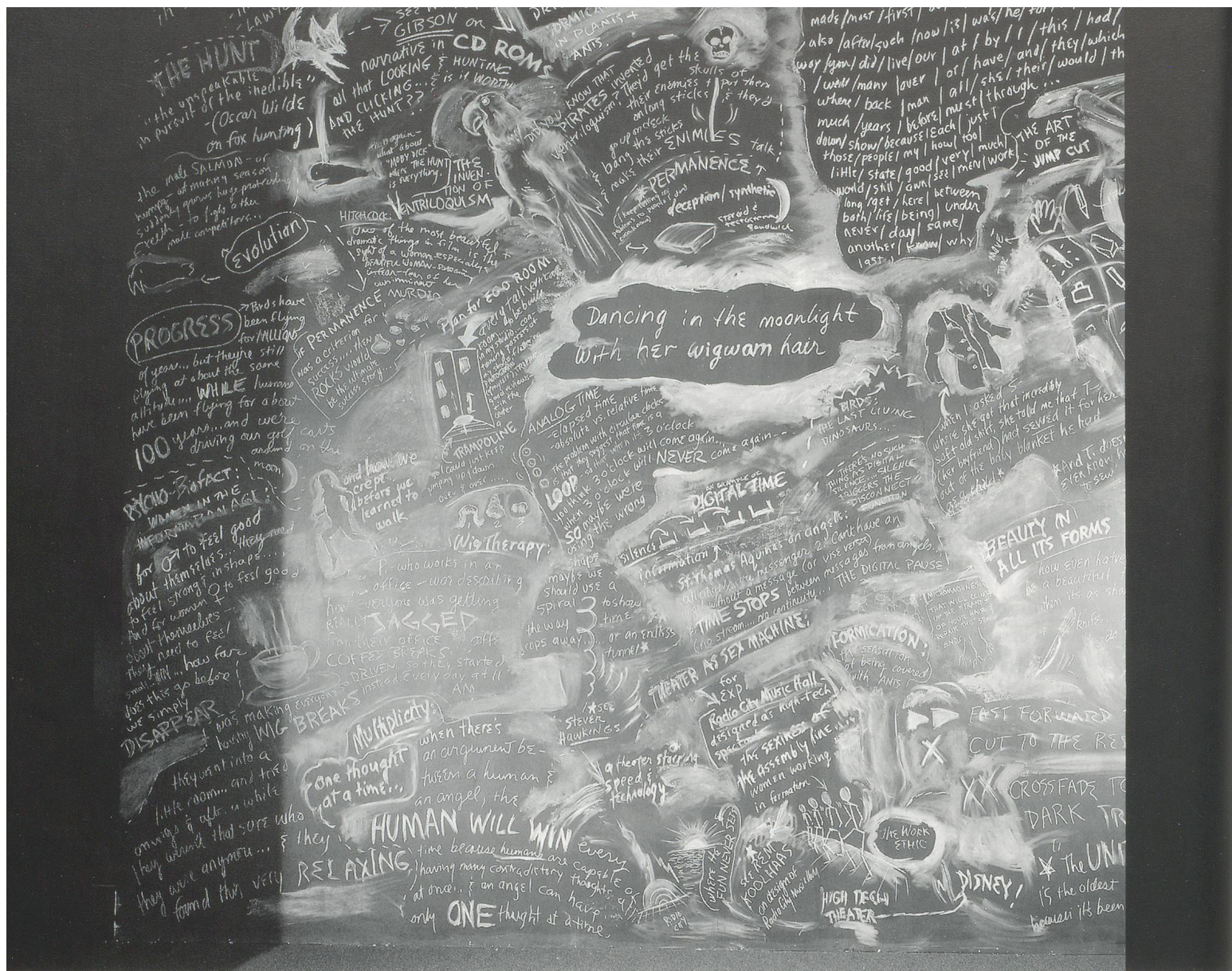
Liebes! Wie schön dich zu sehen! Ich wusste gar nicht, dass du wieder im Lande bist!

Oder einfaches Bitten und Betteln, gewürzt mit Jahrmarkt-Elementen: *Hereinspaziert, hereinspaziert. Bitte, bitte, die Herrschaften! Das müssen Sie einfach gesehen haben. Ihre Zukunft, für einen Dollar, Ihre Zukunft, für einen Dollar.*

Zum Hintergrund dieser Ausstellung muss man wissen: Es war eine Gruppenausstellung mit fünf Künstlern, die für den Hugo-Boss-Preis nominiert waren. Anlass genug, um den Papagei ein paar Sachen über Wettbewerb im allgemeinen und über die Beurteilung von Kunst im besonderen sagen zu lassen:

LAURIE ANDERSON, PUPPET MOTEL (OUIJA), 1995,
still from the CD-ROM with Hsin-Chien Huang / Szene aus der CD-ROM.





LAURIE ANDERSON, CHALKBOARD, 1996, Guggenheim SoHo Museum / WANDTAFEL.

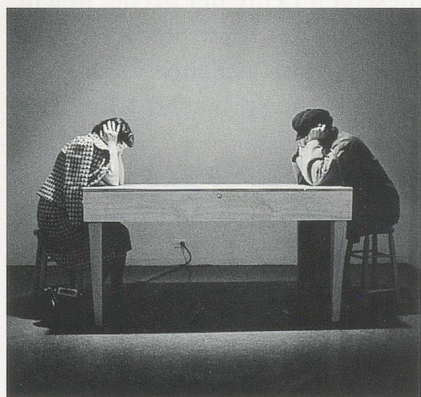
(Papagei)

Willkommen im Guggenheim Museum, SoHo. Der Direktor heisst Tom Krens. Nun habe ich Tom zwar nicht wirklich kennengelernt. Ich kenne ihn nicht persönlich. Ich meine, es ist nicht so, dass ich seine private Telefonnummer hätte. Aber ich weiss, dass dieser «Kunstwettbewerb» seine Idee war.

Übrigens, der Gewinner des Wettbewerbs erhält 50 000 Dollar! Gestiftet von den Hugo-Boss-Leuten. Und wenn wir schon davon reden, ich mag diese Anzüge. Das sind echt tolle Kleider. Sehr angenehme Stoffe. Schöne Farben. Kleider für Leute mit wirklich erlesenem Geschmack. Na, wie dem auch sei, der Gewinner erhält das Geld, aber was erhalten die Verlierer? Wettbewerb! Ich liebe den Wettbewerb! Das ist so durch und durch amerikanisch. Es ist gut zu wissen, was am besten ist und was nicht so gut ist.

Manchmal wird Kunst mit Worten beurteilt. Das geht so. Dieses Bild ist 1500 Wörter wert. Dieses ist 300 Wörter wert. Das Bild dort drüben ist einen Abschnitt wert. Dieses Bild ist unschätzbar wertvoll. Unmöglich, ihm mit Worten gerecht zu werden. Jenes dort ist nichts wert. Und zwar nicht einen einzigen verdammten Buchstaben.

Am Eingang zum zweiten Raum der Guggenheim-Installation war eine grosse Wandtafel, übersät mit Diagrammen, Skizzen und Wörtern. Wenn ich Werke anderer Künstler betrachte – egal ob Bild, Buch oder Musikstück –, bin ich immer neugierig auf die Quellen ihrer Inspiration und die Grundstrukturen. Wenn ich mit der Arbeit beginne, mache ich gewöhnlich zuerst eine grosse Planskizze mit vielen gepunkteten Linien und versuche zu sehen, wie Bilder und Gedanken zusammenhängen könnten. Also beschloss ich, eine solche Skizzentafel in der Ausstellung zu zeigen. Es gibt darauf eine Menge Hinweise auf die Zeit und auf diese winzigen Uhren, die jetzt allgegenwärtig sind und unser Tun und Lassen in Tagen, Stunden, Minuten und Sekunden auf Schritt und Tritt aufzeichnen, ja sogar registrieren, wo wir hingehen und wieviel Zeit wir dort verbringen. Sitzt man an seinem Computer oder arbeitet sonst mit digitaler Technik, so stellt man überrascht fest, wie viele verschiedene Arten von Zeit es gibt: verstrichene Zeit, absolute und relative Zeit, schnelle Zeit, Belichtungszeit, gesetzte Zeit, geschätzte Zeit, Echtzeit, Wartezeit. Und man verbringt eine Menge Zeit damit, den eigenen Rhythmus zu finden. Die meiste Zeit ist natürlich Wartezeit. Immer und überall wartet jemand auf etwas; diese Zwischenzeiten interessieren mich. Wie verbringt man sie? Oft trommelt man nur mit den Fingern, schaut auf die Uhr, ist völlig geistesabwesend. Aber manchmal ist diese flaue Zeit äusserst fruchtbar.



*HANDPHONE TABLE, 1977,
installation at the Museum of Modern Art,
New York / SINGENDER TISCH.
(PHOTO: ROBERT GIBEAU)*

Vor einigen Jahren wurde ich eingeladen, eine Installation im Museum of Modern Art in New York zu machen. Ich versuchte etwas zu schreiben und hoffte, die Schreibmaschine würde früher oder später eine Idee ausspucken, wenn ich nur lang genug dranbliebe. Schliesslich machte ich eine Pause und las, was ich geschrieben hatte; es war so unglaublich stupide, dass ich den Kopf völlig deprimiert in die Hände stützte und einfach so dasass. Und plötzlich hörte ich ein intensives Summen und Brummen. Es war der Motor der elektrischen Schreibmaschine, dessen Geräusch sich durch meine Ellbogen bis in die Hände und durch sie in meine Ohren fortpflanzte. Und ich dachte: «Das ist es! Ich mache einen singenden Tisch.» Und so machte ich einen Tisch, in dem Lautsprecher eingebaut waren und Verstärker, die stark genug waren, um den Ton durch Metallbolzen auf die Tischplatte zu übertragen. Wenn man die Ellbogen auf den Tisch stützte und die Hände über die Ohren legte, wirkte das wie ein Paar ziemlich gute Kopfhörer, dabei wurde nur die Leitfähigkeit des menschlichen Skeletts benutzt.

Der Klang war stereo mit manchmal ziemlich extremen Mikrophonbewegungen. Ich schrieb einige Songs für diesen Tisch für Bass, Violine und Klavier. Mit vielen Filtern brachte ich es schliesslich fertig, auch Worte zur Tischplatte hinaufzuschicken. Also nahm ich eine Zeile von George Herbert, einem englischen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts, der metaphysische Liebesgedichte schrieb: «Now I in you without a body move.» Die Worte bewegten sich quasi von einem Ohr zum andern und zurück, fuhren einem also buchstäblich durch den Kopf.

Wenn ich mir die zur Zeit entstehende Techno-Kunst anschau, so denke ich manchmal, dass die Künstler vielleicht nicht die richtigen Mittel einsetzen. Jetzt, wo praktisch jeder ein bisschen mit Photoshop herumspielt, wo Millionen farbiger Websites entstehen und perfekt eingescannte, wirklichkeitsgetreu wiedergegebene, interaktive Schmetterlinge, die so programmiert sind, dass sie eine zu Anlass und Ambiente passende Musik erzeugen, während sie sich in verschiedenen virtuellen Umgebungen paaren; jetzt ist für Künstler vielleicht die Zeit gekommen, allmählich wieder neue Denkansätze zu finden.

Ich kenne jemanden, der in London einen Club eröffnen will. Es wird ein grosser Multimedia-Workshop sein, der Künstlern Zugang zu all den neuen coolen technischen Mitteln verschafft. Das Gebäude war früher eine psychiatrische Klinik; wir sassen also da und sprachen darüber, wie sehr Kunstschulen psychiatrischen Kliniken ähneln: diese langen Gänge und die Leute, die in ihren Räumen eingeschlossen sind und mit höchster Konzentration an ganz bestimmten – eigentlich ziemlich verrückten – Dingen arbeiten.

Ich erzählte von meiner Theorie, dass Künstler nicht mit den richtigen Mitteln arbeiteten, und schlug Dinge vor, die sich in diesem Club durchführen liessen, einige «Therapien für technologiegeschädigte Künstler». Man könnte da so was wie die «Massstab-Therapie» durchführen, bei der es um schnelle und fließende Veränderungen und Übergänge geht – etwa darum, wie wir einerseits nur ein bedeutungsloses im Kosmos schwebendes Staubkörnchen sind, aber andererseits plötzlich einen ganzen Raum mit einer einzigen starken Vorstellung ausfüllen können.

In der «Ego-Therapie» würde die Frage gestellt: Geht es in der Kunst um Selbstaussdruck? Dazu müsste man einen Raum vielleicht besonders herrichten – ähnlich jenem Raum, den ich mal in meinem Loft als Ego-Raum einrichten wollte: sehr hoch, vollgepflastert mit Plakaten von meinen eigenen Shows, mit schmeichelhaften Photos von mir, mit Preisen, glänzenden Kritiken und in der Mitte ein Trampolin, das mich, na ja, einfach immer und immer wieder in die Höhe katapultiert hätte.

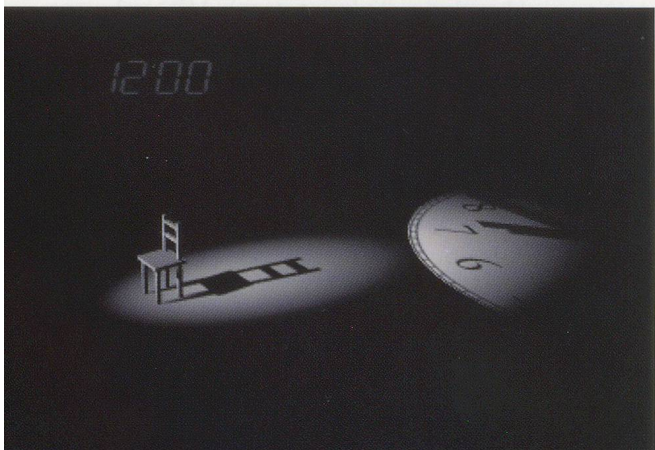
Dann wäre da noch die «Tabu-Therapie», durch die man unter anderem herausfindet, was wirklich jede und jeden schockt – beginnend mit der Kontroverse, die jüngst in einer sogenannten alternativen New Yorker Kunstgalerie ausbrach. Es stellte sich nämlich heraus, dass dieselben Leute der Szene, welche vorbehaltlos Performances unterstützt hatten, zu denen Hautverletzungen und das Verspritzen von Blut und Urin gehörten, sich zutiefst verletzt fühlten durch eine sehr detailgetreue Performance, in der alte Menschen Sex miteinander hatten. Wenn man herausfindet, was den Leuten Angst macht, kann man zugleich erfahren, was sie mögen und respektieren.

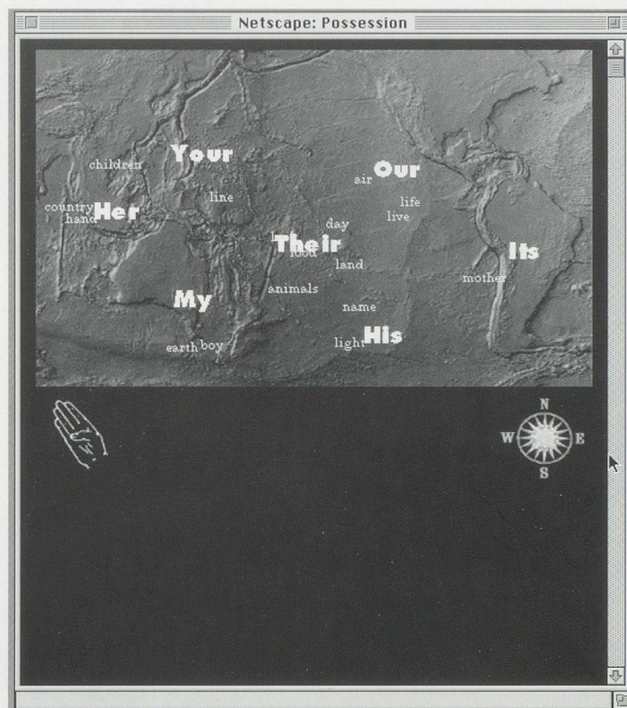
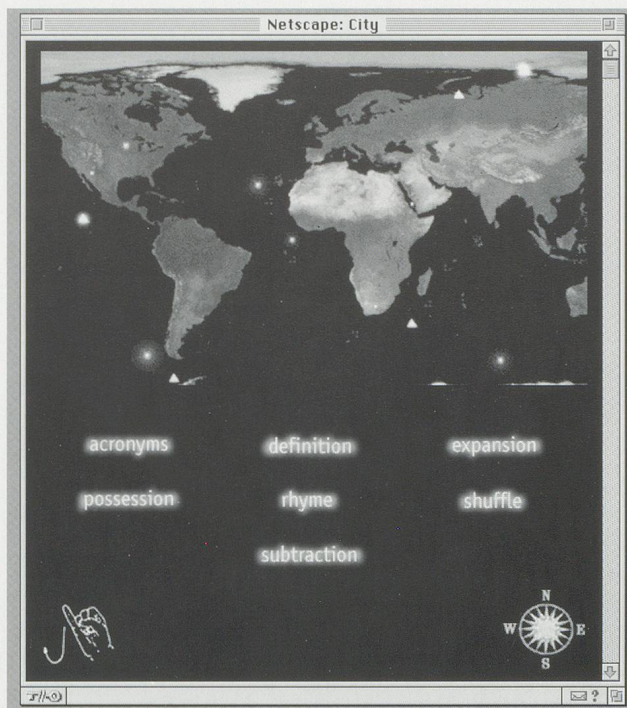
In der «Musik-Therapie» gäbe es die Übung «Wörter, die nie in Liedern vorkommen», bei der man Listen solcher Wörter erstellt – Dampf, Anwalt, Kalzium, Schichtung usw. – und dann Lieder schreibt, in denen man so viele von ihnen wie möglich verwendet.

In der «Schlaf-Therapie» ginge es darum, das Bewusstsein auf verschiedenste Weise für die Dauer von etwa einem Jahr zu verlieren: Kommt man wieder zu sich, wird es eine Menge neuer Dinge geben, die einem Mühe bereiten; die alten Probleme werden dagegen vergleichsweise trivial erscheinen.

Eine weitere Therapie hiesse «Die Geschwindigkeit der Nacht». Sie wäre der Untersuchung der Tatsache gewidmet, dass wir Zeit eher unterteilt in Abschnitte und Punkte mit bestimmter Bedeutung wahr-

nehmen denn als kontinuierlichen analogen Fluss. Sie würde auch Thomas von Aquins Beschreibung der Engel als Boten behandeln – kein Engel ohne Botschaft und keine Botschaft ohne Engel – und wie die Zeit zwischen den Engelsbotschaften stillzustehen scheint. Was geschieht in diesen digitalen Pausen, diesen Lücken? Hält die Zeit inne? Und in welchem Verhältnis steht das zur buddhistischen Vorstellung der aufgehobenen Zeit? Und so weiter.





LAURIE ANDERSON & HSIN-CHIEN HUANG, web views of *HERE*, a work in progress on the web /
 Teilansichten aus einem aktuellen Internetprojekt.

Heute entsteht eine Menge digitaler Kunst im Internet. Die ursprüngliche Vorstellung des Internet, wie es vor einigen Jahren noch von Leuten wie Al Gore gepriesen wurde, war eine Art riesige Bibliothek: Tag und Nacht geöffnet, gratis, demokratisch und öffentlich. Aber dann wurde ein grosser Teil des Netzes innert kürzester Zeit zur Einkaufsstrasse. Es begann mit den kleinen Werbeanzeigen, den Produkt- und Firmennamen und Copyright-Vermerken, die auf der Bildschirmfläche zu wuchern begannen. Sie stehen alle für das eine: Privateigentum. Kopieren verboten.

Was mich interessiert, ist die Entstehung, der Aufbau des Internet, das in mancher Hinsicht eine digitale Version der dreidimensionalen Welt ist, eine Art Gegenwelt oder Himmel, in dem die reale Welt bis ins letzte Detail interpretiert und wiedergegeben wird. Als die Griechen ihren Himmel erschufen, bevölkerten sie ihn mit allerlei Göttern und Göttinnen, die egoistisch, unberechenbar, krankhaft eifersüchtig und von Neid erfüllt waren, kurz: völlig verrückt. Die Situation in diesem Götterhimmel war chaotisch und unkontrollierbar. Unterdessen wurde auf der Erde eine extrem rationale Welt errichtet – man erfand Jurisprudenz, Mathematik, Philosophie und Ethik, formulierte die Prinzipien der Demokratie und legte die Grundlagen für einen klassischen, strengen Stil in der bildenden Kunst und Architektur. Das Leben auf der Erde war rational, ein Gegenpol zur Götterwelt.



LAURIE ANDERSON, PUPPET MOTEL (ICE RINK) 1995, still from the CD-ROM with Hsin-Chien Huang / Szene aus der CD-ROM.

Kürzlich habe ich über zwei amerikanische Epen nachgedacht, in denen es um Arbeit und Kontrolle geht. Beide erzählen von Leuten, die als Besatzung auf einem Schiff arbeiten. Ich meine *StarTrek* und *Moby Dick* und die Schiffe *Enterprise* und *Pequod*. Fast hundertfünfzig Jahre liegen zwischen den beiden Erzählungen, und obwohl sie vieles gemeinsam haben – die sehr lange Reise, den mächtigen Kapitän, gefährliche Begegnungen und unerwartete Abenteuer –, könnten sie verschiedener nicht sein.

In der *StarTrek*-Serie ist das Schiff mit High-Tech ausgerüstet, und die geschniegelten Besatzungsmitglieder tippen endlos irgendwelche Befehle in den Computer und sprechen in ihre Kopfhörer-Mikrophone, um den Kurs des Schiffes irgendwie zu beeinflussen. Aber derjenige, der wirklich das Sagen hat, steht auf der Brücke. Die Handlung ist immer dieselbe: Während alle fleissig vor sich hin arbeiten, gerät plötzlich das Schiff aus irgendeinem Grund ausser Kontrolle, und der Kapitän schreit von der Brücke: «Ich kann es nicht mehr steuern! Ich habe die Herrschaft über das Schiff verloren!!» Der Verlust der Kontrolle ist das Schlimmste, was passieren kann. Die ganze Geschichte dreht sich nun darum, wie der Kapitän sein Schiff wieder in den Griff kriegt. Es ist kein Zufall, dass sich das Ganze im Kontrollraum abspielt.

In *Moby Dick* ist das Schiff technisch ebenfalls bestens ausgerüstet, entsprechend den Standards des neunzehnten Jahrhunderts, eine Art schwimmende Fabrik. Auch hier gibt es eine hart arbeitende Besatzung und einen Kapitän, nur ist der Kapitän dieses Schiffs ein Verrückter. Was aber am Schluss von *Moby Dick* passiert, ist, gelinde gesagt, erschreckend: Der Kapitän dreht mehr oder weniger durch, das Schiff bricht in der Mitte entzwei, die Besatzung ertrinkt, und der Kapitän wird von dem Wal, den er wie besessen verfolgt hat, in die Tiefe des Ozeans gerissen. Ende. Und es gibt nicht das kleinste tröstende Schlusswort wie etwa in *König Lear*, der am Schluss erfährt, dass es doch einige wenige Leute gibt, die er noch lieben kann. Bei *Moby Dick* ist einfach Schluss. Die Geschichte ist unglaublich düster. Es ist unvorstellbar, heute eine solche Geschichte zu erzählen. Etwa, dass die Enterprise in einer riesigen Katastrophe explodiert und all ihre Trümmer in einem Schwarzen Loch verschwinden und als Schlussbild ein einsamer Raumfahrer, der sich im Kreise dreht und dreht und dreht, allein in der endlosen Weite des Alls: «Man nenne mich Ismael.» Ende. Das ist undenkbar, selbst als letzte Folge, bevor die Serie endgültig aus dem Programm genommen würde.

Was ich damit sagen will, ist, dass wir am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts angekommen sind und damit begonnen haben, unsere persönlichen Kontrollräume einzurichten, zu Hause und am Arbeitsplatz. Und in den Geschichten, die wir uns erzählen, geht es darum, noch besser zu werden, noch mehr zu beherrschen und zu kontrollieren. Und obwohl mich der Prozess fasziniert, frage ich mich, wie wohl eine Kunst jenseits jeder Anarchie aussehen mag.

Ostersonntag. Das Thema dieser Tage war der Massenselbstmord von dreissig Mitgliedern der Heaven's Gate-Sekte in San Diego. Im festen Glauben, sich der irdischen Fesseln zu entledigen und sich im Jetstream des Kometen Hale-Bopp mitreissen zu lassen, packten sie einige persönliche Utensilien und etwas Wechselgeld in ihre Reisetaschen, schluckten eine

Mischung aus Barbituraten und Alkohol, stülpten sich Plastiksäcke über den Kopf und liessen ihre Körper (ihre «Vehikel») zurück beim Versuch, ihre Seelen auf eine «übermenschliche Ebene» zu katapultieren. Eines der Sektenmitglieder schrieb vor seinem Tod: «Ich habe nun einunddreissig Jahre gelebt und eingesehen, dass es hier nichts für mich gibt.» Natürlich gibt es viele Amerikaner, die den Wunsch, so schnell wie möglich von hier wegzukommen, nachvollziehen können. Aber die Vorstellung, dass es ein alternatives «Dort» geben soll, wirkt selbst an Ostern ziemlich unwahrscheinlich.

Die Mitglieder der Heaven's Gate-Sekte fristeten ihr Dasein mit dem Einrichten von Internet-Websites, und das Geraune hat bereits begonnen: Ist das Netz ein Nährboden für gefährliches Gedankengut? Ist eine computerbedingte Isolation schuld an der Tragödie? Befinden wir uns mit unserer Technologie auf einer rasenden Fahrt ins Nichts? (Übersetzung: Susanne Schmidt)





Im Nervenstrom

JACQUELINE BURCKHARDT

Sosehr sich Laurie Anderson seit langem im künstlerischen Neuland bewegt, greift sie auf verschiedene Traditionen zurück; Traditionen, die sie auf ihre aktuelle Essenz hin befragt. Sie bezeichnet sich als Geschichtenerzählerin und übt damit eine der archaischesten Kunstformen aus. Ihre Überzeugung als Schriftstellerin, dass die direkteste und intensivste Kommunikation durch das «lebende» Wort, die rhythmisierte Deklamation erfolgt, verbindet Laurie Anderson mit Protagonisten der Beatgeneration, Allen Ginsberg und William Burroughs. Angefangen hat sie im Kunstbereich, stellte in Galerien und Museen aus, um bald die aufblühende New Yorker Perfor-

mance-Ära mitzuprägen: Performance, als Geschehen im experimentellen, hochreflektierten Raum, in welchem die bleiernen Seiten der Kunst-, Musik- und Theaterrituale über Bord geworfen wurden. Später – ausgelöst durch den Erfolg ihrer Single «O Superman»,¹⁾ die 1981 in den britischen Pop-Charts auf Platz zwei hochschnellte – überschritt sie waghalsig die Grenze hin zur Pop- und Massenkultur, um dort dennoch die Dichte und Differenziertheit der künstlerischen Mitteilung zu bewahren. Obschon sie so ganz in dieser Zeit und Welt lebt, entsteht ihr Werk im Territorium zwischen hellem Wachsein und (Tag)-Traum, dort, wo die Dinge der realen Welt und die

Visionen gemeinsam ins Bewusstsein dringen, wo die Wahrnehmung die Träume stimuliert und die Träume die Wahrnehmung schärfen.

Zu Zeiten der Konzeptkunst erforschte Laurie Anderson ihr Träumen in der Arbeit INSTITUTIONAL DREAM SERIES (1972): Sie legte sich im Freien und in öffentlichen Innenräumen schlafen, um zu erproben, ob und wie die spezifischen Orte – der Strand von Coney Island, eine Damentoilette, das Gericht – ihre Träume beeinflussten. Erfahrungen beim Einschlafen in Geschichtsvorlesungen, als im Traum das Gehörte sich mit ihrem Leben zu verbinden begann, hatten sie auf die Idee gebracht.²⁾

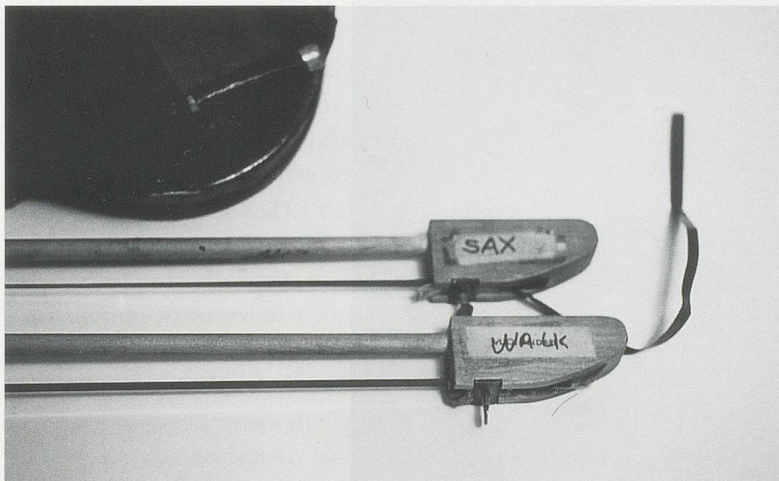
Später unterrichtete sie Kunstgeschichte, schrieb Kritiken für *Artforum* und *Art News* und bog dabei die Tatsachen inspirierenden Assoziationen folgend zu recht, was verständlicherweise bald zum Abbruch dieser Karriere führte. Fortan wurde Kritik zum Bestandteil der eigenen Kunst.

Polemisch und dennoch leichthändig lieferte sie 1977 ihren Kommentar zum theoriebeladenen und anämisch empfundenen Formalismus und zur Kunst der Minimal Art: Sie sprach einen Satz Lenins auf

Tonband und spannte das Tonbandstück anstelle der Rosshaare auf ihren Geigenbogen; auf der Geige brachte sie anstelle des Stegs einen Tonkopf an. Das derart präparierte Instrument (*Tape Bow Violin*) spielend, modulierte sie den Satz. Bald hörte man ihn gezwitschert, dann mit tiefer Stimme geraunt und zuletzt verstand man: «Ethics Is the Esthetics of the Few... of the Few... of the Few... ture / Ethik ist die Ästhetik der Wenigen (few) bzw. der Zukunft (future).»

Laurie Anderson vermischt Eigenes mit Vorhandenem und mit den Zeitereignissen. 1972 und wiederholt 1979 verwob sie, der jeweiligen Schriftführung folgend, die *China Times* (Kettfaden) mit der *New York Times* (Schussfaden). Im wohlgeordneten Raster-system entstand die satirische Verkreuzung und gleichzeitige Auflösung der Nachrichten aus den beiden – damals einander feindlich gesinnten – Nationen.

Ihr Erfahrungs- und Inspirationsfeld ist der Alltag. Laurie Anderson setzt ihre hochtrainierte Fähigkeit ein, Wahrnehmungen immer wieder andersartig zu strukturieren, um diese in Worte, Töne, Bilder, in multiple kommunikative Ereignisse münden zu las-



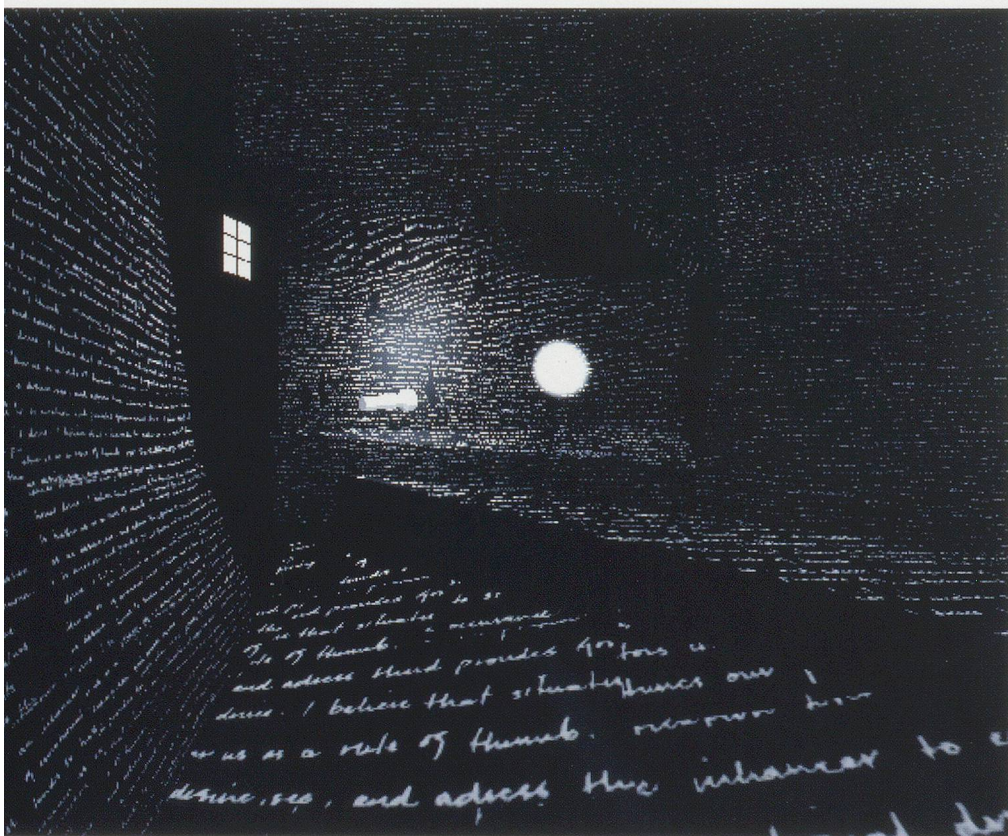
LAURIE ANDERSON, TAPE BOW VIOLIN, 1977,
designed by Bob Bielecki, with a Revox tape playback head instead of the bridge,
and a strip of pre-recorded audiotape on the bow instead of the horsehair /
BANDBOGEN-GEIGE, mit einem Tonkopf anstelle des Stegs und bespieltem Tonband
statt Rosshaar am Geigenbogen.



sen. Es gibt bei ihr nicht den einen, perspektivischen Blick, der ihr Auskundschaften leitet und dem ein lineares Schaffen folgt. Die Arbeiten sedimentieren sich nicht in Phasen und Epochen. Vielmehr haben sich die Wahrnehmungen in ihr «Nervensystem» eingeschrieben, bilden eine Art Buch, aus dem sie immer wieder von Neuem schöpft. 1994 erschien ihre selbstverfasste und heute vergriffene Publikation *Stories from the Nerve Bible* (1972–1992),³⁾ ein Kompendium in geradezu experimenteller Form. Entsprechend illustriert, enthält es eine Anthologie von Texten, Anekdoten und Aphorismen, Tagebuch- und Traumaufzeichnungen, Wortspiele, Ausschnitte aus Performance-Librettos, Partituren, Aperçus zu Kunst und Politik, technische Beschreibungen ihrer Instrumente und Installationen. In freier Assoziation ist unter 50 Titeln und auf rund 300 Seiten offengelegt, was ihr komplexer Werk-Körper ist und was sich in ihre Existenz eingeprägt hat.

In der interaktiven CD-ROM *PUPPET MOTEL* (1995) hat sie die Buchform durch ein virtuelles Gebäude

LAURIE ANDERSON, *WHAT YOU MEAN WE?*, 1986, video stills, Laurie Anderson with her video clones / *WAS MEINST DU MIT WIR?*, Videostills, Laurie Anderson und ihre Video-Klone.



LAURIE ANDERSON, *PUPPET MOTEL (CHALKROOM)*, 1995, still from the CD-ROM with Hsin-Chien Huang / Szene aus der CD-ROM.

mit 31 Kammern ersetzt. Darin kann man, von der eigenen Neugier geleitet, seinen Gang durch die labyrinthische Struktur selbst gestalten. Mehr noch, der direkte Eingriff ist einem gewährt, wenn man etwa im sogenannten *Detective Room*, Dostojewskys *Schuld und Sühne* (Crime and Punishment) öffnen und den Roman beliebig redigieren kann. Mit dieser CD-ROM und ihrer Website spricht Laurie Ander-

son im Publikum wird durch mediale Massage in seiner/ihrer Existenz als politisches und soziales Wesen, als Superindividuum und Teil des Kollektivs bis in die feinsten Fasern hinein angesprochen. Man ist einem Strom von Reizungen ausgesetzt, deren einzelne Momente sich in besonderer Schärfe einprägen, etwa wenn Laurie Anderson, mit ihrer Geige eine wilde Musik spielend, in einen leissend kaltblauen, durch



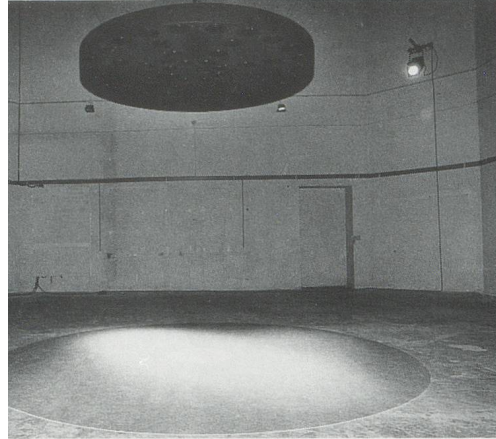
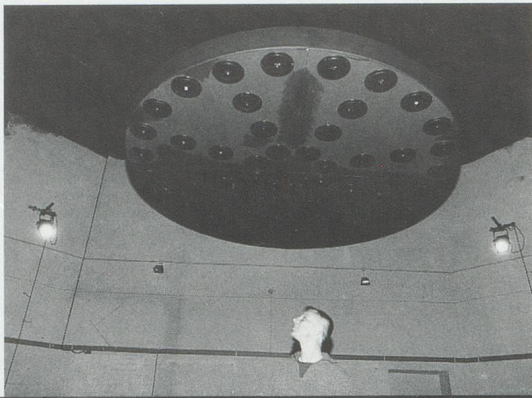
son das Publikum nicht mehr nur als Betrachter, Hörer und Leser an, sondern nun auch als agierende Partner.

THE NERVE BIBLE hiess auch die letzte grosse Performance, mit der sie im Jahre 1995 mit 35 Tonnen Equipment die Kontinente durchquerte. Trotz der aufwendigen Bühnentechnologie knüpfte dieses Werk an ihre multimedialen Anfänge um 1980 an, als Laurie Anderson, mit lediglich zwei grossen Koffern bewehrt, durch die Lande zog, um die beiden ersten Teile von UNITED STATES darzubieten.⁴⁾ Wie damals trat sie wieder als verletzte Allein-Performerin vor ihr Publikum: diesmal nicht die aufgeschlossene Kunstszene, sondern ein in grosser Zahl aufwartendes «Pop-Publikum».⁵⁾

Eine einzigartige Spannung und Dichte geht von den Geschehnissen um die eine Person auf der Bühne aus. Laurie Anderson ist Orchester, komprimiertes Kino, Erzeugerin stets sich verändernder Bühnenbilder, die mehr als das, simulierte, schillernde Universen sind. Als Publikum taucht man in ein Bad von erhellender Intensität ein, in welchem die Reibung mit der aktuellen und kollektiven Lebenserfahrung die Hauptrolle spielt. Jeder und jede einzelne

einen gewaltigen Laserbeam geformten Nebeltunnel schreitet, als würde Paganini vom Teufel geritten oder als befände sich Orpheus im digitalen Zeitalter auf dem Gang in die Unterwelt. Den thematischen Bogen umreist sie schon in den Titeln ihrer Werke: von UNITED STATES, der Aussenstruktur, dem aufgedrängten politischen Gefüge der Makrowelt, zum innersten emotionalen Schaltkreis, THE NERVE BIBLE.

Laurie Anderson oszilliert ständig zwischen privater Person und Kunstfigur. Das eigene Bild vielgestaltig auflösend, wird sie zuweilen zur Projektionsfläche oder zum Resonanzkörper: Ein weisses nachthemdartiges Kleid fängt Filmprojektionen ein;⁶⁾ der Körper wird zum Schlagzeug, wenn sie mit den Fäusten auf ihn einhämmert und dabei die in ihrem Anzug eingebauten Sensoren aktiviert. Dann wiederum verwandelt sie ihre Stimme via Synthesizer in eine männliche («the voice of authority»), wird zum Kind, zu einem Chor, entlehnt für jede dieser Stimmen die entsprechenden Worthülsen oder deklamiert ihre Texte, wo immer sie auftritt, in der jeweiligen Landessprache, die sie nicht versteht. So sprach sie japanisch, ohne zu merken, dass ein Stotterer sie instruiert hatte! Sie hat Alter egos kreiert, sich im Video



LAURIE ANDERSON, WHIRLWIND,
"Sonambiente" 1996, Berlin /
WIRBELWIND.



WHAT YOU MEAN WE? (1986) geklont oder mit einer computergenerierten Stimme aus dem Schnabel eines Roboter-Papageis gesprochen.⁷⁾

Unaufhaltsam kreisen in Laurie Andersons Performances und Installationen seit bald drei Jahrzehnten die Themen, Text-, Bild- und Musikmotive, koppeln sich mit neuem Material und finden ihr Fortleben in der Neuordnung ihrer Kosmologie, im endlosen Fluss ihres *Work in progress*. In der Installation im Guggenheim Museum SoHo, 1996/97, erschien die Projektion auf einer langen Wand wie ein animiertes Stilleben aus dem elektronischen Äther. Als Teil einer Inszenierung mit ambientaler Sound- und Lichtregie war dieses Stilleben bevölkert von kopulierenden Strichmännchen, zerborstenen Häusern, Flugzeugen, einem Geisterhemd, Tieren, Körper- und Textfragmenten, die sich durchkreuzten und aneinander vorbeinavigierten, als würde ein

galaktisches Skizzenbuch ruhig vor sich hin explodieren.

Einmal mehr erinnerte ich mich an ihr Spiel mit der paradoxen Vorstellung, dass nichts verlorengelht, dass alles, auch die in den letzten 50 Jahren ausgestrahlten Fernsehsendungen, im All herumschwirrt und irgendwann wieder zurückgeholt werden kann, so wie Okkultisten Napoleons Stimme auf Tonband einfangen zu können glauben und Wissenschaftler das reizende vaterlose Schaf Dolly bis in alle Ewigkeit zu neuem Leben zu erwecken vermögen.

Kein Wunder, ist sie fasziniert von Stephen Hawking's Erforschung der Schwarzen Löcher, jener Sterne, die sich im Gravitationskollaps zu unvorstellbar dichter Materie komprimieren, die alles, jegliche Information und selbst das Licht in sich hineinsaugt. Dem Phänomen hat sie vorigen Sommer anlässlich des Berliner «Sonambiente-Festivals» das Werk

WHIRLWIND (Wirbelwind) gewidmet.⁸⁾ Die Installation bestand aus einer riesigen, von der Decke herunterhängenden Schüssel mit 48 feinprogrammierten Lautsprechern. Wer sich darunter stellte, wurde von einem Klangstrom umwirbelt und von ihrer Stimme fortgetragen. Sie erfand den Begriff der Geschwindigkeit der Nacht, den sie der Lichtgeschwindigkeit zur Seite stellt: «Wir bewegen uns in der Geschwindigkeit der Nacht. Wir reisen in der Geschwindigkeit der Nacht. (We are moving at the speed of darkness. We are travelling at the speed of darkness).» Sie erzählte, wie sie John Cage umständlich über seine Zukunftsvision befragt hätte und eigentlich nur wissen wollte, ob die allgemeine Lage seiner Meinung nach eher besser oder schlechter würde, worauf er ihr geantwortet hätte: «Oh, besser. Viel besser. Da bin ich mir sicher. Wir können es nur nicht wahrnehmen, weil es so langsam geschieht.»

Die Vorstellung der Entwicklung zum Guten von Cage steht im Kontrast zur apokalyptischen Vision Walter Benjamins in der Beschreibung von Paul Klees Aquarell ANGELUS NOVUS, die Laurie Anderson 1989 im Song «The Dream Before» aufgriff.⁹⁾ In enger Anlehnung an Benjamins Text singt sie:

*Sie sagte: Was ist Geschichte?
Er sagte: Geschichte ist ein Engel,
der rückwärts in die Zukunft geweht wird.
Er sagte: Die Geschichte ist ein Trümmerhaufen,
und der Engel möchte zurückkehren und das Zerschlagene
zusammenfügen.
Aber ein Sturm weht vom Paradies her
und treibt den Engel unaufhaltsam
rückwärts in die Zukunft.
Und diesen Sturm, diesen Sturm
nennt man
Fortschritt.¹⁰⁾*

Die dunklen Räume der Performances und Installationen von Laurie Anderson sind Orte des traumhaften Schwebestands, wo Wirklichkeiten, Zeit- und Größenverhältnisse, Nah- und Fernsicht in Fluss geraten. Während die Stimme, die Klänge und die Bilder eine Bindung an einen emotionalen «Nervenstrom» gewähren, blitzt in all dem als Gewinn momenthaft Klarheit auf.



LAURIE ANDERSON, THE NERVE BIBLE TOUR, 1995.

(PHOTO: ADRIANA FRIERE)

1) «O Superman», 7" EP, 110 Records/Warner Brothers Records, 1981. Laurie Anderson hatte den Song für ihre Performance UNITED STATES (part II) geschrieben und ihn dem Komponisten Jules Massenet gewidmet. Er bezieht sich auf das Solo in der Oper *El Cid*, wo der Held Gott anspricht: «O souverain, o juge, o père...».

2) Vgl. dazu das Interview von John Howell mit Laurie Anderson, in: John Howell, *American Original, Laurie Anderson*, Thunder's Mouth Press, New York 1992, S. 41.

3) Laurie Anderson, *Stories from the Nerve Bible: A Retrospective 1972–1992*, New York 1994.

4) Über vier Jahre hinweg (1979–83) erarbeitete sie ihre achtstündige Tetralogie UNITED STATES I–IV.

5) Im Film HOME OF THE BRAVE (1985) und in der Performance NATURAL HISTORY (1986), mit der sie zur Promotion des Films auf Tournee ging, arbeitete sie mit einer grösseren Equipe von Musikern und Musikerinnen. Mit der Performance EMPTY PLACES (1989) trat sie wieder allein auf die Bühne.

6) In der Performance SONGS AND STORIES FOR THE INSOMNIAC (1975), mit welcher sie in New York, Chicago und Ohio auftrat.

7) Der Papagei stand in der Ausstellung «The Hugo Boss Prize: 1996», Guggenheim Museum SoHo, 20.11.96–17.2.1997. Gemeinsam mit Janine Antoni, Matthew Barney, Cai Guo Qiang, Stan Douglas und Yasumasa Morimura war sie für den Hugo-Boss-Preis nominiert worden. Seit der Wanderausstellung in den USA (1983/84) mit dem umfassenden Katalog *Laurie Anderson, Works from 1969 to 1983*, hrsg. v. Janet Kardon, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1984, war Laurie Andersons Werk nicht mehr im grösseren Museumsrahmen ausgestellt worden.

8) «Sonambiente, Festival für hören und sehen», 9.8.1996–8.9.1996. Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahr-Feier der Akademie der Künste in Berlin.

9) Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte, These IX», in: *Illuminationen*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, S. 255.

10) Der Song «The Dream Before» befindet sich auf der CD STRANGE ANGELS, Warner Brothers Records, 1989. Den Text hat sie in ihrer Performance THE NERVE BIBLE (1995) wieder aufgegriffen.



In the

JACQUELINE BURCKHARDT

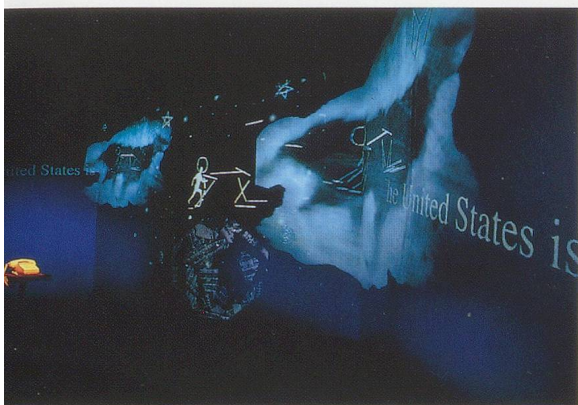
Nerve Stream

In the course of charting new artistic territory, Laurie Anderson draws on her explorations of ancient arts and traditions. As a storyteller, she practices one of the most archaic of all art forms. Her conviction as a writer that the most direct, most intense communication follows from the “living” word, from rhythmic declamation, unites Laurie Anderson with protagonists of Beat like Allen Ginsberg and William Burroughs. She started out in the field of art, exhibiting in galleries and museums, and soon put her stamp on the burgeoning New York performance scene: performance as experimentation in extremely considered and conscious spaces, where the leaden aspects of artistic, musical and theatrical ritual had been jettisoned. With her hit, “O Superman,”¹⁾ that climbed to No. 2 on the British pop charts in 1981, she daringly crossed the border into popular and mass culture, successfully sustaining the condensation and refinement of her artistic message. Firmly rooted in time and in the world, her art explores

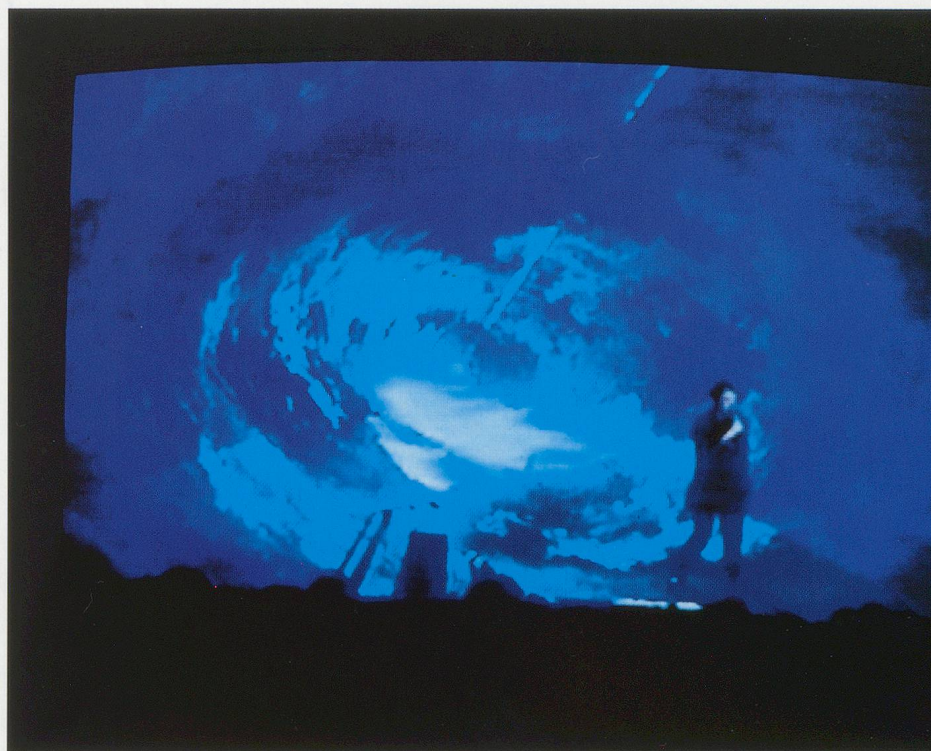
a territory between keen wakefulness and (day)-dreams, where things of the real world and visions together penetrate consciousness, where perception stimulates dreams, and dreams sharpen perception.

In 1972, Anderson studied her dreams in a piece entitled INSTITUTIONAL DREAM SERIES: She went to sleep in open and public spaces—the beach in Coney Island, a woman’s bathroom, the night court—to find out if and how specific sites exercised control over her dreams. This idea occurred to her when her own life and the words of her professor began to merge in dreams that surfaced as she dozed off during history lectures.²⁾ Later she taught art history and wrote for *Artforum* and *Art News*, twisting the facts to suit her associative fancies—which predictably led to a speedy end of that career. From then on, she integrated criticism into her art.

In 1977 she produced light-footed, polemic appraisals of minimal art and an anemic formalism buckling under the weight of theory: She recorded



LAURIE ANDERSON, installation views at the Guggenheim SoHo Museum, 1996;
below: THE NERVE BIBLE TOUR, 1995. (PHOTO: ADRIANA FRIERE)



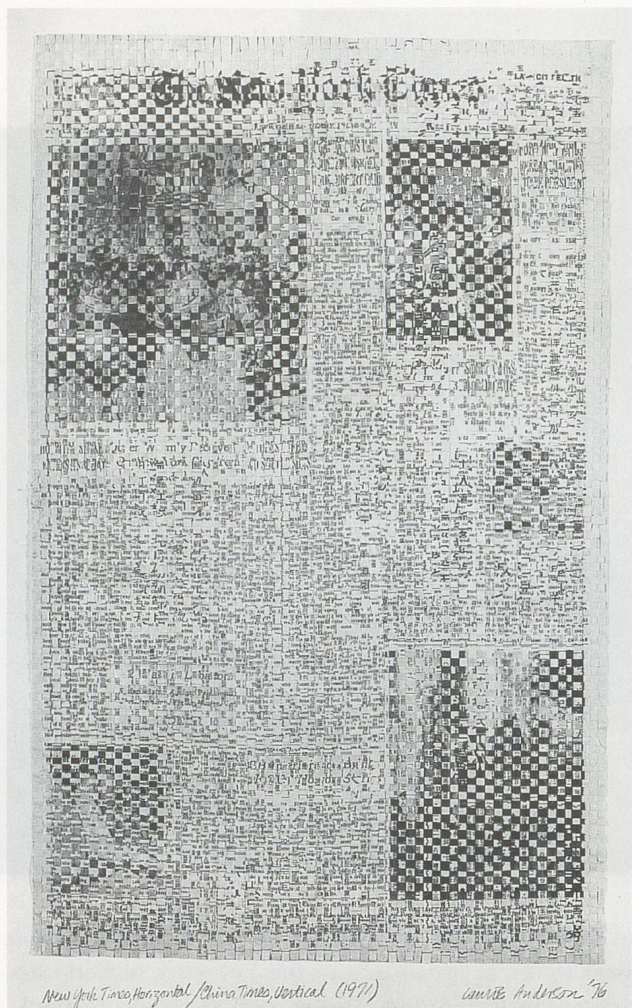
a sentence of Lenin's on tape, fastened it to her violin bow, and replaced the bridge of the violin with a playback head. Playing this "tape bow violin" she modulated the sentence from a warbling chirp to a deep, murmuring bass until finally the words sunk in: "Ethics is the Esthetics of the Few... of the Few... of the Few... ture."

Laurie Anderson blends her own invention with contemporary events and whatever else suggests itself to her: In 1972 and again in 1979, she wove a fabric out of the vertical newsprint of *The China Times* (the warp) and the horizontal newsprint of *The New York Times* (the weft). In the carefully arranged grid there emerged the satirical intersection and simultaneous dissolution of news from the two nations, still mutually hostile at the time. Treating everyday life as a playing field of experience and inspiration, she uses her finely honed ability to restructure perception and channel it into multiple events, involving words, sounds, and images. There is no single-mind-

ed vantage point that forms her investigations and leads to linear creation; nor has her work settled into conveniently defined phases and periods. Instead, her perceptions are inscribed in her nervous system, forming a kind of book from which she ceaselessly culls new ideas.

In 1994, she published *Stories from the Nerve Bible*³⁾ (now out of print), a highly experimental, illustrated compendium of texts, anecdotes, and aphorisms, diary entries and dreams, wordplays excerpts from performance librettos, scores, *aperçus* on art and politics, and technical descriptions of her instruments and installations. Organized in free association rather than in chronological order, fifty "chapters" and three hundred pages reveal what this complex body of work is and what has left its stamp on the creator's existence.

In her interactive CD-ROM, PUPPET MOTEL (1995), Laurie Anderson shifts from book form to a virtual building with thirty-one rooms, encouraging users to



LAURIE ANDERSON, NEW YORK TIMES, HORIZONTAL / CHINA TIMES, VERTICAL, 1971, woven newsprint, 30 x 22" / verwobene Zeitungsseiten, 76,2 x 55,9 cm.

(PHOTO: HARRY SHUNK)

vulnerable once again, this time facing not an artistically-minded audience but a crowd of eager pop spectators.⁵⁾ A unique tension and vigor emanates from events on stage that focus on one single person. Laurie Anderson is an orchestra, a compressed movie, a maker of constantly changing stage sets that are not mere backdrops but simulated, iridescent universes.

As the audience, we are bathed in a luminous intensity that is dominated by the friction of current and collective experience. We abandon ourselves to a stream of stimuli, studded with moments of piercing clarity, for example, when Anderson, playing her violin with frenzied intensity, strides into a glistening, cold-blue tunnel of fog produced by a mighty laser beam—a Paganini driven by the devil; an Orpheus en route to the underworld in our age of digital technology. The titles of these two pieces tellingly express the thematic sweep of her oeuvre: from external structures—the political fabric imposed on the macro universe in UNITED STATES—to the innermost emotional circuit of THE NERVE BIBLE. Anderson appeals to the finest fibers of being of every single person in her audience as political and social entities, as superindividuals and as part of the collective.

Laurie Anderson is forever oscillating between her own self and an artistic/artificial persona. She de-velopes her self-image into an array of different forms, from projected surface to membrane. A white garment, half dress, half nightgown, becomes a screen for film projections.⁶⁾ She turns herself into a percussion instrument by beating her body with her fists and thereby activating sensors built into the suit she is wearing. Using a synthesizer, she assumes a man's voice (she calls it "the voice of authority") or the

forge their way through the labyrinthine structure guided only by their own curiosity. In the "Detective Room," for example they can intervene by "opening" Dostoyevsky's *Crime and Punishment* and rewriting the text at will. With the CD-ROM and a web site, Anderson no longer addresses her audience as viewers, listeners or readers, but as active partners.

THE NERVE BIBLE (1995) is Anderson's most recent major performance, for which she toured the continents with thirty-five tons of equipment. Despite its lavish stage technology, THE NERVE BIBLE is not far removed from Anderson's multimedial beginnings in the late seventies, when she roamed the countryside alone, with nothing but two large suitcases, to present the first two parts of UNITED STATES.⁴⁾ In THE NERVE BIBLE she stands alone and



LAURIE ANDERSON, *LOOKING INTO A MIRROR SIDEWAYS*, 1975, black-and-white photograph /

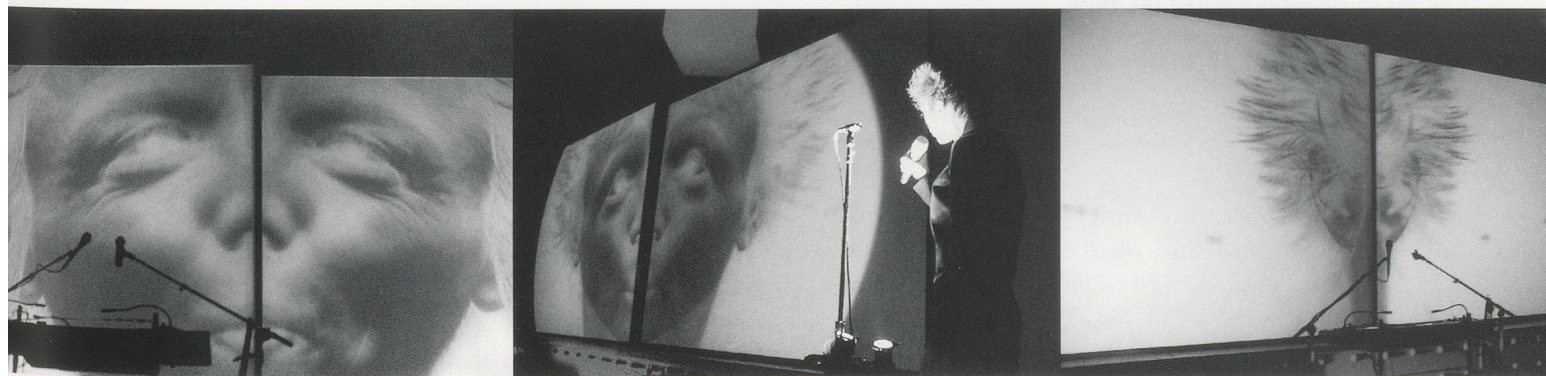
SEITWÄRTS IN DEN SPIEGEL SCHAUEN, Schwarzweissphoto.

voice of a child, or turns herself into a full-fledged choir, borrowing the appropriate word shells for each situation or declaiming the texts in her host country's language, though she may not understand it, as when she spoke Japanese without realizing that she had been instructed by someone with a stutter! She creates alter egos, cloning herself in the video feature, *WHAT YOU MEAN WE?* (1986), or embodying herself in a computer-generated voice squawking through the beak of an animatronic parrot in her Guggenheim installation.⁷⁾

For almost three decades, ceaselessly circling themes and motifs in text, image, and music have been coupled in Laurie Anderson's performances and installations with new material, forever evolving in a cosmology-in-flux, in the endless flow of a great work in progress. In her installation at the Guggenheim SoHo Museum, 1996/97, a projection ap-

peared on a long wall like an animated still life from the electronic ether. As part of a scenario of ambient sound and lighting, this still life was populated with copulating stick figures, shattered houses, airplanes, a disembodied shirt, animals, fragments of bodies and texts, all navigating around each other and canceling each other out, like a galactic sketchbook exploding silently and exponentially. I was again reminded of Anderson toying with the paradoxical idea that everything—including all the TV programs transmitted over the past fifty years—is floating out in space just waiting to be retrieved, the way occultists believe that Napoleon's voice could be captured on tape, and scientists know that the charming, fatherless clone Dolly can be revived forever and ever amen.

No wonder Anderson is fascinated with Stephen Hawking's research into black holes, with stars that are compressed into unbelievably dense matter



LAURIE ANDERSON, *THE NERVE BIBLE TOUR*, 1995.

through the collapse of gravity, into matter that sucks everything up, every bit of information—even light itself. In tribute to this phenomenon, she made WHIRLWIND last summer for the “Sonambiente” festival in Berlin.⁸⁾ Programmed with utmost sophistication, the installation consisted of an enormous dish, fitted with forty-eight speakers suspended from the ceiling like a kind of giant shower head. Visitors standing beneath it were caught in a maelstrom of sound and carried away by her voice. Anderson developed her words for WHIRLWIND on an idea that juxtaposes the speed of light: “We are moving at the speed of darkness. We are traveling at the speed of darkness.” Here she recalls asking John Cage in a roundabout way whether things are getting better or worse. He replied, “Oh better. Much better. I’m sure of that. It’s just that we can’t see it. It’s just that it happens so slowly.”

The idea of things getting better, as suggested by Cage, is in direct contrast to Walter Benjamin’s apocalyptic interpretation of Paul Klee’s watercolor ANGELUS NOVUS, on which Anderson’s song “The Dream Before” from 1989 is based.⁹⁾ She sings:

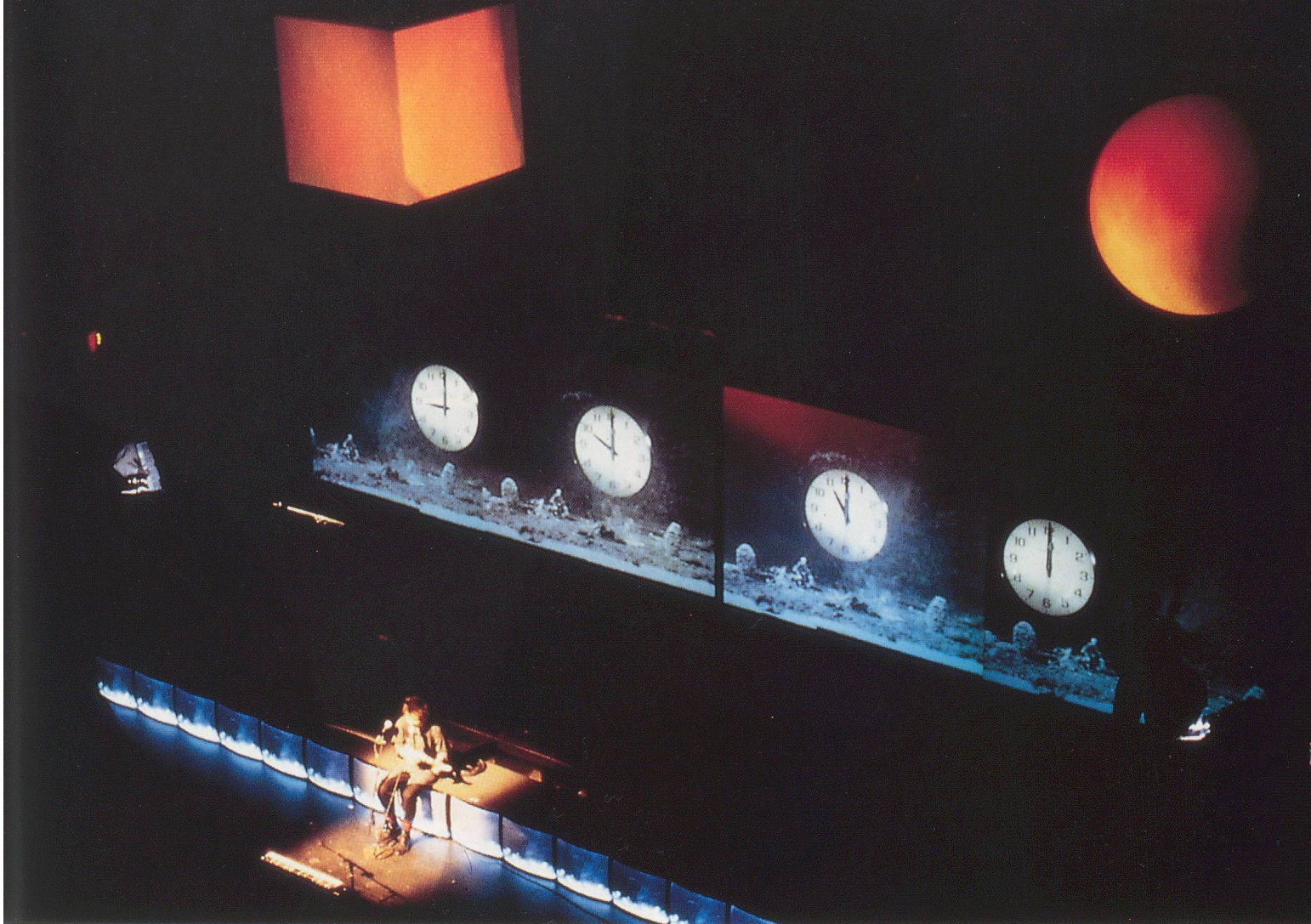
*She said: What is history?
And he said: History is an angel
being blown backwards into the future.
He said: History is a pile of debris
and the Angel wants to go back and fix things
to repair the things that have been broken.
But there is a storm blowing from paradise
and the storm keeps blowing the angel
backwards into the future.
And this storm, this storm
is called
progress.¹⁰⁾*

The dark spaces in Laurie Anderson’s performances and installations are sites of dreamlike suspension in which the realities and relations of time and scale, distance and closeness no longer rest on terra firma. Voice, sound and image provide access to an emotional “nerve stream” that flows through a universe in which moments of clarity erupt like flashes of lightning.

(Translation: Catherine Schelbert)



Laurie Anderson on tour, 1979.



LAURIE ANDERSON, *THE NERVE BIBLE TOUR*, 1995. (PHOTO: MARK GARVIN)

1) A song in the UNITED STATES tetralogy (part II), dedicated to composer Jules Massenet. The title refers to a solo in the opera, *El Cid*, in which the hero speaks to God, "*O souverain, o juge, o père...*"

2) See John Howell's interview with Laurie Anderson, in: John Howell, *American Original, Laurie Anderson* (New York: Thunder's Mouth Press, 1992), p. 41.

3) Laurie Anderson, *Stories from the Nerve Bible: A Retrospective 1972–1992*, New York, 1994.

4) Over a period of four years, from 1979 to 1983, she worked on her eight-hour tetralogy, UNITED STATES I–IV.

5) In the film HOME OF THE BRAVE (1985) and the performance NATURAL HISTORY (1986), with which she went on a promotional tour, she worked with a larger ensemble of musicians. With the performance of EMPTY PLACES in 1990, she returned to solo presentations.

6) In the performance SONGS AND STORIES FOR THE INSOMNIAC (1975), that toured New York, Ohio, and Chicago.

7) *The Hugo Boss Prize: 1996*. Guggenheim SoHo Museum, 20.11.96–17.2.97. She was nominated for the prize with Janine Antoni, Matthew Barney, Gai Guo Qiang, Stan Douglas, and Yasumasa Morimura. Since the touring exhibition in the United States of 1983/84, with a comprehensive catalogue, *Laurie Anderson, Works from 1969 to 1983*, ed. Janet Kardon (Pennsylvania: Institute of Contemporary Art, 1984), Laurie Anderson's work has not been presented within the framework of a major museum.

8) "Sonambiente. Festival für hören und sehen," Aug. 9–Sept. 8, 1996. An international festival of sight and sound presented in conjunction with the tricentenary celebrations of the Akademie der Künste in Berlin.

9) Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History" in: *Illuminations*, translated by Harry Zohn (New York, 1969), pp. 257–8.

10) Recorded on her CD, *STRANGE ANGELS*, Warner Brothers Records, 1989. The lyrics figure again in *THE NERVE BIBLE*, 1995.

JEN BUDNEY

Terra Vision

*...Art doesn't have to be high-tech. I'm absolutely convinced
you can make a fantastic, exciting, relevant work with a pencil now.*

Laurie Anderson¹⁾

But a story is the simplest technology...

Al Gore²⁾

I like to imagine Laurie Anderson engaged in dinner conversation with the Vice President, and I bet that the artist would like this too. They have a surprising lot in common, Ms. Anderson and Mr. Gore: They are roughly the same age, and have one way or another both claimed the "Star Spangled Banner" as their favourite song. Both have published books within the last five years in which they quote from Walter Benjamin. What's more, these books are carried along upon a string of quirky travel anecdotes. For many of the years that Ms. Anderson has been known as the *grande dame* of performance and new technology, Mr. Gore served in various House and Presidential Committees for Science and New Technology. What else? One could claim that despite their flaunted All Americanness, they share a global outlook. And both are very experienced at speaking with

the Voice of Authority, albeit with different purposes. Ms. Anderson certainly knows who Mr. Gore is, and if the Vice President has never sat down with a stack of the artist's CDs, perhaps he should; he might enjoy himself, and Tipper could not possibly find much offence.

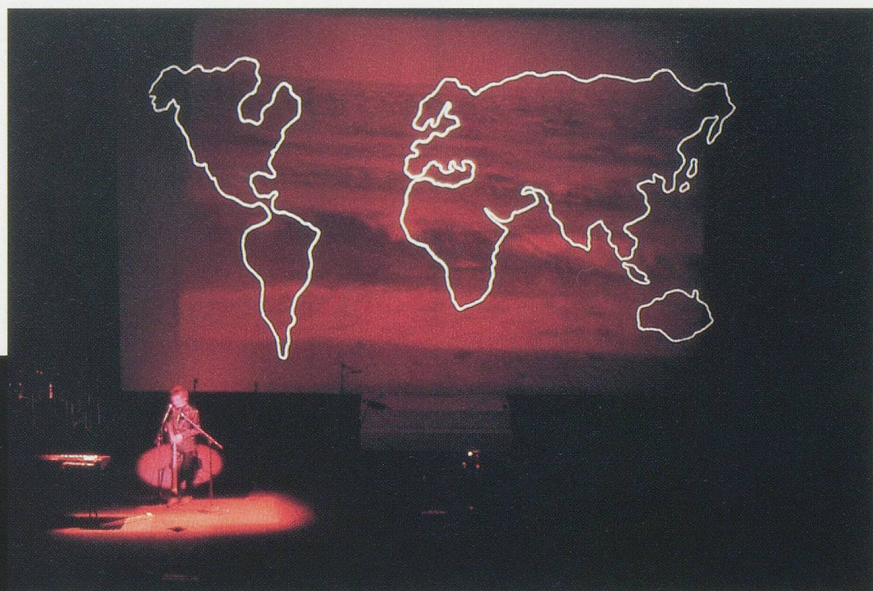
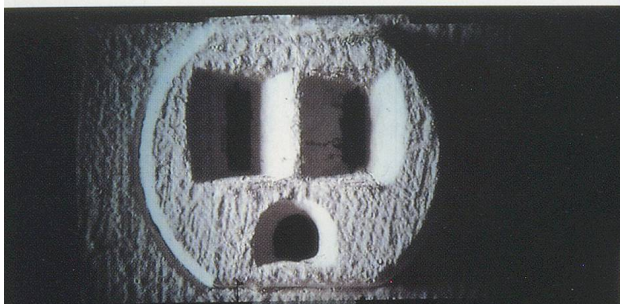
L.A.: ¿*Qué es más macho, George Bush o pineapple?*

A.G.: Uh, I give up?

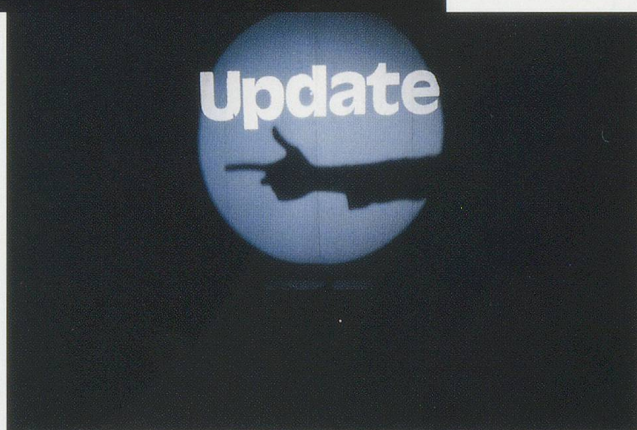
L.A.: ¡*Correcto!* ¡*George Bush es macho como pineapple!*

Al Gore is an anomaly, a high-profile politician who has vociferously critiqued one of the foundations of American culture: consumption. Laurie Anderson is equally odd, the world's most acclaimed multimedia artist who, however much she dazzles us with lasers and video projections and tricks of the computer, creates at base an intimate and human experience, distant from both the dystopian science fiction visions of the new "posthuman" or cyborg that increasingly bombard us in films, TV, and children's toys, and the utopian prediction—some people call it "The Californian Ideology"—that a free market Internet will open up great paths of communication between all the world's people (ignoring corporate

JEN BUDNEY is a former editor of *Flash Art International* and a contributor to the anthology *Echoes: Contemporary Art at the Age of Endless Conclusions*, published in 1996 by the Monicelli Press. She has recently curated an exhibition of photographs by Francesca Woodman at the Galleria Civica in Modena. She lives in Milan.



LAURIE ANDERSON, UNITED STATES, 1984.



control of services, government censorship, and the economic impossibilities of computer ownership or access for the majority of the global population).

As we hurtle along to the year 2000, white knuckling the rollercoaster's handrail, technology's power to make otherwise intelligent people go gaga is on the rise. Two interrelated spectres loom before us: the planet's ecological devastation in the name of production or economic "growth," and the insidious takeover of individual or unique expression by corporate mass culture. Diversity, in other words, is on the way out. A lot of us who are not harbingering doom are claiming yet more technology as the solution. One proposal to send billions of strips of tinfoil into orbit in order to deflect incoming sunlight and offset global warming was quite rightly rejected by Gore as "harebrained."³⁾ But there are plenty of others that are being considered seriously, and vast sums of money are being poured into their research.

T_Vision (Terravision), an "earth visualization project" currently being developed by the Berlin collaborative ART+COM, is an "Earth-Tracker" interface in the form of a TV monitor and giant globe-shaped joystick which is capable of delivering a realistic

approximation of the planet. By spinning the globe, the viewer may zoom in to any given point on the virtual planet appearing on the monitor, witnessing a "continuously refining" series of quasi-live images. Presumably, once installed inside every household and up every tree, you could hone in from outer space into a kitchen in Beijing, down the corridors of the Pentagon, or to a coffee plantation in Kenya. According to Mark Pesce, an American and young star of the VR scene, this will be a kind of peacemaker. With T_Vision, "the immediacy of the ultimate interconnectedness of all life is self-evident rather than metaphysical. Spreading out from the proximal, the self finally comes to encompass a body greater than its own, the Gaian⁴ biota as a whole."⁵

This is a pretty interesting idea, and undoubtedly one's first joyride on the machine would be a lot of fun. But is it necessary? Do we really need to see the planet on the Terravision screen in order to experience the "ultimate interconnectedness of all life" as self-evident? What would Al Gore make of this technology? What would Laurie Anderson? Gore, unfortunately, might be wheedled into putting it into the hands of the CIA before he ever got a chance to test it out. Anderson, on the other hand, could simply claim she doesn't need it: she's already a spy on the world.

In "The End of the World," the introductory story to her spoken word album *The Ugly One with the Jewels*, Anderson tells us that spying is her "main job," that she uses her "eyes and ears to find some of the answers" to questions of the late 20th-century human condition. Like a senior politician, she travels a lot on fact finding missions and shares her finds with us through stories. Thus we have been taken on journeys with her throughout New York, the magnetic North Pole, Japan, the South Pacific, the Middle East, middle America, and outer space. Though Pesce describes T_Vision as a method for achieving nirvana, one might point out that today we watch regular TV primarily because it's the only world in which people don't sit around watching TV. But once we all have T_Vision, won't we just be watching other people watching T_Vision? There's the risk that our Gaian biota won't go out with a bang like the one which ushered it in, that instead it will simply yawn

and expire from sheer boredom. Or as Laurie Anderson says: "They say that heaven is like TV/ A perfect little world/ That doesn't really need you,"⁶ which could be translated as: "Remember: 'utopia'—u topos—means 'no place'. And who wants to go there? The real world is much more exciting."

Anderson's art is the art of the unseen (thoughts, dreams, memories, and hallucinations) and the doubly-seen (ambiguous signs, misread cues, and multiple interpretations). Though she uses technology in part for its spectacular effects—she knows we are all like babies and magpies, attracted to the glittery and bright, and her eye-candy helps to keep us enraptured—she is also a multimedia artist before she even turns the lights on (a musician, poet, singer, and dancer), so technology serves primarily to problematize her narratives and expand communication with her audience. Craig Owens once wrote that her performances are "narratives of losing one's way in labyrinths of signs,"⁷ which is true, but only half of it. Beyond the moral that "one and the same object can just as easily signify a virtue as a vice,"⁸ we are compelled to interpret some specifics for ourselves.

Electronic voice and instrument manipulations provide vivid descriptions of grouchy customs officers, tropical birds, or bombs. Flashed images show us Anderson's face from the point of view of her violin bow, take us back to the made-for-TV Gulf War, into rushing floodwater, or more obscurely to the skulls on a rug in Tibet where Anderson once had a near-death experience. These sounds and images resonate, haunting us in a way that's nearly Gothic; in Anderson's world everyday objects embody mysterious powers, while the body is revealed to be more fragile and life more tenuous than generally makes us comfortable. The story of the old woman in "The Night Flight from Houston" who, when travelling by plane for the first time in her life, mistook the city lights below for stellar constellations—believing herself to be in outer space—is a strangely touching portrayal of human fallibility in a technological society. And rather than merely marvel at the ridiculousness of misinterpretation when Anderson describes how she was bestowed the name "the ugly one with the jewels" by a group of Tut'sil Indians who thought her

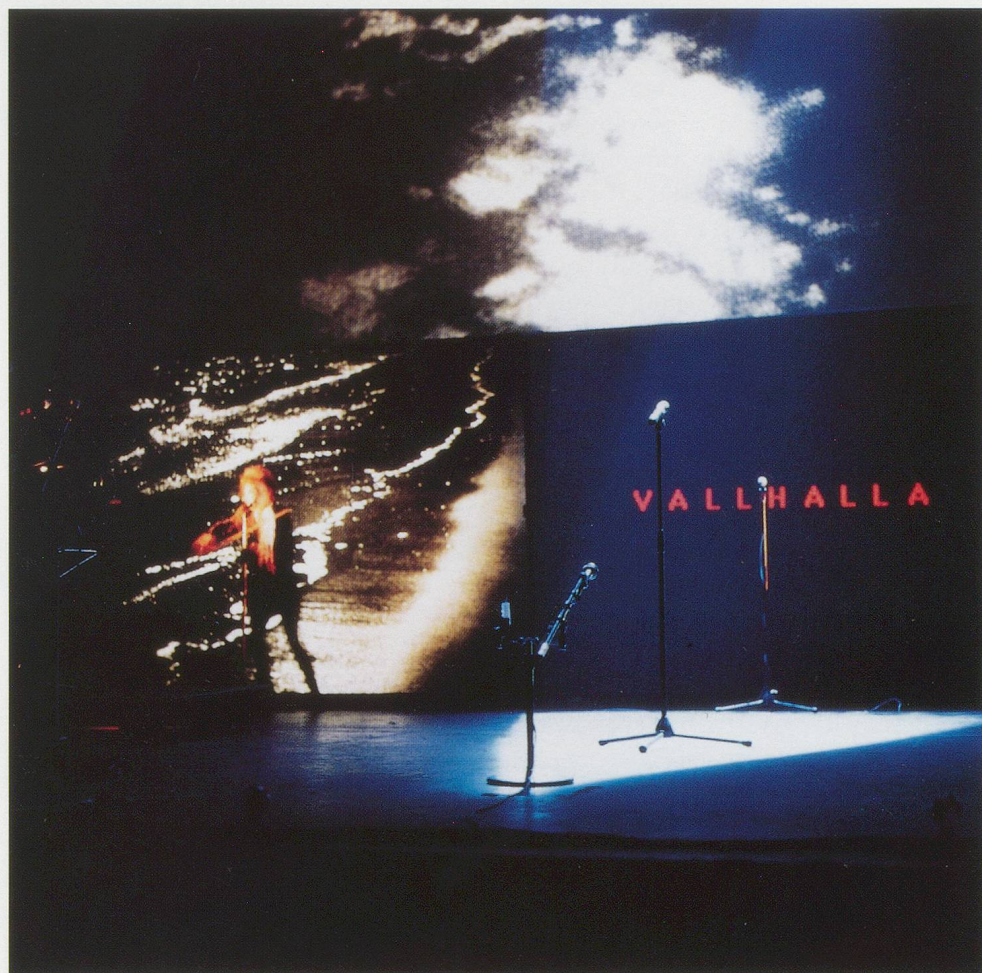
contact lenses were precious gems that she placed in her eyes for safekeeping, we are disturbed to question first principles: *Why contact lenses?* After other stories we could just as easily ask: *Why cars?* Or: *Why front lawns?* Or: *Why not hitchhike from Houston Street to the Arctic circle to see what this land's all about?*

Al Gore said that the story was the simplest form of technology: a system for storing and communicating information, preceding legal codes and financial accounting, not to mention the pencil. Insofar as *Webster's New World Dictionary* defines technology as: "A system by which a society provides its members with those things needed or desired," a story could be understood correctly to be technology, though we don't normally think of it as such. But of course we

also need some mechanism to transmit a story, it can't exist in itself. Originally, back in the caves, it may have been a voice, a dance, or a painting, later enhanced by fire. As Anderson herself has stated, she's using a different kind of fire, but the approach and result are the same: she takes her experiences of the world and slips them magically under our skin, where they belong. She takes us "out there" and asks us to consider what we're seeing or hearing or feeling in a way that one-way observation over a monitor could never do.

Gore said: "The Heisenberg Principle established that the very act of observing a natural phenomenon can change what is being observed," but that "ever since Descartes re-established the Platonic notion

LAURIE ANDERSON, *EMPTY PLACES*. 1989/90, performance. (PHOTO: EBET ROBERTS)





and began the scientific revolution" morality and ethics in scientific observation have been largely ignored, bringing us to the crisis we're in today.⁹⁾ And isn't this kind of what Anderson has been saying all along? So it may seem an unlikely scenario, but I can't help thinking the meeting would be a success: a self-described "techno-ice-queen observer," one of the few artists who could still be considered truly avant-garde, a staunch lower-Manhattanite and the colourful focus of numerous underground fanzines and web sites, a woman whose influence is strongly felt in the work of the best artists of the youngest generation together with a person who has been most interestingly defined as "one of the whitest men to ever seek public office."¹⁰⁾ At the very least, the Vice President might get a little understanding, which he must surely crave.

AG: *I was standing in the sun on the hot steel deck of a fishing ship, anchored in the middle of the desert which used to be the Aral Sea, and it made me think of a fried egg I had seen on television, popping on the sidewalk in downtown Phoenix. This is a true story...*¹¹⁾

LA: *Honey, I know just what you mean.*

1) Pamela McCorduck, "America's Multi-mediatrix," *Wired Online*, (<http://www.hotwired.com/wired/2.03/features/anderson.html>). Copyright 1993, 4 Ventures, USA.

2) Senator Al Gore, *Earth in the Balance: Ecology and the Human Spirit* (New York: Houghton Mifflin Company, 1992), p. 199.

3) *Ibid*, p. 215.

4) The Gaia hypothesis claims that the planet Earth is a self-regulating, complex system characteristic of a living being, in that it has maintained its own life support system in perfect balance over the millennia.

5) From the synopsis of Mark D. Pesce's presentation "Proximal and Distal Unities," presented at the Fifth International Conference on Cyberspace at the Fundación Arte y Tecnología, Madrid, Spain, June 6-9, 1996.

6) Laurie Anderson, "Strange Angels," from the album *STRANGE ANGELS*, Warner Bros. Recording Inc., 1989.

7) Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, Part 2," in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, ed. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, and Jane Weinstock (California: University of California Press, 1992), p. 71.

8) Karl Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde...*, quoted in Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osburne (London: NLB, 1977), p. 174, cited in Owens, *op. cit.*, p. 71.

9) Gore, *op. cit.*, p. 253.

10) Barbara Ehrenreich, "The Unbearable Being of Whiteness," *The Worst Years of Our Lives: Irreverent Notes from a Decade of Greed* (New York: Harper Perennial, 1990), p. 42. (This essay originally appeared in *Mother Jones*, 1988).

11) An adaptation or condensation of Gore's opening two paragraphs of chapter 1, "Ships in the Desert," *op. cit.*, p. 19.

JEN BUDNEY

Terravision

...Kunst muss nicht High-Tech sein. Ich bin absolut überzeugt, dass sich heute mit einem Bleistift ein phantastisches, aufregendes und relevantes Werk realisieren lässt.

Laurie Anderson¹⁾

Aber eine Geschichte ist die einfachste Technologie...

Al Gore²⁾

Mir gefällt die Vorstellung von Laurie Anderson bei Tisch in eine angeregte Unterhaltung mit dem amerikanischen Vizepräsidenten vertieft, und ich wette, auch die Künstlerin hätte nichts dagegen. Sie haben überraschend viel gemeinsam, Ms. Anderson und Mr. Gore: Sie sind ungefähr gleich alt, und beide haben schon einmal «The Star Spangled Banner» als ihren Lieblings-Song bezeichnet. Beide haben in den letzten fünf Jahren Bücher veröffentlicht und darin Walter Benjamin zitiert. Noch augenfälliger sind die verblüffenden Reiseanekdoten, die sich wie ein roter Faden durch ihre Bücher ziehen. Und die ganzen Jahre, in denen Ms. Anderson als *Grande Dame* der Performance und der neuen Technologie auftrat, hat sich Mr. Gore in diversen Kongressen und Regierungsausschüssen zum Thema Wissenschaft und Neue Technologie profiliert. Was noch? Man könnte behaupten, dass beide, obwohl sie sich

geradezu lustvoll zur amerikanischen Flagge bekennen, in globalen Zusammenhängen denken. Und beide sind es gewohnt, als Autoritäten aufzutreten, wenn auch mit unterschiedlichen Intentionen. Ms. Anderson weiss jedenfalls, wer Mr. Gore ist, und falls der Vizepräsident sich noch nie mit einem Stapel CDs von Laurie Anderson zurückgezogen hat, sollte er das vielleicht gelegentlich nachholen; es würde ihm bestimmt Spass machen, und Tipper hätte sicher nichts dagegen.

L.A.: ¿Qué es más macho, George Bush o pineapple?

A.G.: Hmm, ich passe.

L.A.: ¡Correcto! ¡George Bush es macho como pineapple!

Al Gore ist eine Ausnahme-Erscheinung – ein hochangesehener Politiker, der eine der Grundlagen der amerikanischen Kultur heftig kritisiert: den Konsum. Laurie Anderson stellt sich ähnlich quer: Als weltweit bekannteste Multimedia-Künstlerin, die uns mit Laser-, Video- und Computer-Tricks in Atem hält, vermittelt sie doch eine in ihrem Kern intime und menschliche Erfahrung, die von den merkwürdig zusammenhanglosen Science-fiction-Visionen einer neuen «posthumanen» Species oder den Cyborgs, die uns von Film, Fernsehen und Spielzeugherstellern

JEN BUDNEY war Redaktorin bei *Flash Art International* und Mitarbeiterin der 1996 bei Monicelli Press erschienenen Anthologie *Echoes. Contemporary Art at the Age of Endless Conclusions* sowie Kuratorin einer Ausstellung mit Photographien von Francesca Woodman, die kürzlich in der Galleria Civica in Modena stattfand. Sie lebt in Mailand.



LAURIE ANDERSON, TILT NO. 1, 1994.

vorgesetzt werden, gleichweit entfernt ist wie von der utopischen, auch als «Kalifornische Ideologie» bezeichneten Vorstellung eines freien Internet, das allen Bewohnern unserer Erde Kommunikationswege von ungeahntem Ausmass eröffnen soll (ausser acht gelassen werden dabei die Kontrolle der Dienstleistungen durch die Multis, die Zensur von Seiten der Regierungen, sowie die wirtschaftlichen Zwänge, die einem Grossteil der Menschheit den Zugang zum Computer verwehren).

Während wir in tollkühner Fahrt und verzweifelt um Halt ringend auf das Jahr 2000 zurasen, lassen sich selbst die intelligentesten Köpfe zunehmend vom Glanz der Technologie blenden. Zwei miteinander verknüpfte Schreckensvisionen zeichnen sich am Horizont ab: die ökologische Zerstörung des Planeten im Namen der Produktion oder des wirtschaftlichen «Wachstums» und die schleichende Vernichtung individueller und einzigartiger Ausdrucksformen durch die industrielle Massenkultur. Anders ausgedrückt, mit der Vielfalt geht es zu Ende. Für viele, die noch nicht an den Weltuntergang glauben mögen, lautet die Lösung: Noch mehr Technologie. Ein Vorschlag, Billionen von Staniolfetzen ins All zu schiessen, um das Sonnenlicht zu brechen und so eine weitere Erwärmung des Planeten zu verhindern, wurde von Al Gore zu Recht als «schwachsinnig» abgelehnt.³⁾ Doch es gibt jede Menge ähnlich verrückter Ideen, die ernsthaft in Erwägung gezogen werden und deren wissenschaftliche Überprüfung Unsummen von Forschungsgeldern verschlingt.

T_Vision (Terravision), ein Projekt zur Visualisierung der gesamten Erdoberfläche, das vom Berliner ART+COM-Team entwickelt wurde, ist ein «Earth Tracker»-Interface in Form eines TV-Monitors und

eines riesigen, Globus-ähnlichen Joysticks, das in der Lage ist, ein realistisches Abbild unseres Planeten zu vermitteln. Der Betrachter braucht nur den Globus zu drehen, um einen beliebigen Ort auf dem virtuellen Planeten, der auf dem Monitor erscheint, anzupeilen, wobei er eine immer «detailgetreuere» Serie von quasi lebensechten Bildern betrachten kann. Angenommen, in jedem Haushalt und auf jedem Baum wäre ein Gerät installiert, so könnte man sich jederzeit via Satellit in eine Küche in Peking einschleusen, in die Korridore des Pentagon oder auf eine Kaffee-Plantage in Kenia. Mark Pesce, ein junger, amerikanischer Star der *Virtual Reality*-Szene, glaubt, dass sich dadurch die Welt befrieden liesse. Mit T_Vision «ist die grundlegende Vernetztheit allen Lebens nicht länger bloss metaphysische Spekulation, sondern leuchtet unmittelbar ein. Ausgehend von der eigenen Mitte wird das Ich Teil eines Körpers, der grösser als sein eigener ist, Gaia⁴⁾ in ihrer Gesamtheit.»⁵⁾

Die Idee ist faszinierend, und zweifellos wird die erste Reise mit dieser Maschine ein Riesenspass sein. Aber brauchen wir sie? Müssen wir wirklich den Planeten auf dem Terravisions-Monitor sehen, um die «grundlegende Vernetztheit allen Lebens» als etwas Selbstverständliches zu erfahren? Was würde Al Gore mit dieser Technologie anfangen? Was Laurie Anderson? Gore müsste sie leider sofort der CIA überlassen, bevor er überhaupt die Zeit fände, sich damit zu befassen. Anderson hingegen könnte einfach behaupten, dass sie sie nicht brauche: Sie bespitzelt die Welt ohnehin schon.

In «The End of the World», der einleitenden Geschichte zu ihrem gesprochenen Album *The Ugly One with the Jewels* erzählt uns Anderson, dass sie das Spio-

nieren als ihre «Hauptaufgabe» betrachtet, dass sie ihre «Augen und Ohren benutzt, um ein paar Antworten auf Fragen nach dem Stand der Dinge im ausgehenden 20. Jahrhundert zu finden». Wie ein Politiker ist sie ständig unterwegs, um an Ort und Stelle zu recherchieren, und teilt uns die gemachten Erfahrungen in ihren Geschichten mit. So konnten wir an ihrer Seite bereits New York, den magnetischen Nordpol, Japan, den Südpazifik, den Nahen Osten, Mittelamerika und das Weltall bereisen. Auch wenn Pesce T_Vision als eine Methode beschreibt, mit der sich das Nirwana erreichen lässt, könnte man ihm mit

Recht entgegensetzen, dass wir heutzutage hauptsächlich vor dem Fernseher sitzen, um eine Welt zu sehen, in der die Leute nicht nur vor dem Fernseher herumhocken. Wenn aber alle T_Vision haben, werden wir dann nicht nur noch Leute zu sehen bekommen, die ihrerseits T_Vision reinziehen? Es steht zu befürchten, dass unsere Mutter Erde nicht mit einem ebensolchen Knall verschwindet, wie sie ins Leben getreten ist; sie wird vielmehr einfach nur gähnen und vor Langeweile sterben. Oder wie Laurie Anderson sagt: «They say that heaven is like TV / A perfect little world / That doesn't really need you» (Man

LAURIE ANDERSON, THE NERVE BIBLE TOUR, 1995. (PHOTO: JOÃO SILVIERA RAMOS)



sagt, der Himmel sei wie Fernsehen / Eine perfekte kleine Welt / Die gut auf uns verzichten kann),⁶⁾ mit anderen Worten: «Denk daran, «utopia» – *u topos* – bedeutet «nirgendwo». Und wer möchte da schon hin? Die wirkliche Welt ist doch viel aufregender.»

Andersons Kunst ist die Kunst des Unsichtbaren (Gedanken, Träume, Erinnerungen und Halluzinationen) und des Doppelt-Gesehenen (vieldeutige Zeichen, missverstandene Hinweise und unterschiedliche Interpretationen). Anderson setzt die Technologie teilweise wegen ihrer spektakulären Effekte ein, denn sie weiss, dass wir wie Kinder und Elstern von allem, was glänzt und glitzert, angezogen werden, und sie hält uns mit einem entsprechenden «Augenschmaus» bei der Stange; dennoch ist sie eine multimediale Künstlerin (Musikerin, Dichterin, Sängerin, Tänzerin), lange bevor das erste Licht angeht, und die Technologie ist für sie vor allem ein Mittel, um ihre Geschichten zu hinterfragen und die Kommunikation mit dem Publikum zu erweitern. Craig Owens schrieb einmal, ihre Performances seien «Geschichten der Verirrung im Labyrinth der Zeichen»⁷⁾, was zwar stimmt, aber doch nur die halbe Wahrheit ist. Abgesehen davon, dass «ein und dieselbe Sache ebenso gut eine Tugend wie ein Laster, also schliesslich Alles versinnbildlichen kann»⁸⁾, werden wir dazu gezwungen, uns über bestimmte Dinge selbst klarzuwerden.

Eine elektronische Stimme und manipulierte Instrumente evozieren lebendige Bilder von brummigen Zollbeamten, tropischen Vögeln oder Bomben. Eingblendete Bilder zeigen Andersons Gesicht aus der Perspektive ihres Geigenbogens, sie katapultieren uns in den fürs Fernsehen inszenierten Golfkrieg, in tosende Fluten oder – noch geheimnisvoller – zu den Schädeln auf einem Teppich in Tibet, wo Anderson eine Grenzerfahrung am Rande des Todes hatte. Diese Töne und Bilder klingen nach und verfolgen uns auf eine Weise, die das Genre des Schauerromans streift. In Andersons Welt verkörpern alltägliche Gegenstände geheimnisvolle Mächte, während der Körper und das Leben schwächer und gefährdeter erscheinen, als uns lieb ist. Die Geschichte der alten Frau in «The Night Flight from Houston», die zum ersten Mal in ihrem Leben im Flugzeug sass und sich irgendwo im Weltall wähnte,

weil sie die Lichter unter sich für Sterne hielt, ist eine seltsam anrührende Beschreibung menschlicher Unzulänglichkeit in der technologisierten Gesellschaft. Und wenn Anderson erzählt, wie ihr von Tut'sil-Indianern, die glaubten, ihre Kontaktlinsen wären wertvolle Edelsteine, die sie zum Schutz vor Dieben in den Augen trug, der Name «die Hässliche mit den Juwelen» verliehen wurde, wundern wir uns weniger über die groteske Fehldeutung, sondern stehen perplex vor so grundlegenden Fragen wie: *Warum Kontaktlinsen?* Nach andern Geschichten könnten wir uns auch fragen: *Warum Autos?* Oder *Warum ein Rasen vor dem Haus?* Oder *Warum nicht von der Houston Street zum Polarkreis trampeln, um zu sehen, wie's dort aussieht?*

Al Gore sagt, eine Geschichte sei die einfachste Technologie, ein System zum Sammeln, Speichern und Weitergeben von Informationen, das älter ist als das Gesetzes- und Rechnungswesen, vom Bleistift gar nicht zu reden. Und wenn *Webster's New World Dictionary* Technologie als «ein System» definiert, «durch das eine Gesellschaft ihre Mitglieder mit all dem versorgt, was sie benötigen oder sich wünschen», so kann eine Geschichte durchaus als Technologie gelten, obwohl wir sie normalerweise nicht als solche betrachten. Natürlich muss eine Geschichte auch transportiert werden, sie kann nicht nur für sich existieren. Am Anfang, als die Menschheit noch in Höhlen lebte, ist es vielleicht eine Stimme gewesen, ein Tanz oder eine Zeichnung, deren Wirkung später mit Hilfe des Feuers verstärkt wurde. Wie Anderson selbst einmal bemerkte, benutzt sie eine andere Art Feuer, aber Methode und Ergebnis sind sich gleich geblieben: Sie geht von ihren Erfahrungen aus und zaubert sie uns unter die Haut, wo sie hingehören. Sie nimmt uns mit nach «draussen» und fordert uns auf, was wir dort sehen, hören oder fühlen auf eine Weise wahrzunehmen, die uns ein eingleisiges Monitorbild nie vermitteln könnte.

Gore schrieb: «Heisenbergs Unschärferelation wies nach, dass die blossе Beobachtung eines natürlichen Phänomens das verändern kann, was beobachtet wird», dass aber «seit Descartes die platonische Vorstellung wiedereinführte und die wissenschaftliche Revolution in Gang setzte», jede Diskussion über Moral und Ethik in der Wissenschaft praktisch sinn-

los geworden sei, was uns die Krise beschert habe, in der wir heute stecken.⁹⁾ Hat Anderson das nicht schon die ganze Zeit gesagt? Auch wenn das Szenario uns eher unwahrscheinlich erscheinen mag, für mich wäre dieses Treffen ein Erfolg: eine selbsternannte «Techno-Eisprinzessin-Beobachterin», eine der wenigen Künstlerinnen und Künstler, die immer noch zur echten Avantgarde zählen, eine überzeugte Lower-Manhattan-Bewohnerin und bunter Blickfang in zahllosen Untergrund-Fanmagazinen und Websites, eine Frau, deren Einfluss in den Werken der besten Nachwuchskünstler spürbar ist – diese Frau, zusammen mit einer Persönlichkeit, die interessanterweise als «einer der weissesten Weissen, der sich je um ein politisches Amt beworben hat», galt.¹⁰⁾ Zumindest könnte der Vize etwas dazulernen, was bestimmt auch seinem Wunsch entspräche.

A.G.: *Ich stand auf dem heissen Stahldeck eines Fischerbootes, das mitten in der Wüste, die einst der Aralsee war, vor Anker lag, und plötzlich musste ich an das Spiegelei denken, das ich eine Woche zuvor im Fernsehen gesehen hatte, wie es auf einem Gehsteig in Phoenix vor sich hinbrutzelte. Das ist eine wahre Geschichte...*¹¹⁾

L.A.: *Honey, ich weiss genau, was du meinst!*

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Pamela McCorduck, «America's Multi-mediatrix», *Wired Online* (<http://www.hotwired.com/wired/2.03/features/anderson.html>), 4 Ventures, USA, 1993.

2) Al Gore, *Wege zum Gleichgewicht; Ein Marschallplan für die Erde*, übers. von Frank Hörmann und Walter Brumm, S. Fischer, Frankfurt 1992, S. 198.

3) Gore, ebenda, S. 215.

4) Die Gaia-Hypothese sieht den Planeten Erde als ein sich selbst regulierendes, komplexes organisches System, das über Jahrtausende seine eigenen vitalen Mechanismen in einem vollkommenen Gleichgewicht erhalten hat.

5) Aus der Synopsis von Mark D. Pescos Vortrag «Proximal and Digital Unities», am vom 6.–9. Juni 1996 in Madrid abgehaltenen Fünften Internationalen Cyberspace-Kongress in der Fundación Arte y Tecnología.

6) Laurie Anderson, «Strange Angels», aus dem Album STRANGE ANGELS, Warner Bros. Recording Inc., 1989.

7) Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism, Part 2», in: *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, hrsg. von Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman und Jane Weinstock, University of California Press, California 1992, S. 71.

8) Karl Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance* (1915), zitiert in Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a. M. 1963, S. 193, bzw. Owens, a.a.O., S. 71.

9) Gore, a.a.O., S. 255.

10) Barbara Ehrenreich, «The Unbearable Being of Whiteness», *The Worst Years of Our Lives: Irreverent Mother from a Decade of Greed*, Harper Perennial, New York 1990, S. 42. Der Essay erschien ursprünglich in *Mother Jones*, 1988.

11) Eine Adaptation oder Synopsis von Gores ersten beiden Paragraphen des ersten Kapitels, «Schiffe in der Wüste», a.a.O., S. 35.

LAURIE ANDERSON, O SUPERMAN, 1981, video still.



EDITION FOR PARKETT

LAURIE ANDERSON

HEARRING, 1997

Earring with playable sound message (approx. 20 sec.),
brass, copper, circuit board, loudspeaker, lithium battery, plexiglas, wires,
approx. size: $3\frac{3}{8} \times 1\frac{3}{4} \times 1$ ".

Jewelry by Josiah Dearborn; technical supervision, Bob Bielecki.

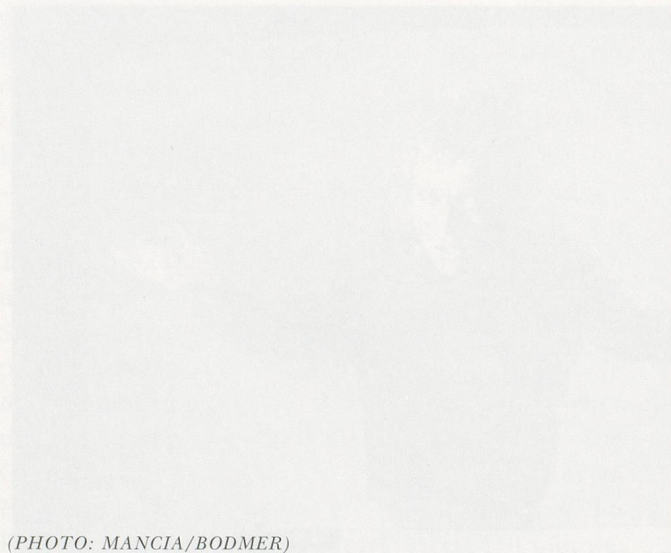
Edition of 150, with signed and numbered certificate

HEARRING, 1997

Ohrerring mit abspielbarem Tonstück (ca. 20 Sek.),
Messing, Kupfer, Chip, Lautsprecher, Lithiumbatterie, Plexiglas, Elektrodraht,
Grösse ca. $8,5 \times 4,5 \times 2,5$ cm.

Juwelierarbeit: Josiah Dearborn; Technik: Bob Bielecki.

Auflage: 150, mit signiertem und numeriertem Zertifikat



(PHOTO: MANCIA/BODMER)



