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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 54: Collaborations Roni Horn, Mariko Mori, Beat Streuli

Rubrik: Collaborations Roni Horn, Mariko Mori, Beat Streuli

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: 21.11.2025

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

Geboren 1957 in Altdorf, Schweiz, lebt und arbeitet in Düsseldorf und New York /

born 1957 in Altdorf, Switzerland, lives and works in Dusseldorf and New York.

BEAT STREULI

Born 1967 in Tokyo, lives and works in New York and Tokyo /

geboren 1967 in Tokio, lebt und arbeitet in New York und Tokio.

MARIKO MORI

Born 1955 in New York, lives and works in New York /

geboren 1955 in New York, lebt und arbeitet in New York.

RONI HORN

COLLABORATIONS

RONI HORN, GUIDING LIGHT, soap opera, photograph from ARCTIC CIRCLES, 1994–98.

Roni Horn

All photographs in Collier Schorr's article are from Roni Horn's ARCTIC CIRCLES, a book published 1998 by Ginny Williams, Denver Colorado, volume 7 of the encyclopedic project TO PLACE / Alle Abbildungen zu Collier Schorrs Artikel stammen aus Roni Horns Buch ARCTIC CIRCLES, dem 7. Teil des enzyklopädischen Projekts TO PLACE.

COLLIER SCHORR

Still

The elderly couple in *Arctic Circles*, Hildur and Björn Björnsson, live near nobody. They look like brother and sister, but it may just be the weather which has worn them down the same way. They live in a house by the sea where they harvest the down from the nests of Eider ducks. When the Eider is pregnant, she begins to shed her breast feathers, which in turn become part of the nest to protect her eggs. Once the young are old enough to leave, the nest is abandoned. The couple who live on the land collect the nests. The fluffy, brown down is separated from twigs, stones and other natural detritus. It is cleaned and set to dry in a warm room on a wooden table. The slightest draught might cause the balls to shudder and drift across the floor. When the down is completely dry it is packed in a box and brought to the post. At five o'clock every weekday evening the couple sits down to watch *The Guiding Light*, an American soap opera which takes place in a suburb of Springfield, Illinois. Everybody there knows each other. The title refers to a lighthouse that is owned by the Bauer family. Two years ago a cross dressing stalker kidnapped a woman named Lucy Spaulding and tied her up in the lighthouse basement. Eventually, she was freed by her husband, Alan Michael, the heir to the Spaulding empire. Last year, the ghost of a sea captain guided Zachary, a younger sea-faring type ghost, to help reconcile this young couple and repair the beacon.

COLLIER SCHORR is an artist, a writer, and U.S. Editor of *Frieze*. She lives in New York and Schwäbisch Gmünd, Germany.

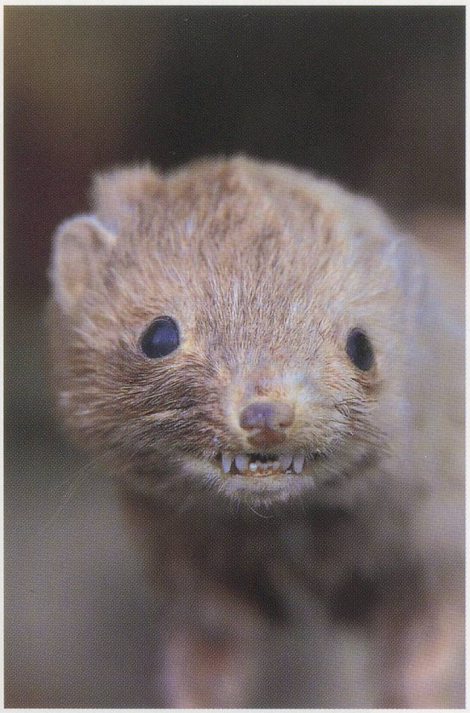
The sweep of pixillated light emanating from the lighthouse brings a new texture to Horn's work. It is not the first mention of technology but does signal a reliance on the (quite modern) television. For, in the midst of some place nowhere, a couple enjoys a bit of opera, the sparkle of a bright red dress, and the nest of a blonde so typical of the American dream.

Arctic Circles is the most recent chapter of Horn's ongoing encyclopedic project, TO PLACE. A somewhat grandiose proposal, Horn's encyclopedia vacillates between strict assertion and a bittersweet tracing of a place that exudes solitariness. Cartographer-explorer, autobiographer-escapist, and collector-preservationist, Horn concentrates her vision of this remote land. *Bluff Life* (1990), *Folds* (1991), *Lava* (1992), *Pooling Waters* (1994), *Verne's Journey* (1995), *Haraldsdottir* (1996), *Arctic Circles* (1998): Each book employs a separate system of looking, a particular gaze that is in turn nostalgic, unmoved, in love, fatalistic, turned on. It is her attention to the subtle shifts in the weather that plumb the intensity of scientific documentation.[1] And if Science is granted a kind of humanity

RONI HORN, photograph from ARCTIC CIRCLES, 1994–98, detail / Ausschnitt.

in these works, then it follows that the human form would take on a seemingly less emotional stance.

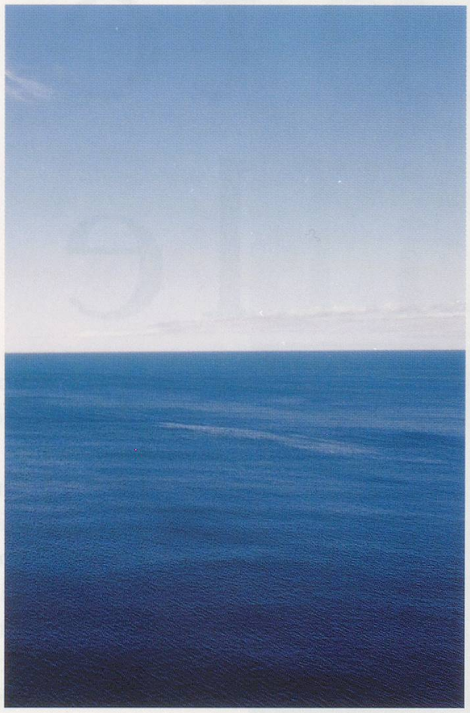
In this latest book, the calm of ocean blues and gray-greens is obtuse, mirrored in the eyes of the Björnssons which meet Horn's camera with measured interest. The balance between Hildur and Björn and the fictional Cassie Lane and Philip Spaulding is deadpan.[2] Respect is tinged with sardonic humor. Horn does not usually watch soap operas, but then again, she certainly never farms. The romance of the sea viewed through a window is tempered by the saccharine soap idols, making her first inclusion of Americana as crass as possible. And yet, the actor and actress are a real and valued part of the Björnssons' daily routine, just as their home industry might appear to us as a romantic fiction. It is the stuffed birds (raptors) which straddle the fence between artifice and realism. For as much as the birds represent a kind of completeness that Horn locates in the 270 degree rotation of their heads, their almost round eggs, and "the balance between silence, stillness, and animation," the contact between the couples is discreet to the point of invisibility. So what is Horn saying about mating, companionship, and ecological interdependence? The Snowy Owls (actually the same bird that Horn photographs twice) are the visual punchline. They underscore, for those who haven't seen much of Horn's sculptural work, the doubling that is almost always at the heart of her work.[3] Homosocial or sexual in nature, Horn's objects are always identical or in pairs, so that the strange stuffed bird becomes the artist's amused self-portrait, staring into the face of a quiet drama that is not, and yet in some way is, her own.

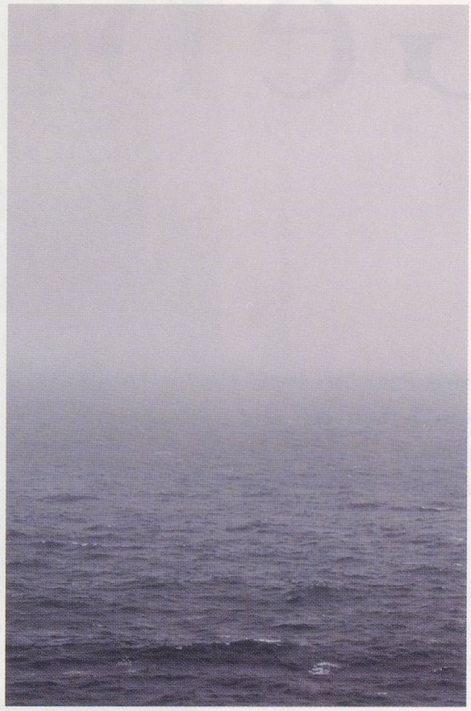


RONI HORN, EIDER NEST, STUFFED MINK, photographs from ARCTIC CIRCLES, 1994–98 / EIDERENTEN-NEST, AUSGESTOPFTER NERZ.

In *The Pawnbroker*, a novel based on Horn's father and written by her cousin, a similar sense of displacement is described. "For a long time he lay on his bed reading, beside the open window. The fan spun cool drafts on him; little billows of summer scent fell over his face, smells of flowers and cut grass. From the surrounding yards came voices, the clinking of glasses, the hiss of hoses and sprinklers... It was all nothing to Sol Nazerman. He was reading *The Memoirs of Henri Brulard* in French and he made his brain dwell on the intricacies of a distant past."[4] Roni Horn is not from Iceland, in the same way that the fictional, Yiddish-speaking Nazerman is not from Poland, Russia or Germany or from the Bronx or suburban Staten Island. Even though Horn's work is immersed in the Icelandic landscape with its pools and rough courses and a few Icelandic-looking people, she is not from there. The set of books read as a travelogue or a diary that uses land and objects to trace a personal journey; or as a cooler, almost possessive attempt to describe the entirety of a single, little-known locale.

Brian Eno once suggested to Iceland's biggest cultural export, Björk, that "each note [she] sings is unrelated to the note before it, and that this reflected a society that for over one thousand years had been based on some sort of anarchy."[5] In a sense, Iceland, small enough to circle yet still relatively empty, is the perfect place to go find. Its dramatic extremes—twenty-four hours of sunshine, twenty-four hours of black, cold air, and steaming hot springs offer a slew of emotional planes. The anarchy Eno suggests is probably just a reflection of the native Icelanders' ability to defend their own solitude. It's also a country that ideologically can tolerate the idea of a per-





RONI HORN, OCEAN HORIZON, photographs from ARCTIC CIRCLES, 1994–98 / MEERESHORIZONT.

son playing out their own internal memories of the land. When Björk sings "I thought I could organize Freedom/How Scandinavian of Me,"[6] she makes an interesting point. Of course, organization is polar to freedom. But perhaps, an outsider is better able to devise a system and within it find definition that is not stifling but unbound, lying as it does outside the constraints of language.

Iceland, it seems, deals well with loners. The black blanket of basalt, the result of cooled down lava; the wet and the cold; the seemingly ironic, bright green moss that grows in volcanic deserts; the vistas that could sell the land and the vistas that could erase one's desire to ever set foot there. What this ongoing investigation allows Horn is the ability to negotiate a relationship with a foreign entity, and in doing so, she has found her vocabulary—in the language of another.

1) Icelanders have a special relationship to their geology, and there is a strong lay tradition of publishing articles and books about the country. In this sense, Horn is following a very local tradition.

2) It is telling that Horn chose two characters from *The Guiding Light* who have the least relationship to one another, in a show where everyone is related either by bed or blood.

3) The owls are almost antidotal to the anxiety found in PAIR FIELD (1991), in which pairs of identical cast geometric shapes are separated and scattered. The route that Horn traces from loss and alienation to relief in recognizing one's "pair" is a crucial device in her work.

4) Edward Lewis Wallant's novel (New York: MacFadden-Bartell, 1961) recounted the harrowing life of a concentration camp-survivor transplanted to New York. While Horn's father was never in a concentration camp, he was a pawnbroker. GOLD FIELD (1982) in particular, and the precious quiddity of her other sculptures bears out her childhood memories of her father's occupation.

5) "Ice Ice Baby: Brian Eno interviewed by Jen Leonard," *Details Magazine*, October, 1998.

6) Louise Gray, "The Idea of the North," *The Wire*, No. 177, p. 43.

COLLIER SCHORR

Gebannte Stille

Das ältere Paar in *Arctic Circles*, Hildur und Björn Björnsson, haben weit und breit keine Nachbarn. Sie sehen aus wie Bruder und Schwester, aber vielleicht ist es nur das Wetter, welches sie auf gleiche Weise geprägt hat. Sie leben in einem Haus am Meer, wo sie Flaumfedern aus den Nestern der Eiderenten sammeln. Wenn die Eiderente trächtig ist, verliert sie die Brustfedern, die dann als Teil des Nestes die Eier schützen helfen. Sobald die Kleinen gross genug sind, verlassen die Vögel ihr Nest. Das Paar sammelt dann die leeren Nester auf seinem Land ein. Die flauschigen braunen Daunenfedern werden nun von den Zweigen, den Steinchen und Ähnlichem getrennt. Sie werden gereinigt und in einem warmen Raum auf einem Holztisch ausgebreitet. Der kleinste Luftzug genügt um die flockigen Bälle aufzuscheuchen und über den Boden gleiten zu lassen. Wenn die Daunen vollständig trocken sind, werden sie in Schachteln verpackt und zur Post gebracht. An Werktagen setzt sich das Paar jeden Nachmittag um fünf Uhr vor den Fernseher und schaut sich *The Guiding Light* an, eine amerikanische Seifenoper, die in einem Vorort von Springfield, Illinois, spielt. Jeder kennt dort jeden. Der Titel nimmt Bezug auf einen Leuchtturm, der einer Familie Bauer gehört. Vor zwei Jahren verfolgte ein Transvestit eine Frau namens Lucy Spaulding, kidnappte sie und fesselte sie im Keller des Leuchtturms. Sie wurde schliesslich von ihrem Ehemann Alan Michael befreit, dem Erben des Spaulding-Imperiums. Letztes Jahr hielt der Geist eines Schiffskapitäns Zachary, einen jüngeren Seemannsgeist, dazu an, dieses junge Paar wieder zu versöhnen und das Leuchtfeuer zu reparieren.

Der geisterhafte Suchstrahl aus dem Leuchtturm führt einen neuen Aspekt in Horns Schaffen ein. Es ist zwar nicht das erste Mal, dass sie auf die moderne Technologie Bezug nimmt, aber es kommt hier ein Vertrauen ins (relativ moderne) Fernsehen zum Ausdruck. Denn mitten im Nirgendwo erfreut sich dieses Paar an etwas so Abgehobenem wie einer Seifenoper, dem Glitzern eines leuchtend roten Kleides und dem Dutt einer Blondine – typischen Elementen des amerikanischen Traums.

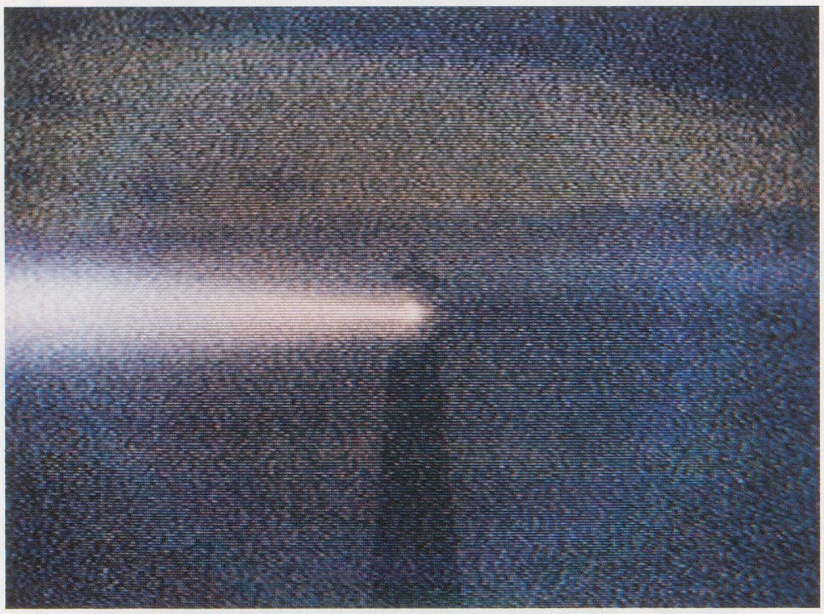
Arctic Circles ist die neueste Arbeit des langfristig angelegten enzyklopädischen Projekts TO PLACE. Als einigermassen kühnes Vorhaben bewegt sich Horns Enzyklopädie zwischen exakter Bestandesaufnahme und bittersüsser Spurensuche an einem Ort, der Einsamkeit atmet. Als Landvermesserin auf Entdeckungsreise, eskapistische Autobiographin und dem Naturschutz verpflichtete Sammlerin destilliert Roni Horn ihre Vision dieses abgeschiedenen Landstriches heraus. *Bluff Life* (1990), *Folds* (1991), *Lava* (1992), *Pooling Waters* (1994), *Verne's Journey* (1995), *Haraldsdottir* (1996), *Arctic Circles* (1998): Jedes Buch hat seine eigene Sichtweise, seinen besonderen Blick, der abwechselnd nostalgisch, ungerührt, verliebt, fatalistisch und hingerissen ist. In ihrer aufmerksamen Beobachtung feinster Wetterveränderungen erreicht sie die Intensität und Akribie einer wissenschaftlichen Dokumentation.[1] Und wenn der Naturwissenschaft in diesen Arbeiten eine gewisse Menschlichkeit zugestanden wird, so scheint dem Menschlichen ein ent-

COLLIER SCHORR ist Künstlerin, Autorin und USA-Redaktorin von *Frieze*. Sie lebt in New York und Schwäbisch Gmünd.

RONI HORN, BJÖRN BJÖRNSSON, photograph from ARCTIC CIRCLES, 1994–98.

sprechend geringerer emotionaler Stellenwert zuzukommen.

Im neuesten Beitrag dieser Serie spiegelt sich die Ruhe ozeanischen Blaus und Graugrüns gedämpft in den Augen der Björnssons, die Horns Kamera mit interessierter Zurückhaltung begegnen. Die Gegenüberstellung von Hildur und Björn und den fiktiven Gestalten Cassie Lane und Philip Spaulding ist umwerfend.[2] Zum Respekt gesellt sich ein boshaftes Augenzwinkern. Horn schaut sich gewöhnlich keine Seifenopern an, aber anderseits ist sie auch keine Farmerin. Der romantische Eindruck des Meeres, das durch ein Fenster zu sehen ist, wird durch die süsslichen Seifenopernidole gedämpft, was Horns erstmaligen Verweis auf Amerika besonders krass erscheinen lässt. Und doch, der Schauspieler und die Schauspielerin sind ebenso real und geschätzt im Tagesablauf der Björnssons, wie ihr Kleinbetrieb uns als romantische Fiktion vorkommen mag. Es sind die ausgestopften Vögel (Raubvögel), welche die Kluft zwischen Künstlichkeit und Realismus überbrücken. Und wie die Vögel eine Form des in sich Vollkommenen darstellen, die Horn in der 270-Grad-Drehung ihrer Köpfe, ihren fast runden Eiern und «dem Gleichgewicht zwischen Schweigen, Stillstand und Bewegung» ausmacht, so ist der Kontakt zwischen den beiden Paaren diskret bis zur Unsichtbarkeit. Was sagt Horn damit über Paare, Zusammengehörigkeit und ökologische, gegenseitige Abhängigkeit? Die Schnee-Eulen (dabei ist es ein und derselbe Vogel, den Horn zweimal photographiert) stellen die Pointe bildlich dar. Sie nehmen die Verdoppelung auf, die in Horns plastischem Schaffen fast immer im Zentrum steht.[3] Horns Objekte, die im Wesentlichen von menschlicher Beziehung oder Sexualität handeln, treten immer identisch oder paarweise auf; so wird der eigentümliche, ausgestopfte Vogel zum amüsierten Selbstporträt der Künstlerin, die sich

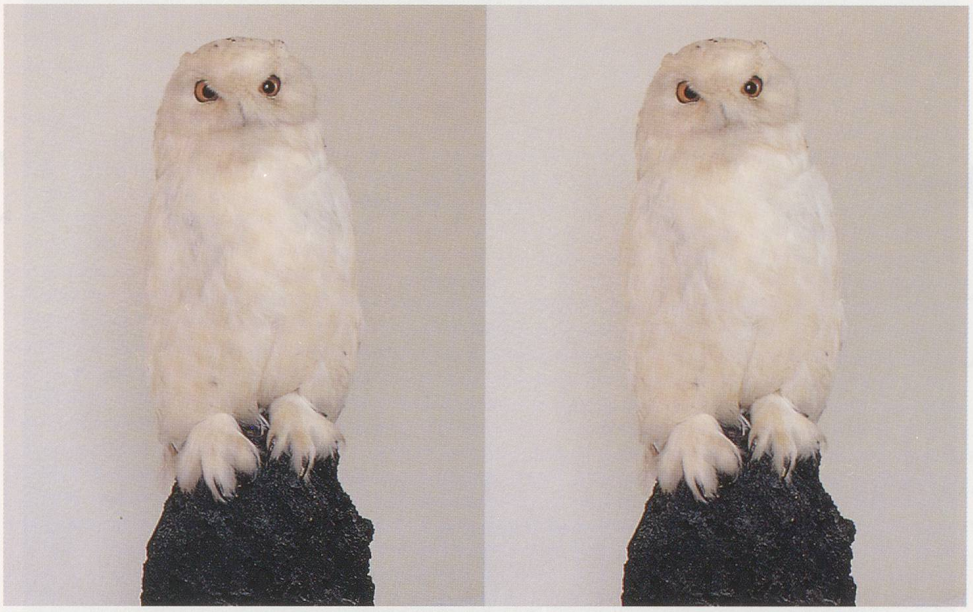


RONI HORN, GUIDING LIGHT, soap opera, photograph from ARCTIC CIRCLES, 1994–98.

einem stillen Drama gegenübersieht, das nicht ihr eigenes ist, aber irgendwie doch.

In *The Pawnbroker*, einem Roman von Horns Cousin, der auf dem Leben ihres Vaters basiert, wird ein ähnliches Gefühl der Entwurzelung beschrieben. «Lange Zeit lag er neben dem geöffneten Fenster auf dem Bett und las. Der Ventilator schob ihm kühle Luft zu; kleine Wellen sommerlichen Duftes senkten sich auf sein Gesicht, Gerüche von Blumen und gemähtem Gras. Aus den umliegenden Vorgärten drangen Stimmen, das Anstossen von Gläsern, das Zischen von Wasserschläuchen und Bewässerungsanlagen ... all dies bedeutete Sol Nazerman nichts. Er las *Das Leben des Henri Brulard* auf Französisch, und er liess sein Gehirn bei den Verwicklungen einer weit zurückliegenden Vergangenheit verweilen.»[4] Roni Horn ist nicht aus Island, so wie der fiktive, jiddisch sprechende Nazerman nicht aus Polen, Russland, Deutschland, der Bronx oder dem vorstädtischen Staten Island ist. Obwohl Horns Arbeit ganz von der isländischen Landschaft mit ihren stehenden Gewässern, holprigen Pfaden und einer Hand voll isländisch aussehender Menschen erfüllt ist, stammt sie nicht von dort. Die Reihe dieser Bücher liest sich wie ein Reisebericht oder ein Tagebuch, welches Land und Objekte dazu benutzt, einem ganz persönlichen Weg zu folgen; oder aber als ein sehr kühler, fast gieriger Versuch, die Gesamtheit eines einzigartigen, wenig bekannten Ortes zu beschreiben.

Brian Eno meinte einmal zu Björk, Islands grösstem kulturellem Exportgut, dass jeder von ihr gesungene Ton «ohne Beziehung ist zum vorhergehenden, und dass dies eine Gesellschaft widerspiegelt, die seit mehr als 1000 Jahren auf einer Art Anarchie beruht».[5] In gewissem Sinn ist Island, klein genug um durchquert zu werden, aber noch immer spärlich besiedelt, ein idealer Ort für Entdeckungen. Seine dramatischen Extreme – vierundzwanzig Stunden Sonnenschein, vierundzwanzig Stunden schwarze, kalte Luft und dampfende Geysire – sind ein ungeheures emotionales Angebot. Die von Eno angesprochene Anarchie widerspiegelt wahrscheinlich nur die Fähigkeit der Einheimischen, ihr eigenes Alleinsein zu verteidigen. Es ist auch ein Land, das die Vorstellung erträgt,



RONI HORN, SNOWY OWL, photograph from ARCTIC CIRCLES, 1994–98 / SCHNEE-EULE.

dass ein anderer Mensch seine eigene innere Wahrnehmung des Landes ins Spiel bringt. Wenn Björk singt: «Ich dachte, ich könnte die Freiheit organisieren/wie skandinavisch von mir»,[6] so ist das ein interessanter Gesichtspunkt. Natürlich ist Organisation das genaue Gegenteil von Freiheit. Aber vielleicht kann ein Aussenseiter ein besseres System entwerfen und darin eine Definition finden, die nicht erstickend, sondern befreiend ist, gerade weil sie jenseits sprachlicher Zwänge liegt.

Es scheint, das Island gut mit Einzelgängern zurecht kommt. Die schwarze Basaltdecke aus erkalteter Lava; die Nässe und die Kälte; das ironisch anmutende, hellgrüne Moos, das im vulkanischen Ödland gedeiht; die weiten, wie für den Tourismus gemachten Ausblicke neben jenen anderen, die jeglichen Wunsch, jemals einen Fuss hierher zu setzen, töten könnten. Dieses Langzeitprojekt ermöglicht es Roni Horn, eine Beziehung zum Fremden herzustellen. Und durch dieses Tun hat sie ihr Vokabular gefunden – in der Sprache eines anderen.

(Übersetzung: Hörmann/Parker)

1) Isländer haben ein besonderes Verhältnis zu ihrer Geologie und es gibt eine starke Tradition unter den nichtprofessionellen Einheimischen, Artikel und Bücher über das Land zu schreiben. So gesehen geht Horn einer sehr verbreiteten Beschäftigung nach.

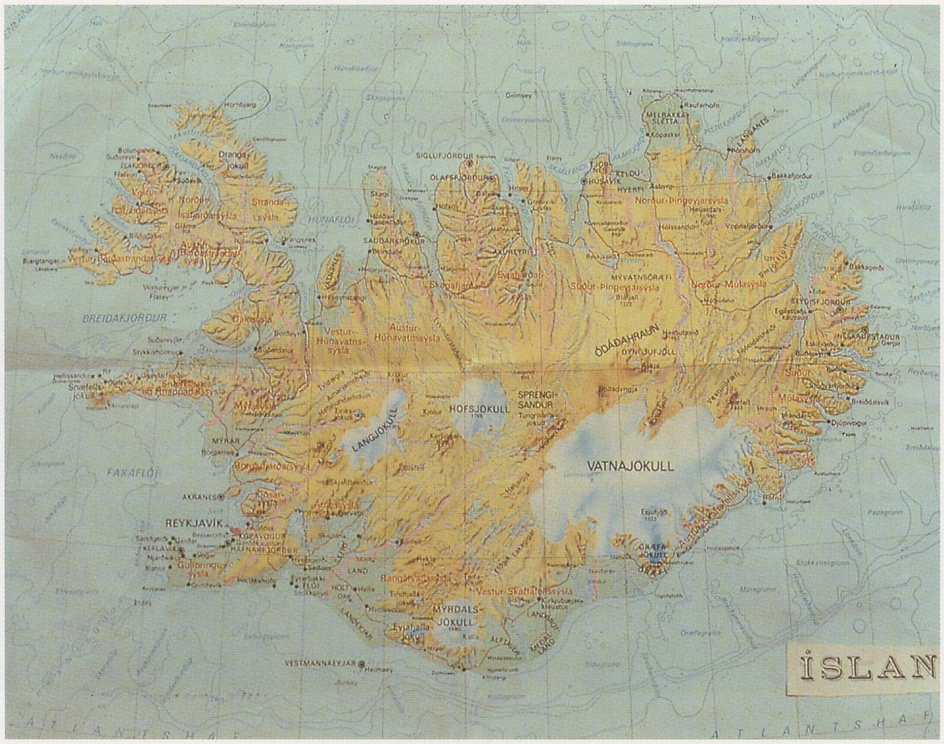
2) Es ist bezeichnend, dass Horn die beiden Figuren aus *The Guiding Light* ausgewählt hat, die so gut wie keine Beziehung zueinander haben. Alle anderen Charaktere der Serie sind durch Familienbande oder Bettgeschichten miteinander verbunden.

3) Die Eulen sind fast so etwas wie ein Allheilmittel für die Angst, die sich in PAIR FIELD (1991) einstellt, wo Paare identischer geometrischer Formen getrennt und verstreut werden. Der Weg, den Horn von Verlust und Entfremdung bis hin zur Befreiung verfolgt, indem sie jedes Individuum seine Ergänzung zum Paar finden lässt, ist ein wesentliches Merkmal ihrer Arbeit.

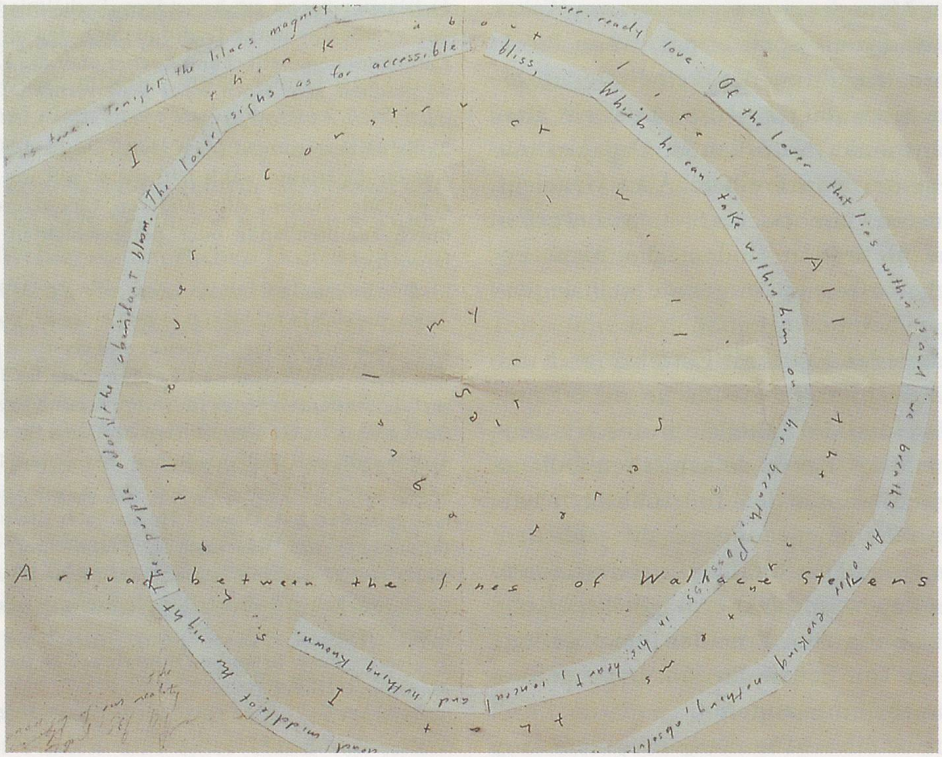
4) Edward Lewis Wallants Roman (New York 1961) erzählt vom Leben eines KZ-Überlebenden, der in New York eine neue Heimat gefunden hat. Obwohl Horns Vater nie in einem Konzentrationslager war, war auch er Pfandleiher. Besonders GOLD FIELD (1982) und die erlesene Raffinesse ihrer anderen Skulpturen sind Zeugnisse ihrer Kindheitserinnerungen an den Beruf ihres Vaters.

5) «Ice Ice Baby: Brian Eno interviewed by Jen Leonard», *Details Magazine*, Oktober 1998.

6) Louise Gray, «The Idea of the North», *The Wire*, No. 177, S. 43.



RONI HORN, THE PRODIGY OF OUR REALITY, 1986, map with drawing on the back, 9¾ x 12" / DAS WUNDER UNSERER WIRKLICHKEIT, Karte mit Zeichnung auf der Rückseite, 24,8 x 30,5 cm.



STYRMIR GUNNARSSON

Eine einmalige Vision von Island

«Ich wusste nie genau, warum ich nach Island ging, bis ich anfing, Emily Dickinson zu lesen. Das Land bewegte mich tief. Es gab keine Menschen und fast keine Strassen. Ich war unzählige Male dort, ein- oder zweimal im Jahr, und ich wusste nicht, warum ich eigentlich hinfuhr, ein inneres Bedürfnis trieb mich dazu.» Diese Bemerkungen von Roni Horn – in einem Gespräch mit der Zeitung *Morgunbladid* im Mai 1997 anlässlich der Eröffnung ihrer Ausstellung in Reykjavík – liessen mich nachträglich verstehen, warum ich derart von einem Artikel fasziniert gewesen war, der im letzten August auf meinem Schreibtisch gelandet war und in der Folge eine Begegnung mit der Künstlerin erforderlich machte.

Islands unbewohntes Inneres ist möglicherweise die grösste noch erhaltene unberührte Wildnis Europas. Es ist ein Land, das dauernd im Umbruch begriffen ist. Immer wieder verändern Vulkanausbrüche die Landschaft. Schwarzer Sand, weisse Gletscher, klare und schöne Wasserläufe, donnernde Gletscherströme und zerklüftete Berge und grüne Landstriche: alles vereint in einem grossartigen Naturschauspiel, das ebenso faszinierend wie bedrohlich ist.

Was treibt Roni Horn immer wieder dazu, dieses ferne Eiland zu besuchen? In einem am 6. September im *Morgunbladid* erschienenen Artikel meint sie: «Im Laufe der Jahre meiner Reisen hier sind die weiten, unverstellten Ausblicke dieser Insel für mich sehr wichtig geworden ... Das Wetter spielt eine grosse Rolle beim Erleben dieses Landes, und es gibt hier keine Aussicht, in der es nicht von Bedeutung wäre. Das ermöglicht uns einen Blick in die bewegte Vergangenheit zu werfen, aber manchmal auch auf das, was kommt. Das Panorama zeigt Fernes und Nahes gleich klar. Es breitet die Gestalt unseres Planeten in einer Weite und Transparenz vor uns aus wie nur an wenigen anderen Orten. Es fixiert uns in einer Einsamkeit, die uns grösser macht. Der Ausblick stellt eine Beziehung zur Welt her, die in Island zum grössten Teil aus Naturelementen besteht, Felsen, Vegetation und Wasser: komplexe, mannigfaltige Dinge, die auch bemerkenswert jung sind.»

Islands Bevölkerung ist nicht zahlreich, sie besteht aus etwa 260 000 Menschen. Wir lebten 1100 Jahre lang isoliert im äussersten Norden des Atlantiks, pflegten unsere Sprache und unser grosses literarisches Erbe und haben unser Land und seine Natur immer sehr geschätzt. Einige jüngere Historiker glauben sogar, dass Islands nationale Identität heute mehr mit der Natur als mit der Kultur zusammenhängt.

STYRMIR GUNNARSSON ist Chefredaktor von *Morgunbladid*, Islands grösster Tageszeitung.

RONI HORN, UNTITLED NO. 1 (TWO FACE), 1998, photographs, 7½ x 11", two images printed back to back.

Umso grösser ist die Überraschung zu entdecken, dass Menschen aus anderen Ländern diese Natur genauso wie wir erfahren. Roni Horns Artikel im *Morgunbladid* bringt meine eigenen Gefühle für dieses Land und seine Menschen zum Ausdruck. Wie konnte jemand anderer, eine Ausländerin, so gut – soviel besser als ich – in Worte fassen, was ich für das Land empfinde, in dem ich geboren wurde, lebe und arbeite?

Roni Horns Beitrag war und ist sowohl eine Ode an Island und seine Natur als auch eine Warnung an die isländische Nation, nicht einen Reichtum zu verschleudern, der auf der ganzen Welt einmalig ist. Es war eine Warnung, ausgesprochen zu Beginn einer grossen nationalen Debatte über die Zukunft der Wildnis im Landesinneren, über die Nutzbarmachung natürlicher Energievorkommen und den möglichen Aufbau neuer Industrien.

«Island hat die Wahl», sagt sie. «Die Zerstörung der Hochlandgebiete für eure kulturelle und ökonomische Entwicklung muss nicht sein. Deren Ressourcen sind für euren Wohlstand nicht notwendig. Ein Eingriff in diese fragilen ökologischen Systeme, selbst in einem Masse, das man irrtümlich für gering erachten mag, bedeutet deren Zerstörung. Er mag nicht unbedingt eine sofort sichtbare Veränderung mit sich bringen, aber diese wird radikal und unwiderruflich sein. Es wird euer Selbstverständnis als Volk schwächen, wenn zukünftigen Generationen jungfräuliches, unbewohntes Land weggenommen wird, das heute in einem Ausmass vorhanden ist, welches die Kraft und die Existenz nichtmenschlicher Dinge ausdrückt und lebendig hält.»

Die Zukunft der unberührten Natur Islands ist nicht die Privatangelegenheit der Menschen, die in diesem Land leben. Die Debatte ist Teil eines weltweit wachsenden Bewusstseins bezüglich der Bedeutung von Natur- und Umweltschutz und der Frage, ob und wie wir den Schaden beheben können, den wir im Namen von Fortschritt und Wohlstand in diesem und

RONI HORN, OHNE TITEL NR. 1 (DOPPELSEITIG), zwei Photographien, 19 x 28 cm.

im letzten Jahrhundert angerichtet haben. Die zentrale Frage dieser Debatte ist, wie wir kommenden Generationen den Reichtum weitergeben können, der uns geschenkt wurde.

«Die Wahrnehmung des Besuchers ist klar und deutlich», sagt ein isländisches Sprichwort. Es ist nicht ungewöhnlich, dass die von fern Angereisten Dinge klarer erkennen als die Einheimischen. Deshalb bedeutet uns Roni Horns einmalige Vision von Island und seiner Kultur so viel. Nach und nach haben wir angefangen zu verstehen, wie diese ausgezeichnete Künstlerin sich unseres Landes angenommen hat. Sicher, die isländische Natur hat schon Künstler vor ihr inspiriert, das ist nicht neu, aber meistens sind dies Künstler, die aus Island stammen. Das Werk von Jóhannes S. Kjarval, einem der Pioniere der isländischen Malerei, hatte grossen Einfluss auf das Bild, das sich die Isländer von ihrem Land machen.

Führende Namen der literarischen Welt wie Jorge Luis Borges, W. H. Auden und der kürzlich verstorbene englische Dichter Ted Hughes haben im altisländischen Kulturgut Inspiration gesucht. Aber ich glaube, Roni Horn ist die erste international bekannte bildende Künstlerin, die derart stark von diesem Land beeinflusst wurde. Im Südosten von Island erstreckt sich eine Fläche aus von Wind und Wetter bearbeitetem Säulenbasalt. Früher dachten die Leute, es sei der Boden eines ehemaligen Klosters. Deshalb heisst er auch *The Church Floor* (Der Kirchenboden). Roni Horn transportiert dieses Naturdenkmal in die Schweiz, indem sie es abformt, in Gummi reproduziert und als Bodenbelag in einer Bahnhofpassage verwendet.

Reykjavík wird im Jahr 2000 Europäische Kulturhauptstadt. Bei dieser Gelegenheit wird Horn der Stadt eine weitere Version dieser künstlerischen Intervention widmen, diesmal als Bodenbelag im Pausenraum einer Schule. So wird *The Church Floor* Island zurückerstattet und erhält eine erstaunliche neue Dimension, die Vergangenheit und Gegenwart, Natur und Kultur verknüpft, Elemente, die für die Isländer von fundamentaler Bedeutung sind.

(Übersetzung: Egbert Hörmann)

RONI HORN, UNTITLED NO. 2 (TWO FACE), 1998, photographs, 8¼ x 11", two images printed back to back.

RONI HORN, OHNE TITEL NR. 2 (DOPPELSEITIG), zwei Photographien, 21 x 28 cm.

RONI HORN, YOUS IN YOU (I.E.: KIRKJUGOLF, ISLAND) 1996–2000, architectural commission for Basel Bahnhof Ost (Zwimpfer and Partners). A 600-foot long walkway of 2" thick rubber tiles. The tiles are cast from a geologic formation in Iceland called Kirkjugólf. One third of the tiles will be hard rubber; two thirds will be a very soft rubber. The hard and soft rubber will be layed in intervals of varying length with no visual indication of the change in hardness. / Architekturauftrag für den Basler Bahnhof Ost (Zwimpfer und Partner). Eine rund 180 Meter lange Fussgängerpassage aus 5 Zentimeter dicken Gummiplatten. Die Platten sind ein Abguss einer geologischen Formation namens Kirkjugólf in Island. Ein Drittel der Platten wird aus Hartgummi sein, zwei Drittel dagegen aus sehr weichem Gummi. Harte und weiche Zonen von unterschiedlicher Länge werden sich abwechseln, ohne dass der Härteunterschied für das Auge sichtbar sein wird. *(See pages / Seiten 42, 43, 44.)*

B
A

A Unique Vision

"I never really knew why I went to Iceland until I began to read Emily Dickinson. I was deeply touched by the country. There were no people and almost no roads. I have returned there many times; once or twice a year, without knowing why, compelled by an inner need." These comments by Roni Horn in an interview with *Morgunbladid* in May 1997 to mark the opening of her exhibition in Reykjavík led me to understand why I became so fascinated by an article which landed on my desk one day last August and subsequently requested a meeting with the artist.

Iceland's uninhabited interior may be the greatest untouched wilderness remaining in Europe. It is a country which is constantly in the making. Volcanic eruptions regularly change the landscape. Black sands, white glaciers, clear and beautiful streams, thundering glacial rivers and rugged mountains, green belts; all unite in a magnificent nature which both captivates and threatens.

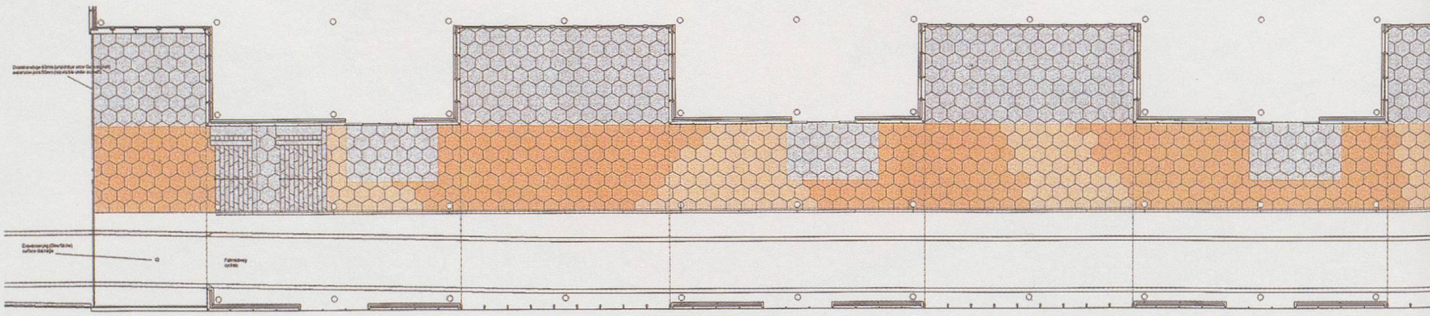
What is it which compels Roni Horn to return to this remote island? In her article which was published in *Morgunbladid* on September 6th, she says: "Over the years of travel here, the open, unobstructed views of the island have also become very important to me… The weather is a big part of this sense of place and a view here is never without it. It allows a glance at the rolling past and sometimes what's to come. The view contains the distant and the near often with equal clarity. It lays out the shape of the planet with an expansiveness and transparence that exists in few other places. It holds you in a solitude that enlarges you. The view relates you to the world which in Iceland is mostly a world of natural things, rocks and vegetation and water: complex, multifarious things that are also remarkably young."

The Icelandic population is small, numbering around two hundred and sixty thousand people. We have lived in isolation far north in the Atlantic Ocean for eleven hundred years, cultivating our language and important literary heritage, treasuring our land and its nature. Some younger historians even believe that the Icelandic national identity is today more related to Iceland's nature than its culture.

That is why it is such a surprise to discover that people of other nationalities can experience this nature in the same way we do. Roni Horn's article in *Morgunbladid* expresses my own feelings towards this country and its people. How could someone else, a foreigner, put into words so well—so much better than I could—my own emotions about the land I was born in and in which I have spent all my working life?

Roni Horn's contribution was and is both an ode to Iceland and its nature and a warning to the Icelandic nation not to squander a wealth which is becoming unique among nations. This was a warning given at the beginning of a great national debate about the future of the

STYRMIR GUNNARSSON is chief editor of *Morgunbladid*, Iceland's leading newspaper.



OF ICELAND

STYRMIR GUNNARSSON

wilderness in the interior, the harnessing of natural power resources, and the possible advent of new industries.

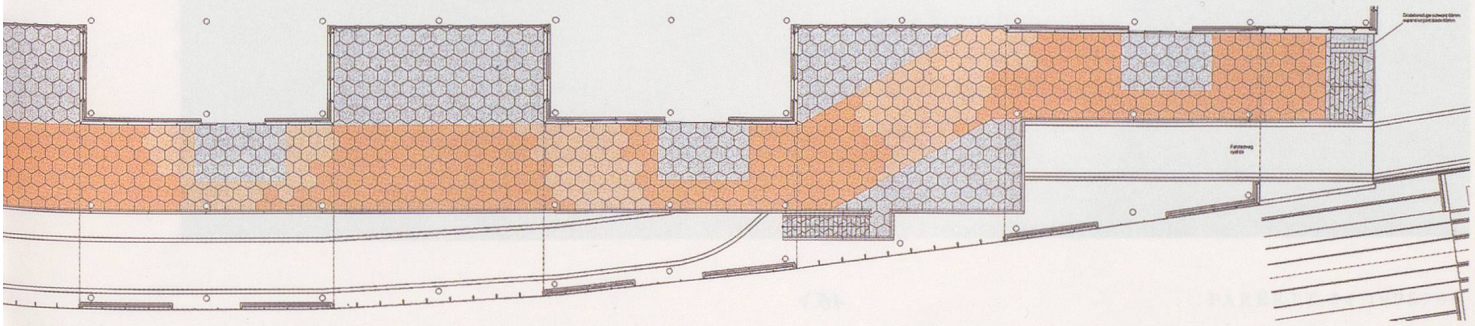
"Iceland has a choice," she says. "The destruction of the Highlands is not necessary to your cultural and economic development. You do not need its resources to live comfortably. Encroaching upon its fragile ecologies even to what is erroneously perceived as a small degree will destroy it. It won't necessarily be an obvious change, but it will be radical and it will be irreversible. It will weaken your identity as a people by taking away from future generations unaltered and unoccupied land that exists today in a scale that expresses and sustains the power and presence of non-human things."

The future of the Icelandic wilderness is not the private matter of the people who live in this country. The debate is part of a growing awareness around the globe about the importance of environmental conservation, the preservation of an unspoiled nature, and of how and if we can repair the damage we have done in the name of progress and comfort in this century and the last. The central question in this debate is how to pass on to future generations the wealth that was passed on to us.

"The visitor's perception is clear-sighted," goes an Icelandic saying. It is not uncommon that those who visit from afar see things more clearly than the native people. That is why Roni Horn's unique vision of Iceland and its culture is so important to us. We have slowly begun to realize how this distinguished artist has embraced our country. Icelandic nature has certainly inspired artists before—we are not unfamiliar with that—but it is more common for those artists to be Icelandic themselves. The work of Jóhannes S. Kjarval, one of the pioneers of painting in Iceland, has greatly influenced the vision of the Icelandic people of their country.

Leading names in the literary world such as Jorge Luis Borges, W. H. Auden, and recently deceased British poet laureate Ted Hughes, have sought inspiration in ancient Icelandic cultural heritage. But I believe Roni Horn is the first internationally-known visual artist to have been so greatly influenced by this country. In the southeast of Iceland there is an expanse of columnar basalt, shaped by wind and waves. At one time people thought it had been a floor in a cloister. It is called The Church Floor. Roni Horn is transporting this protected natural monument to Switzerland by casting the phenomenon, producing the cast in rubber, and installing it as flooring in a railway station thoroughfare.

Reykjavík is one of the European Cultural Capitals in the year 2000. On this occasion, Horn will be giving the city another version of this artistic intervention, this time installed as the flooring of a recreation room in a school. Thus The Church Floor will be restored to Iceland in a memorable new dimension which fuses the past with the present and nature with culture, issues which are of fundamental importance to Icelanders.



RONI HORN, UNTITLED NO. 6, 1998, photograph, 19½ x 19½" /
OHNE TITEL NR. 6, Photographie, 49,5 x 49,5 cm.

Standing on the circumference of Roni Horn's *"Asphere"*

JERRY GOROVOY

1. I was walking down Eighth Avenue one day and came across a group of young girls, not more than twelve years of age, blocking the sidewalk. School must have been out. I found myself directly behind two black girls and overheard one say to the other, "I told him, what do I look like, like I have a pussy on my head?"

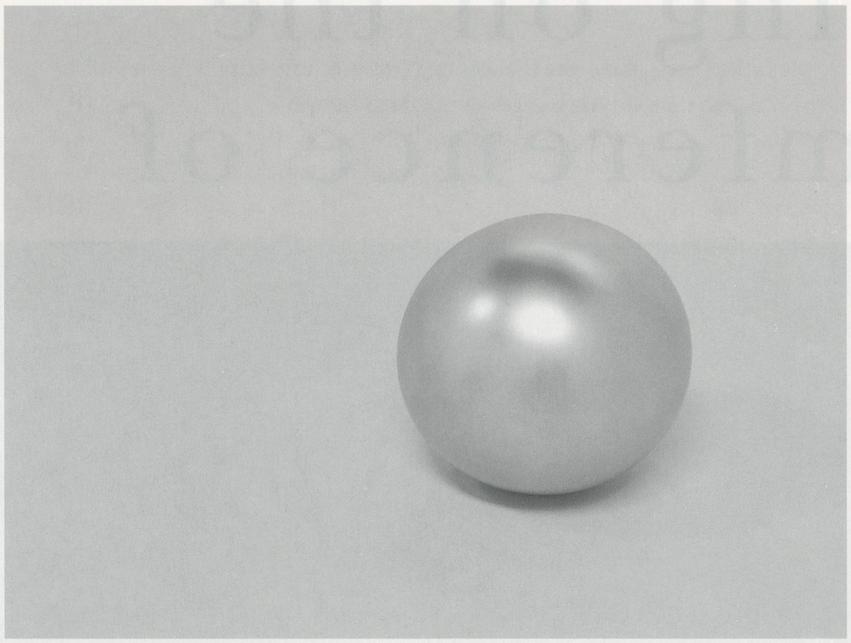
2. The relationship of self to other is asymmetrical. Therein lies the basis of differentiation. The pronouncement of difference gives eroticism its tension. Like the desiring body, ASPHERE swells toward the other. The subtly formed mass on the perfect surface both infers an excess of energy and suggests that the idea of perfect symmetry is purely a mental construct. The same can be said of sexuality or any other social or political formulation. These are abstractions that are challenged by the assertion of the individual self.

3. Horn says, "When I am alone with my hand and eye, I have a place in the world."

JERRY GOROVOY lives and works in New York.

4. Roni Horn's ASPHERE is a self-portrait, an abstract embodiment of how she insinuates her presence in the world. The ASPHERE is an industrially produced, solid copper or steel sphere that has been slightly distorted. This distortion results in a form that looks like a sphere but does not behave like one. Initially ASPHERE appears to center, but the actual experience of it does not. A form so apparently familiar becomes less familiar the more time you spend with it. Dissatisfaction sets in as ASPHERE refuses to perform according to your expectations. In other words, it "disappoints."

5. In the *Timaeus*, Plato wrote that the sphere is the most perfect and uniform figure, for all points of its surface are equidistant from its center. Through the ages the sphere had religious significance. Alain de Lille, a French theologian of the twelfth century, discovered a text attributed to Hermes Trismegistus from the *Asclepius* which stated, "God is an intelligible sphere whose center is everywhere and whose circumference is nowhere." Blaise Pascal wrote, "Nature is an infinite sphere whose center is everywhere and whose circumference is nowhere." Knocked down by



RONI HORN, ASPHERE, 1986–93, solid steel, 12 x 12⅝" / ASPHÄRE, massiver Stahl, 30,5 x 32,3 cm. (PHOTO: DOUGLAS PARKER)

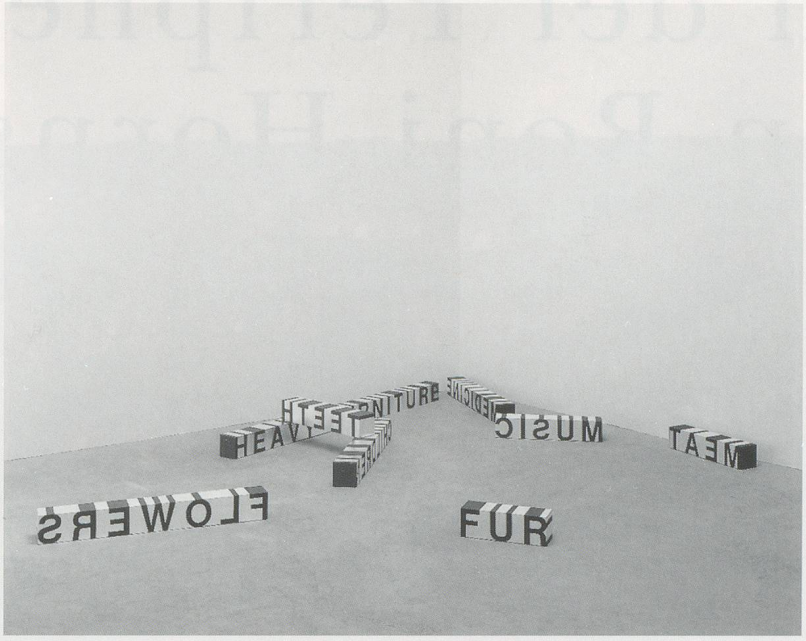
a carriage, a near-death experience, Pascal the mathematician became interested in God. Jorge Luis Borges tells us in *Labyrinths* that in Pascal's manuscript he started to write the word *effroyable:* a fearful sphere, whose center is everywhere and whose circumference is nowhere. Absolute space signifies Pascal's disillusionment with the world and God, his physical ailments, vertigo, fright and solitude.

6. Horn does not want gender to precede her identity—it limits her reach. Gender is what society makes of the difference. As a young girl, androgyny gave to Horn the illusion of leveling the field. For her, androgyny is the integration, as opposed to segregation, of difference as a source of identity.

7. One of the special properties of the sphere is its unchanging aspect with regard to point of view. But unlike the sphere, identity is a social construct where difference is reformulated by pressure at the margins. No matter where you stand in relation to identity, the perspective is never the same. Like the relationship of center to circumference, we have to know where we are in order to know who we are. To inscribe oneself on the world is the basis of differentiation, for in the encounter of the other it is difference that has affectivity.

8. Horn's sculptural forms offer no point of entry. They are solid, highly finished, terse, inviolable. The interior is suggested, but it is not attainable.

9. Jean Genet had an epiphany on the train when his gaze "butted up" against the gaze of an anonymous, loathsome-looking fellow traveler. "His gaze was not someone else's: it was my own that I was meeting in the mirror, *inadvertently and in a state of solitude and self-oblivion.*" Genet, bewildered and repulsed by his revelation continues, "I knew that I was identical with that man... Was it because every man is identical with another? I move from the knowledge that every man is like every other man to the idea that every man is all the others... Only one man exists and has ever existed in the world. He is, in his entirety, in each of us. Therefore, he is ourselves. Each is the other and the others."



RONI HORN, KAFKA'S COMPLAINTS, COMPLETE, 1991, solid aluminum and plastic, 8 units, 5" x 5" x variable length (6–83") / KAFKAS KLAGEN, VOLLUMFÄNGLICH, 1991, massives Aluminium und Plastik, 8 Einheiten, 12,7 x 12,7 cm x variable Länge (15,2–211 cm). (PHOTO: BILL JACOBSON)

10. The subtlety of Horn's intervention follows a "feminine" model. Therefore her engagement with the world cannot mimic the "masculine" model of domination, aggression, and violence. The declaration of difference, which is an act of subversion, must be assimilated discreetly or face immediate rejection. It is not necessarily a question of seeing but of experiencing.

11. In *A Fundamental Experiment*, René Daumal sought to document a state approaching death. He describes crossing the threshold of consciousness by sniffing tetrachloride. "Imagine an immense circle whose circumference reaches the infinite and which is perfect and unbroken except for one point; subsequently this point extends into a circle that grows indefinitely, extends its circumference to infinity and merges with the original circle, perfect, pure, and unbroken except for one point, which expands into a circle... and so on unceasingly, and in fact, instantaneously, for at each instant the circumference, enlarged to infinity, reappears simultaneously as a point; not a central point, that would be too perfect; but an eccentric point that represents at the same time the nothingness of my existence, by its particularity, introduces into the immense circle of the All—the All which perpetually obliterates me, reasserting its undiminished integrity. For it is I alone who is diminished."

12. Neurosis is the source of invention. Horn is fascinated by Hitchcock's attraction to women and the cinematic consequences of his lack of satisfaction; by Kafka's hatred of fur, teeth, children, flowers, meat, and heavy furniture as a reflection of his introverted sensuality; by Dickinson's reclusiveness and the passion that seemed to be reserved exclusively for the mundane world that surrounded her; by Pasolini's and Polanski's raw sensuality. Horn knows that sexuality crystallizes on the circumference of one's being and that it is symptomatic of the center of human existence. Thus Horn asserts her place in the world by introducing her pathology into the pure geometry of the ideal world.

An der Peripherie von Roni Horns «*Asphere*»

JERRY GOROVOY

1. Als ich eines Tages die Eighth Avenue hinunterging, begegnete ich einer Schar junger Mädchen, nicht älter als zwölf, die den Gehsteig blockierten. Die Schule musste eben aus gewesen sein. Ich befand mich unmittelbar hinter zwei schwarzen Mädchen und hörte, wie das eine zum anderen sagte: «Ich sagte zu ihm, wie seh ich aus, etwa so, als hätt ich eine Möse auf dem Kopf?»

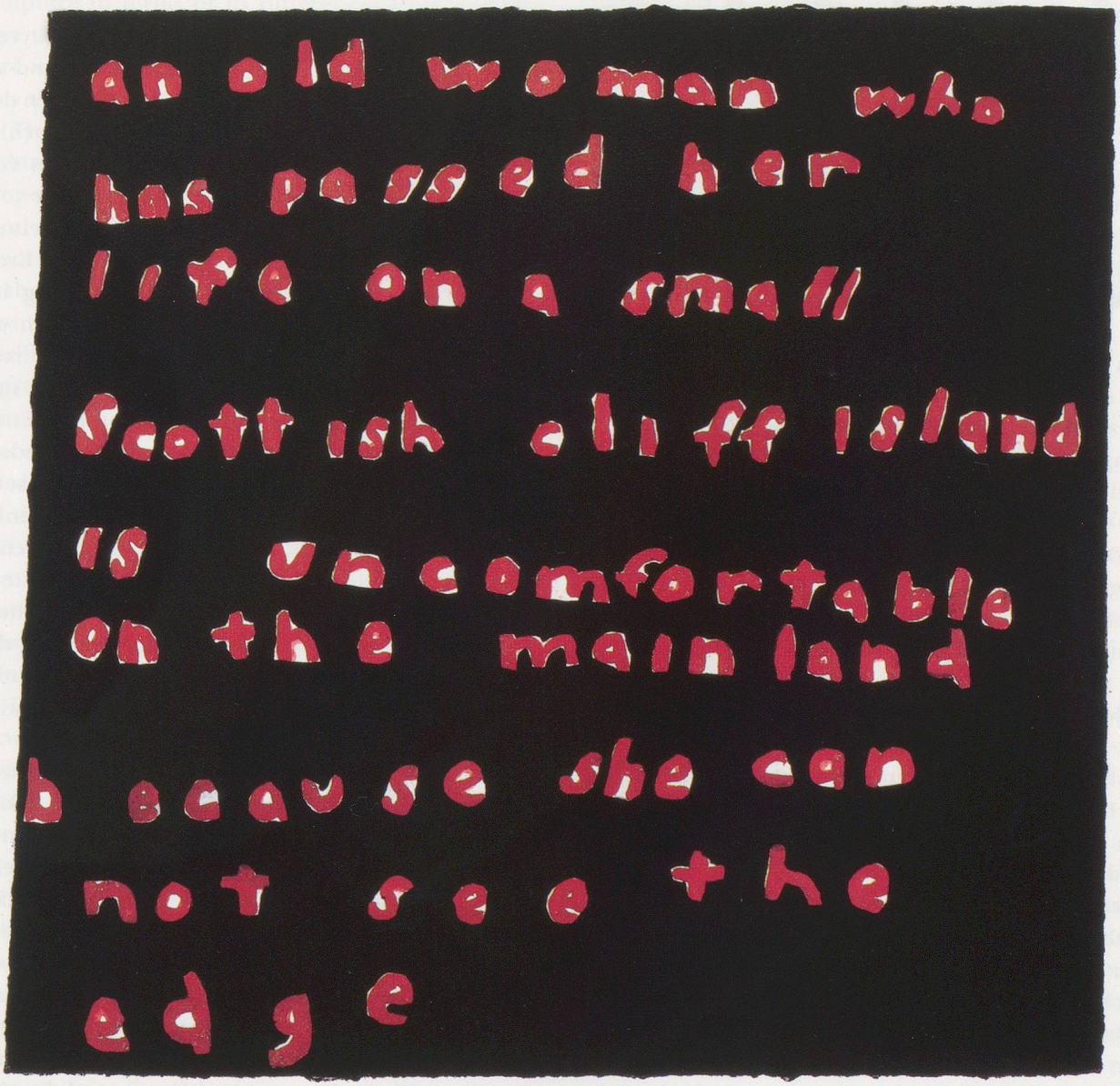
2. Die Beziehung des Selbst zum Anderen ist asymmetrisch. Das ist die Grundlage aller Differenzierung. Der Ausdruck der Differenz macht die erotische Spannung aus. Wie der begehrende Körper schwillt ASPHERE (Asphäre) dem Anderen entgegen. Die leichte Vorwölbung auf der makellosen Oberfläche deutet einen Energieüberschuss an, lässt aber auch ahnen, dass die Idee der perfekten Symmetrie ein rein gedankliches Konstrukt ist.

3. Horn sagt: «Wenn ich mit meiner Hand und meinem Auge allein bin, habe ich einen Platz in der Welt.»

4. Roni Horns ASPHERE ist ein Selbstporträt, eine abstrakte Verkörperung der Art und Weise, wie sie ihr In-der-Welt-Sein ausdrückt. ASPHERE ist eine industriell hergestellte, massive Kugel aus Kupfer oder Stahl, die jeweils kaum merklich von der Idealform abweicht. Diese Verzerrung ergibt eine Form, die zwar wie eine Kugel aussieht, sich aber nicht so verhält. Die Form, die so vertraut scheint, wird einem immer fremder, je länger man sich mit ihr befasst. Unzufriedenheit macht sich breit, wenn ASPHERE sich nicht den Erwartungen entsprechend verhält. Mit anderen Worten, es ist «eine Enttäuschung».

5. In *Timaios* sagt Platon, die Kugel sei die vollkommenste und regelmässigste geometrische Figur, da alle Punkte auf der Oberfläche gleich weit von der Mitte entfernt seien. Jahrhundertelang hatte die Kugelgestalt religiöse Bedeutung. Alain de Lille, ein französischer Theologe des zwölften Jahrhunderts, entdeckte im lateinischen *Asklepius* einen Hermes Trismegistos zugeschriebenen Text, der sagt, Gott sei eine intelligible Sphäre, deren Zentrum überall und deren Peripherie nirgends sei. Blaise Pascal schrieb, die Natur sei eine unendliche Sphäre, deren Mittelpunkt überall und deren Peripherie nirgendwo sei. Nachdem er von einer Kutsche beinah zu Tode gefahren worden war, begann Pascal sich für Gott zu interessieren. In einem seiner Essays erzählt Jorge Luis Borges, dass Pascal in seinen Manuskripten zuerst *effroyable* geschrieben habe: «eine erschreckliche Sphäre, deren Mittelpunkt überall ist und deren Umfang nirgendwo». Der absolute Raum steht für die nüchterne Illusionslosigkeit, mit der Pascal Gott, der Welt und seinen physischen Leiden, Schwindel, Angstzuständen und Einsamkeit, begegnet.

JERRY GOROVOY lebt und arbeitet in New York.



RONI HORN, AN OLD WOMAN WHO..., 1984, gouache drawing, 13¾ x 14¼" /
EINE ALTE FRAU, DIE..., Gouache-Zeichnung, 35 x 36,2 cm. (PHOTO: BILL JACOBSON)

6. Horn will nicht, dass das Geschlecht ihrer Identität voransteht und ihre Reichweite einschränkt. Geschlecht ist, was die Gesellschaft aus der Differenz macht. Als junges Mädchen glaubte Horn mit Hilfe der Androgynität diese Differenz ausgleichen zu können. In ihren Augen ist Androgynie Integration im Gegensatz zur Trennung, die mit der Differenz als Quelle der Identität einhergeht.

7. Eine besondere Eigenschaft der Kugel ist ihr vom Standpunkt unabhängiges, immer gleiches Aussehen. Aber anders als der geometrische Kugelkörper ist Identität ein gesellschaftliches Konstrukt, bei dem die Differenz durch Druck vom Rand her beeinflusst wird. Egal wo man in Bezug auf die Identität steht, die Perspektive ist nie dieselbe. Wie im Verhältnis von Zentrum und Peripherie müssen wir wissen, wo wir stehen, um zu wissen, wer wir sind. Sich der Welt einzuschreiben ist die Voraussetzung zur Differenzierung, denn in der Begegnung mit dem Anderen ist es die Differenz, die Affekte auslöst.

8. Die Formen von Horns Skulpturen bieten keinen Angriffspunkt. Sie sind massiv, auf Hochglanz poliert, dicht, unverletzlich. Ihr Inneres lässt sich erahnen, ist aber nicht zugänglich.

9. Jean Genet hatte eine Erleuchtung, als sein Blick im Zug am Blick eines anonymen, unsympathisch wirkenden Mitreisenden abprallte. «Sein Blick war nicht der eines anderen: es war mein eigener, den ich wie im Spiegel, *in einem Zustand der Einsamkeit und Selbstvergessenheit überraschte.*» Genet, von seiner Entdeckung verwirrt und abgestossen, fährt fort: «Ich wusste, dass ich mit diesem Mann identisch war... War es, weil jeder mit einem anderen identisch ist? Vom Wissen, dass jeder wie jeder andere ist, gehe ich weiter zum Gedanken, dass jeder alle anderen ist... Nur ein Mensch in der Welt existiert und hat je existiert. Er in seiner Ganzheit ist in jedem von uns. Also ist er wir selbst. Jeder ist der andere und die anderen.»

10. Die Subtilität von Horns Interventionen folgt einem «weiblichen» Muster. Deshalb kann ihre Interaktion mit der Welt nicht das «männliche» Muster von Herrschaft, Aggression und Gewalt wiedergeben. Die Erklärung der Differenz als ein subversiver Akt muss sorgsam verschleiert werden oder stösst unmittelbar auf Ablehnung. Dies ist nicht unbedingt eine Frage des Sehens, sondern eine der Erfahrung.

11. In seinem Buch *A Fundamental Experiment* versuchte René Daumal einen todesnahen Zustand zu dokumentieren. Er beschreibt das Überschreiten der Bewusstseinsschwelle durch Einatmen von Tetrachlorid. «Stellen Sie sich einen ungeheuren Kreis vor, dessen Umfang ans Unendliche grenzt und der vollkommen und ununterbrochen ist, bis auf einen Punkt; nun dehnt sich dieser Punkt zu einem Kreis aus, der immer weiter wächst, seinen Umfang ins Unendliche erweitert und schliesslich mit dem ursprünglichen Kreis verschmilzt, vollkommen, rein und ununterbrochen, bis auf einen Punkt, der sich zu einem Kreis dehnt... und so weiter, ohne Ende und in einem einzigen Augenblick, denn in jedem Moment erscheint der ins Unendliche gewachsene Umfang wieder als Punkt; nicht als zentraler Punkt, das wäre allzu perfekt, sondern als exzentrischer Punkt, der zugleich die Nichtigkeit meiner Existenz darstellt und in seiner Partikularität in den ungeheuren Kreis des Ganzen übergeht – eines Ganzen, das mich unablässig auslöscht, indem es seine unverminderte Ganzheit manifestiert. Denn nur das Ich wird kleiner.»

12. Die Neurose ist die Quelle aller Erfindung. Horn ist fasziniert von Hitchcocks Schwäche für die Frauen und den filmischen Konsequenzen seiner mangelnden Befriedigung; von Kafkas Abscheu vor Pelz, Zähnen, Kindern, Blumen, Fleisch und schweren Möbeln als Reflex seiner introvertierten Sinnlichkeit; von Dickinsons Verschlossenheit und ihrer Leidenschaft, die sich ganz auf ihre unmittelbare weltliche Umgebung beschränkte; von Pasolinis und Polanskis kruder Sinnlichkeit. Horn weiss, dass Sexualität eine Kristallisation an der Peripherie unseres Wesens ist, die symptomatisch ist für das Zentrum der menschlichen Existenz. Roni Horn behauptet so ihren Platz in der Welt, indem sie ihre Unvollkommenheit in die reine Geometrie der idealen Welt hineinträgt.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

DIANE LEWIS

NOTES FROM AN ARCHITECT

Roni Horn's work involves, pronounces Solidity. What I find so powerful about my reaction to reading her statements and writings now is that it proves to me that she is a Classical sculptor. Classical is a word, an idea, that might be seen as problematic. I define sculpture in terms of its differences from architecture; sculpture as solid, architecture as field; sculpture conceived as body, architecture conceived as cuts through space in plan and section.

The dialectic that Horn proposes resides not only within the framework of duality, of each singular project possessing two elements; her work embodies a visceral sense of the dialectic between architectural space and sculptural force. As such, I am responding to the statements of a sculptor who desires or knows how to "charge" architecture, to "charge" space. This quality is not always as apparent from the visual reproduction of her work as from her writing. A first principle she states is the act of locating the dual pieces in regard to circumstance. She is using words that come out of a framework of interest that we share, which is the difference between the ideal and the circumstantial as a programmatic condition. She is framing the existential position, how the author can locate the work physically in order to create an address beyond the physical—the signification of place in time, history, literature, ideas.

The civic realm of Greek and Roman culture—I hear it in Horn's language. I learned these lessons from twentieth century artists like Robert Smithson before I studied in Rome. But in Rome the opposition between the language of fields of structure in which an architectural space is settled or sited and the impenetrable elements of a sometimes scaleless nature are obvious. This opposition is also present in Horn's concepts, in her recognition of the potential empowerment of elements in the city; against the architecture and circumstance. She goes at the problem over and over again as she searches for an architectural space for dialogue.

Horn is advocating an activation of the civic conscience as a "rub" or frottage between individual and collective space. It might be seen philosophically as random against ordered, specific as opposed to general, the solid in the field, the ideal in the circumstantial, and so on—by which the characteristics of both are amplified by their differences. This is essential to architectural knowledge, beyond the merely visual and into the tectonic, visceral phenomenon: a search for a literary understanding and signification of form. In reading Horn's texts, I read the subject matter of these disparities. There is a strong sense of what exists, what is ephemeral, what is eternal. There is a strategic positioning of extremely reductive elements, compactions of time and thought, which by their character change their environs.

Horn talks about the duality of two pieces not being Minimalist or Platonic. Mies van der Rohe once said that it's only when you have two elements in relation that you have the beginning of architecture. Horn understands this, that in architecture you can draw a great plan that can have certain readings, but the reading is qualified by taking the cut through, which is a section, either plan or elevation. The two primary relations or essential elements in architecture are the perpendicular cut between the plan and

DIANE LEWIS builds in the civic and domestic realms and is Permanent Professor at the Cooper Union School of Architecture. She is currently working in Berlin and Guest Chair at the Technische Universität Berlin.

RONI HORN, YOU ARE THE WEATHER—MUNICH, 1997, rubber floor at entrance to building of the German Weather Station
DU BIST DAS WETTER – MÜNCHEN, Gummiboden vor dem Gebäude des Deutschen Wetterdienstes. (PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)

RONI HORN, YOU ARE THE WEATHER—MUNICH, 1997,
details, rubber text in floor, solid plastic handrails located throughout building.

the elevation, and its registration or dialogue which qualifies the intent and the content of the project. So for a sculptor this idea of the two, this idea of doubling or reflection, can set up such a condition in a different way, but perhaps not ultimately towards a different subject matter—what I call here "the literary dimension."

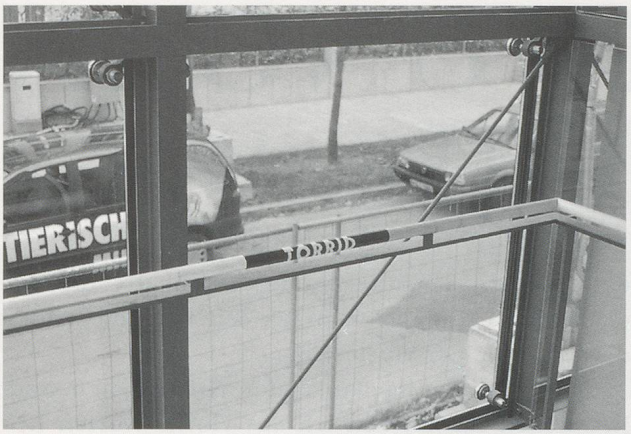
Horn's devotion to repetition, repetitive knowing is something I learned from Louis Kahn. I remember seeing Kahn speak back in 1968. Someone had warned me that he always told the same anecdote about a brick. So he picked up an imaginary brick and said, "I picked up the brick, I looked at the brick, and I asked the brick 'What would you like to be?'"—which was his philosophical statement on the nature of materials in response to Frank Lloyd Wright. More importantly, this existential understanding of materials—that materials demonstrate their limits and speak through observation—is a Cartesian laboratory of possibilities for form. This idea of thought is the thing that refines the acts of matter; the discipline of Mind to Matter. This was the other side, the shock that someone would have the courage to repeat in pursuit of knowledge, that this man was saying what someone predicted he would say. Which means that it wasn't new; that he would repeat himself. Much of Kahn's work is about the cube... he knew the cube for fifty years, for seventy years. I sense this same persistence in Roni Horn, the honing, the milling, the condensation of the power of thought. The elements are thought about, and it's the thought that changes the form; it's not a superficial transformation of form.

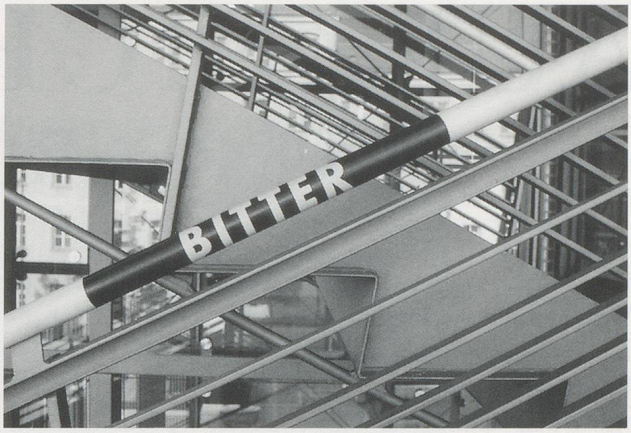
In reading Horn's writings, I was struck by her citation of Emily Dickinson's No. 1695.

There is a solitude of space
a solitude of sea
a solitude of death, but these
society shall be
compared with that profounder site
that polar privacy
a soul admitted to itself—
finite infinity.

Here, site has to do with its signification through a consciousness: the soul. The site doesn't even have to be changed physically; with the act of location and selection, civilization begins—the roots of urbanism. Horn attempts to address correspondences of inner revelation or honesties with that idea of the site, or of nature. The issue of subjectivity is present here, but it is about Horn's humility toward the subjective. In this case the dialogue is about revealing the subjective as an offering, that is, the best one can do within a discipline. Through the limits of one individual's

DU BIST DAS WETTER – MÜNCHEN, Detailaufnahmen, im Boden eingelegte Texte aus Gummi und Geländer aus massivem Kunststoff im ganzen Gebäude des Deutschen Wetterdienstes. (PHOTO: PHILIPP SCHÖNBORN)





act, an aspiration for the objective, eternal, or principled is clarified.

Horn has stated that the condition of the charged architectural space is something that she seeks but finds very rarely. She is right. But her tremendous interest in the landscape is something that I would have to ponder. I am not so sure that the energy she seeks is as powerful in a dialectic with the landscape as it is with the mind of another human being: art within architecture.

The possibility for Horn's projects to be informed by architectural thinking, to gain significance in the urban realm in a civic sense—programmatically, spatially, historically, and so on—is something she probably hasn't enjoyed enough yet. The post-minimalist condition that she defines, questions, dislikes, and reads politically, I agree is very design-oriented, physical, not architectural in content. By this, I mean design as opposed to form invested with a poetic program. But if her work reverts to only looking at the vernacular and the landscape, it may not deliver the charge, her desire to engage civic conscience. The Munich weather station may be a new beginning for a dialogue between art and architecture. Yet there is a paradox: Despite its integral weight in the overall spatial scheme, YOU ARE THE WEATHER may present a greater challenge to convention than the structure that supports it.

The frontier that architects, artists, and literateurs face is innovation at the structural origins of a project, to derive form at all scales: structure, site, land form—the whole ensemble. The recent history of artistic-architectural collaborations has been an interdisciplinary blind date. The city must be a laboratory in which this dialogue begins at the inception of the architecture—landscape, structure, civic position, signification, individual, program: the transformation of how somebody works in the weather station. These ideas must be restored to civic architecture not only as, say, the acquisition of the work of an important artist for a public place: The frontier is the reinvention of the entire program and space of the city by artists and architects through a philosophical, not a design, dialogue.

Horn is proposing to return to reading landscape in a primordial way. The first acts of architecture were men reading sites. I would even argue that the beginning of civilization is how tribes decided to live in certain spaces, the God-given sites of the earth. Architecture was simply the conception of elements to signify the recognition of those places. Give Roni Horn those other spaces, elements of architecture, great democratic programs, and the spaces by which *civitas* occurs. Horn's work is asking the big question about the social program of architecture.

DIANE LEWIS

AUFZEICHNUNGEN EINER ARCHITEKTIN

Horns Arbeit vermittelt und verkündet Kompaktheit. Was mich bei der Lektüre ihrer Aussagen und Schriften am meisten beeindruckte, ist, dass sie mir gezeigt haben, dass sie eine klassische Bildhauerin ist. Der Ausdruck «klassisch» mag vielleicht problematisch erscheinen. Ich definiere Skulptur im Unterschied zu Architektur: Skulptur ist massiv, die Architektur eine Frage von Räumen; Skulptur kann als Körper begriffen werden, Architektur als Raum-Schnitt in Form von Grund- und Aufriss.

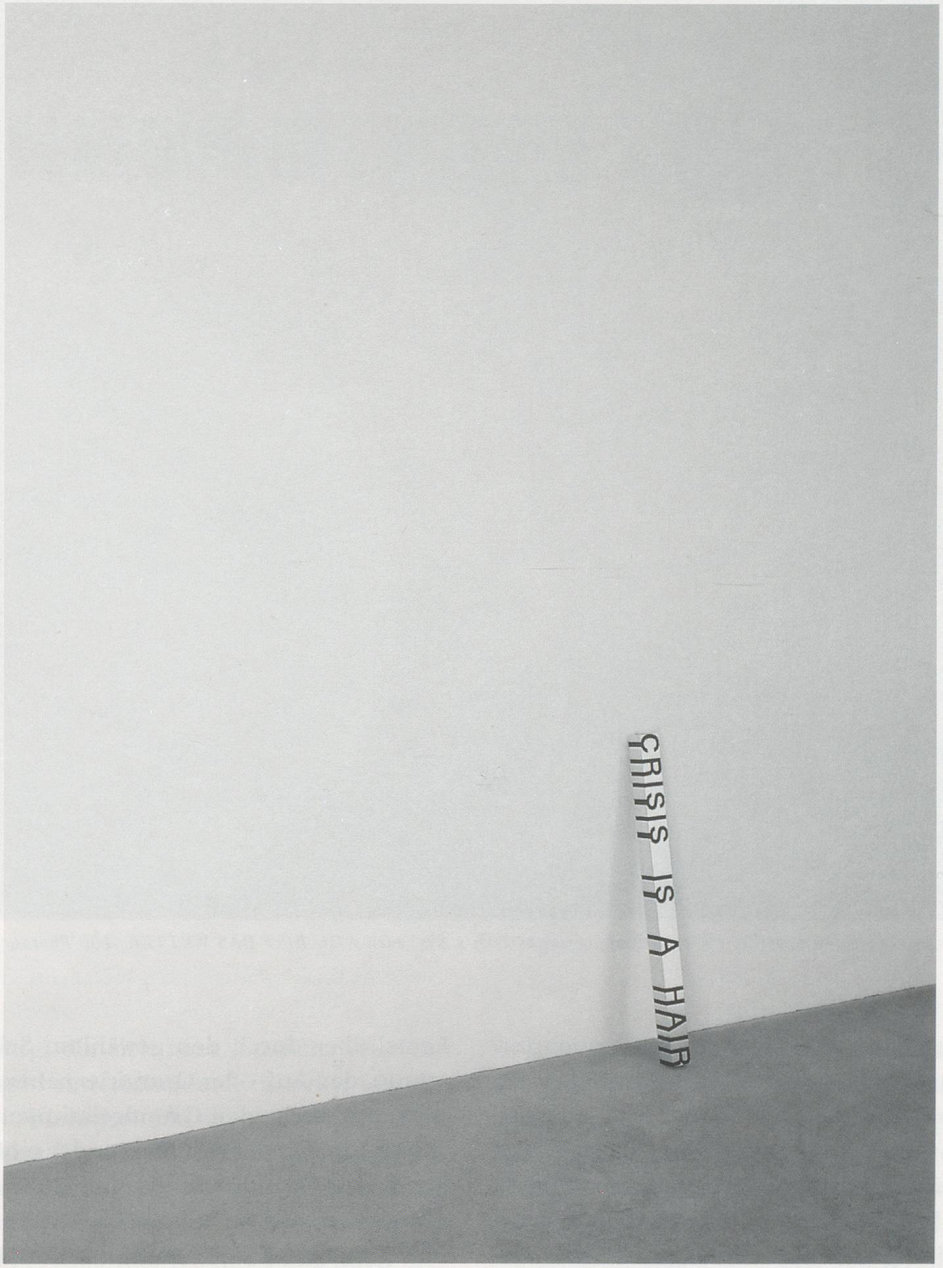
Die Dialektik in Horns Werk beruht nicht nur auf dem Prinzip der Dualität, darauf dass jede Werkeinheit aus zwei Elementen besteht; ihre Arbeit verrät einen lebhaften Sinn für die Dialektik zwischen architektonischem Raum und plastischer Kraft. Ich reagiere somit auf die Aussagen einer Bildhauerin, welche die Architektur, den Raum «aufzuladen» sucht und auch weiss, wie sie das tun kann. Diese Qualität wird in ihren Arbeiten nicht immer auf Anhieb sichtbar, sondern ist eher ihren schriftlich geäusserten Gedanken zu entnehmen. Eines ihrer obersten Prinzipien ist es, die zweiteiligen Arbeiten unter Berücksichtigung der jeweiligen Umstände zu platzieren. Dabei verwendet sie Worte aus einem Bereich, der uns beide interessiert: die Differenz zwischen dem Ideal und den jeweiligen Gegebenheiten als programmatische Voraussetzung. Sie spielt die existentielle Frage durch, wie der Urheber sein Werk in der physischen Welt so platzieren kann, dass es etwas über das Physische Hinausgehende ausdrückt – die Bedeutung des Räumlichen in der Zeit, der Geschichte, der Literatur, der Vorstellung.

Es ist der Stadtgedanke der Griechischen und Römischen Kultur, den ich aus Horns Worten heraushöre. Ich habe diese Lektion von Künstlern des zwanzigsten Jahrhunderts wie Robert Smithson gelernt, bevor ich in Rom studierte. Aber in Rom ist der Gegensatz zwischen der Sprache bebauter Flächen, in denen ein architektonischer Raum liegt oder angelegt wird, und den unerforschlichen Elementen einer manchmal masslosen Natur offensichtlich. Diesen Gegensatz finden wir auch in Horns Denken, etwa in ihrem Erkennen des Kräftepotentials von Naturelementen in der Stadt, die im Widerspruch zur Architektur und den gegebenen Umständen stehen. Immer und immer wieder geht sie dieses Problem auf ihrer Suche nach einem architektonischen Raum für den Dialog an.

Horn möchte das Stadtbewusstsein fördern durch Reibung oder «Frottage» zwischen dem individuellen und kollektiven Raum. Philosophisch könnte man dies auch in Oppositionen fassen, als Zufälliges gegenüber Geordnetem, Besonderes gegenüber dem Allgemeinen, das Kompakte in der Weite des Raums, das Ideal im Gegebenen usw., wobei das Charakteristische der Gegensatzpaare jeweils durch ihre Differenz verstärkt wird. Dies gehört wesentlich zu einer Architektur, die über das bloss Sichtbare hinausgeht und ins tektonische, lebendige Phänomen vordringt: der Versuch eines literarischen Verständnisses der Form und ihrer Bedeutung. Bei Horns Texten handelt es sich um Grundlagenstoff zu diesen Unvereinbarkeiten. Da wird klar unterschieden, was existiert, was ephemer ist und was ewig. Es ist ein strategisches

DIANE LEWIS arbeitet als Architektin im öffentlichen und privaten Bereich und lehrt Architektur an der Cooper Union School of Architecture, New York. Gegenwärtig arbeitet sie in Berlin und ist Gastdozentin an der Technischen Universität Berlin.

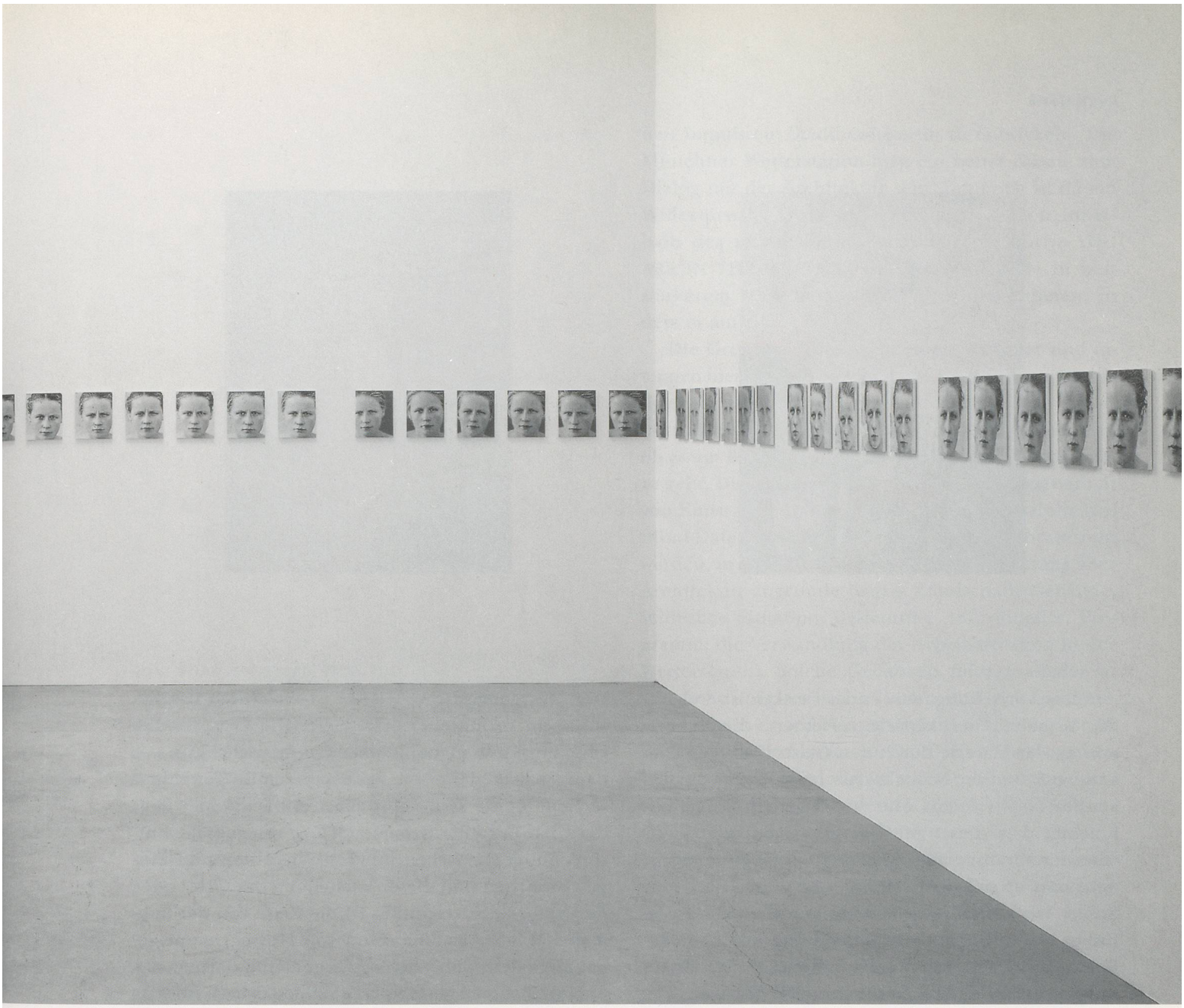
RONI HORN, KEY AND CUE, NO. 889, 1994,
solid aluminum and plastic, 2 x 2 x 31" / SCHLÜSSEL UND INDIZ NR. 889,
massives Aluminium und Kunststoff, 5 x 5 x 78,7 cm. (PHOTO: BILL JACOBSON)



RONI HORN, YOU ARE THE WEATHER, 1995, 100 photographs 10½ x 8½" each / DU BIST DAS WETTER, 100 Photos, je 26,7 x 22 cm.

Spiel mit stark reduzierten Elementen, Verdichtungen von Zeit und Gedanken, die durch ihre Qualität das Umfeld verändern.

Horn betont, dass die Zweiteiligkeit ihrer Werke nichts mit Minimalismus oder platonischer Philosophie zu tun habe. Mies van der Rohe hat einmal gesagt, die Beziehung von zwei Elementen sei der Anfang aller Architektur. Horn versteht das so, dass man in der Architektur einen grossartigen Plan zeichnen kann, der verschieden interpretierbar ist, dass die Lesart aber durch den gewählten Schnitt und Ausschnitt, den Auf- oder Grundriss näher bestimmt wird. Also sind die beiden Grundrelationen oder wesentlichen Elemente der Architektur der senkrechte Schnitt durch den Grundriss und seine Höhendimension sowie dessen Aufzeichnung und Diskussion, die Ziel und Inhalt des Projektes ausmachen. Für einen Bildhauer können sich aus dieser Idee der Zweiheit, der Verdoppelung oder Reflexion ähnliche Bedingungen ergeben, auf andere Weise zwar, und in einer



(PHOTO: BILL JACOBSON)

anderen Richtung, die sich aber letztlich vielleicht doch nicht so sehr unterscheidet – in einer, wie ich das hier nenne, «literarischen Dimension».

Horns Vorliebe für die Wiederholung, das repetitive Wissen und Lernen ist etwas, was ich erstmals bei Louis Kahn kennenlernte. Ich erinnere mich, wie ich Kahn 1968 sprechen sah. Jemand hatte mich vorgewarnt, er erzähle immer dieselbe Anekdote über einen Backstein. Und tatsächlich hob er einen imaginären Backstein auf und sagte: «Ich habe den Backstein aufgehoben, habe den Backstein betrachtet und ich habe den Backstein gefragt, ‹was möchtest du gerne sein?›.» Das war seine philosophische Aussage über die Natur des Materials und seine Reaktion auf Frank Lloyd Wright. Wichtiger ist jedoch, dass diese existentielle Auffassung der Materialfrage – dass Materialien ihre eigenen Grenzen aufzeigen und sprechen, wenn man sie beobachtet – ein cartesianisches Laboratorium zur Auffindung möglicher Formen darstellt.

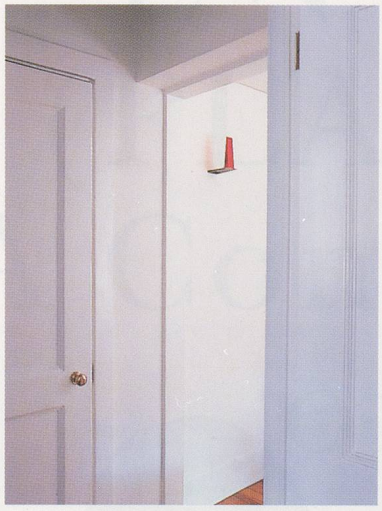
Diese Vorstellung, dass es das Denken ist, welches das Verhalten der Materie verfeinert; die Beherrschung der Materie durch den Geist. Und dann die andere Seite, der Schock, dass jemand um der Erkenntnis willen den Mut zur Wiederholung aufbrachte, dass dieser Mensch genau das sagte, was man mir vorausgesagt hatte. Das heisst, es war nicht neu, dass er sich wiederholte. Ein grosser Teil von Kahns Werk handelt vom Kubus... Er kannte den Kubus seit fünfzig, seit siebzig Jahren. Dieselbe Beharrlichkeit spüre ich bei Roni Horn, dieses Zuspitzen, Verfeinern, Verdichten der Kraft des Gedankens; dass über die Elemente nachgedacht wird und dass es der Gedanke ist, der die Form verändert; es ist keine oberflächliche Formveränderung.

Bei der Lektüre von Horns Texten, stiess ich auf ein Gedicht von Emily Dickinson:

There is a solitude of space *(Es gibt die Einsamkeit des Raums*
A solitude of sea *Die Meereseinsamkeit*
A solitude of death, but these *Die Einsamkeit im Tod, doch sie*
Society shall be *Sind gesellig im Vergleich*
Compared with that profounder site *Zu jenem abgrundtiefen Ort*
That polar privacy *Privater als der Pol*
A soul admitted to itself – *Einer Seele in Klausur mit sich –*
Finite infinity. *Umgrenztes Grenzenlos.)*[1]

Der hier genannte Ort (site) ist ein durch das Bewusstsein vermittelter: die Seele. Die Ortsveränderung muss also nicht einmal eine physische sein; mit dem Sich-Niederlassen an einem dafür gewählten Ort nimmt die Zivilisation ihren Anfang – hier liegt der Ursprung aller Urbanität. Horn versucht die Entsprechungen zwischen inneren Einsichten und Eingeständnissen und dieser Vorstellung des Ortes oder der Natur aufzuzeigen. Es ist die Rede von der Subjektivität, aber ganz im Sinn von Horns Demut gegenüber dem Subjektiven. Es geht ihr darum, das Subjektive als Chance zu erkennen, das heisst als das Beste, was man in einer Disziplin leisten kann. Die Grenzen der individuellen Handlung machen den Anspruch auf das Objektive, Ewige, Grundsätzliche erst richtig deutlich.

Horn stellt fest, dass sie den aufgeladenen architektonischen Raum zwar sucht, aber sehr selten findet. Und sie hat Recht. Aber ihr enormes Interesse für die Landschaft ist etwas, was man hinterfragen könnte. Ich bin nicht sicher, dass die Energie in der Auseinandersetzung mit der Landschaft so stark ist, wie sie es in der Auseinandersetzung mit einem anderen menschlichen Geist wäre: wie Kunst vor dem Hintergrund der Architektur.



RONI HORN, UNTITLED, 1974–75,
six colored glass wedges with steel shelves;
installation for up to six rooms, 7 x 2 x 1¼" /
sechs farbige Glaskeile mit Stahlhalterungen,
Installation für bis zu sechs Räume,
17,8 x 5 x 3,2 cm.

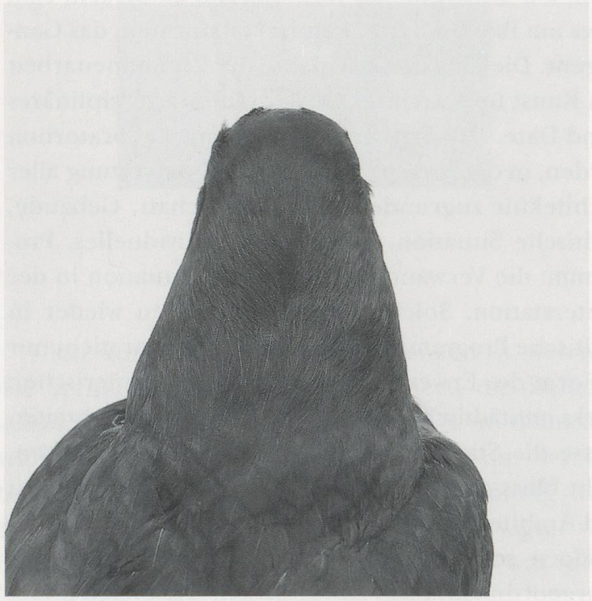
Dass ihre Projekte im Rahmen der Architektur gewinnen und im urbanen Bereich im Sinn des ursprünglichen Stadtgedankens Bedeutung erlangen könnten – programmatisch, räumlich, geschichtlich usw. –, ist eine Möglichkeit, die Horn noch nicht genügend ausgeschöpft hat. Das Post-Minimalistische, das sie in Frage stellt, ablehnt, politisch interpretiert, ist zugegebenermassen sehr am Design orientiert; seinem Inhalt nach ist es physisch, nicht architektonisch. Dabei verstehe ich Design im Gegensatz zur Form, die einem poetischen Programm folgt. Wenn das Werk zum blossen Beschauen der vertrauten Sprache und Landschaft zurückkehrt, wird es nicht das Gewünschte vermitteln, nämlich den Impuls ein Stadtbewusstsein zu entwickeln. Die Münchner Wetterstation mag ein neuer Ansatz zum Dialog mit der Architektur sein. Dennoch ist da ein Widerspruch: Trotz seiner Eigenständigkeit innerhalb des räumlichen Gesamtkonzepts dürfte YOU ARE IN THE WEATHER das Konventionelle in weit stärkerem Mass herausfordern als der Rahmen, in dem es auftritt.

Die Grenze, an die Architekten, Künstler und Literaten hier stossen, besteht darin, dass die Grundstrukturen dieses Projekts unsere Innovation herausfordern, auf allen Ebenen formbildend zu wirken, egal ob es um Bauten, Orte, Landschaftsformen, das Ganze geht. Die jüngste Geschichte der Zusammenarbeit von Kunst und Architektur war ein interdisziplinäres Blind-Date. Die Stadt muss zu einem Laboratorium werden, in dem genau diese Auseinandersetzung aller Architektur zugrunde liegt – Landschaft, Gebäude, städtische Situation, Bedeutung, Individuelles, Programm: die Verwandlung der Arbeitssituation in der Wetterstation. Solche Gedanken müssen wieder in städtische Programme einfliessen, und zwar nicht nur in Form des Erwerbs eines wichtigen künstlerischen Werks im städtischen Raum. Die Grenze überschreiten hiesse die Stadtplanung in einem philosophischen, nicht bloss designorientierten Dialog mit Künstlern und Architekten neu zu erfinden.

Horn schlägt vor, Landschaft wieder in einem übergeordneten Sinn zu verstehen. Die ersten architektonischen Handlungen bestanden in der Interpretation örtlicher Gegebenheiten. Ich würde sogar so weit gehen und behaupten, dass der Zivilisationsprozess damit begann, dass Stämme beschlossen in bestimmten Gebieten zu leben, gottgegebenen Orten auf der Erde. Architektur schuf lediglich die Mittel, um diese Orte zu kennzeichnen. Gebt Roni Horn diese anderen Räume, die Grundlagen der Architektur, die grossen demokratischen Programme und die Räume, in denen *civitas* sich ereignen kann! Horns Kunst stellt die grosse Frage nach der Architektur als einem gesellschaftlichen Programm.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Gedicht Nr. 1695 der amerikanischen Standardausgabe von Th. H. Johnson. Deutsche Übersetzung Werner von Koppenfels, aus: Emily Dickinson, *Dichtungen*, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Mainz 1995.



RONI HORN, UNTITLED, NO. 1, 1998, photographs, 22 x 22" / 55,8 x 55,8 cm.

UNTITLED (FLANNERY): A Condensation of Acts

Blue is in itself. Roni Horn

NANCY SPECTOR

Two blocks of solid blue glass—identical but different, same but other—sit directly on the floor in relative proximity to one another. Transparent wells of light, these blocks are at once pure depth and reflective surface. In their blueness, they are whole. As in Roni Horn's solid metal sculptures, a perfect convergence between interior and exterior transpires.[1] Only here, the oscillation between two dimensions is visible, even palpable. The reciprocal movement between inside and outside is echoed in the viewer's own experiential encounter with the two-part installation. The twin components reveal themselves simultaneously and sequentially. Through its essential repetition of form—its own quotation of itself—UNTITLED (FLANNERY) embodies a here and a there, a this and a that. It is a site marked by traversal and progression, requiring the viewer to move from one element to the other and back again in a dialectical experience of part to whole. Ideally installed with one block illuminated by direct sunlight and the other, nearby, in shadow, UNTITLED (FLANNERY) (1997), imagines the passage of a day from dawn until dusk. Its narrative, therefore, also encompasses a now and a then.

In its subtle temporality and mirrored geometry, the sculpture opens itself to the circumstantial. Its dual forms function as parentheses around a void into which the world will rush once someone is present to share in the experience, to perceive the nuanced moments of sight itself. Such a view, according to the artist, "only exists in reciprocity with the viewer."[2] The sculpture is, thus, always in the process of becoming. For Horn, it is this confluence of embodied vision and the thing seen that constitutes the idea of place—a concept that is central to her art.[3] As in her profound interaction with Iceland—an ongoing, epic relationship that has come to

NANCY SPECTOR is Curator of Contemporary Art at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

define the very fibers of her work—the experience of place emerges through its own cumulative history in combination with the viewer's awareness of it at any given point in time. With characteristic clarity, Horn has said "(A) Place: Condensation of acts."[4)]

In the metaphorical universe of Horn's art, UNTITLED (FLANNERY) is a place and it, too, was formed through a "condensation of acts," lived moments, ideas, and images. The sculpture is, in fact, a three-dimensional synthesis of the distinct dialectics that constitute Horn's aesthetic and conceptual language. Structurally, it is a PAIR OBJECT, which, like the artist's other twinned motifs—such as THINGS THAT HAPPEN AGAIN (1986–91), PAIR FIELD (1990–91), GOLD MATS, PAIRED FOR ROSS AND FELIX (1994–95), and DEAD OWL (1997)—exploits the principle of duplication in order to explore the concept of unity. There is a libidinal dimension to the artist's phenomenological investigations, however. Through poetic allusion, each set of identical entities mutates into a romantic couple—one that is decidedly homoerotic. UNTITLED (FLANNERY) is also one of numerous works in Horn's oeuvre that pays homage to and expands upon literature; references abound to the writings of Emily Dickinson, Franz Kafka, and Wallace Stevens, to name only the most prevalent. This sculpture is, among other things, a dedication to Flannery O'Connor, whose conciseness of vision and sardonic wit has had a profound impact on the artist. And, finally, as a "place," UNTITLED (FLANNERY) must have its own geography. While it is emphatically "site-dependent"[5)]—necessarily reflecting and responding to the shifting ambient light in its environment—the work shares the geographic coordinates of Iceland. The sculpture is a metonymic sliver of this island nation, a richly barren, windswept desert of a place, whose natural pools of water have come to form its identity.[6)] By metaphoric extension then, the luminous Chartres-blue of UNTITLED (FLANNERY) transmogrifies into the reflective blue of crystal lakes and glacial ice.[7)]

But beyond its formal and conceptual connections to other elements in Horn's deeply interrelated work, UNTITLED (FLANNERY) is above all an ode to blueness in and of itself. Profoundly allusive, the notion of blue connotes at any one time a musical genre, a state of melancholy, an aristocratic pedigree, a risqué gesture or thought, and so on. Blue is visible everywhere in nature as well as being psychologically present. It is the color of the very ether that surrounds us; it is the air that we breathe. Blue is a tangible reality, but one that remains infinitely out of reach. According to the artist, the sculpture is "a verb, a well, and window"[8)] that opens onto a state of blueness the depths of which mine metaphysical, psychological and corporeal territories.

1) This aspect of Horn's work is pointed out by Judith Hoos Fox, "Matrices/Intersections," in: *Earth Grows Thick* (Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, 1996), p. 74.
2) From an unpublished document by the artist, January 1993.
3) Horn has explained: "Any idea of place is an ongoing summation of the dialectic relation the viewer maintains to the view." Ibid.
4) Roni Horn, "From Dyrhólaey," in: *Museumjournaal* 3, 1983, p. 174.
5) Horn's term, from a discussion with the artist, November 5, 1998.
6) The fourth volume of TO PLACE—Horn's ongoing "encyclopedia" exploring her reciprocal relationship with Iceland—is titled *Pooling Waters* (1994). Published in two parts, *Pooling Waters* is comprised of texts written during a sojourn in Iceland when the artist traveled to and "mapped" each pool—both natural (thermal springs) and manmade—and made photographs of the sites.
7) UNTITLED (FLANNERY) is a technical tour-de-force. To cast such a volume of glass with the opacity and clarity achieved here approaches the outer limits of feasibility. One can usually find such lucid hues only in the small shards of colored glass used for stained-glass windows. Specially designed ceramic lined molds were created in order to produce the two solid blocks of optically clear blue glass (33 x 33 x 11 inches deep). After molten glass was poured into these molds and left to cool, the molds were broken away, leaving the rough mat on the sides and bottom of each block. The upper surface took on the polished finish from the heat of the molten glass. As a solid, but clear form, each block essentially contains itself. It is a window onto itself and onto the color blue.
8) From a letter from the artist, 12 May 1998.

RONI HORN, UNTITLED (FLANNERY), 1997, solid glass, two parts, 11 x 33 x 33" each / massives Glas, zweiteilig, je 28 x 83,8 x 83,8 cm.

UNTITLED (FLANNERY): Ein Kondensat von Akten

Blau ist an sich. Roni Horn

NANCY SPECTOR

Zwei massive blaue Glasblöcke – identisch und doch verschieden, gleich und doch anders – stehen auf dem Boden mehr oder weniger dicht nebeneinander. Als transparenter Lichtfang sind die beiden Blöcke schiere Tiefe und reflektierende Oberfläche zugleich. In ihrem Blausein sind sie ganz. Wie bei Roni Horns massiven Metallskulpturen herrscht auch hier vollkommene Übereinstimmung zwischen Innen und Aussen.[1] Nur dass hier das Oszillieren zwischen zwei Dimensionen sichtbar, ja greifbar wird. Die Wechselwirkung zwischen Innen und Aussen findet ihren Widerhall in der Begegnung des Betrachters mit der zweiteiligen Installation. Die beiden identischen Teile sind ebenso als gleichzeitige wie als aufeinander folgende wahrnehmbar. Durch die substantielle Wiederholung der Form – ein Selbstzitat sozusagen – verkörpert UNTITLED (FLANNERY) ein Hier und ein Dort, ein Dies und ein Das. Es ist ein Ort, der ausgemessen und weitergeführt werden will, der den Besucher auffordert, von einem Element zum andern und wieder zurück zu wandern und dabei das dialektische Verhältnis zwischen Teil und Ganzem nachzuvollziehen. Im Idealfall steht UNTITLED (FLANNERY) so, dass ein Block im direkten Sonnenlicht steht und der andere im Schatten. So wird es zu einem Bild des Tagesablaufs von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang, umfasst also auch eine zeitliche Dimension.

In ihrer subtilen Zeitbezogenheit und spiegelbildlichen Geometrie öffnet sich die Skulptur den Zufälligkeiten ihrer Umgebung. Dabei umschliesst die zweiteilige Form als Parenthese eine Leere, in die die Welt sich ergiesst, sobald ein Mensch anwesend ist, um diese Erfahrung zu teilen und die Vielschichtigkeit des Sehens selbst wahrzunehmen. Solches Sehen, sagt die Künstlerin, «gibt es nur im Austausch mit dem Betrachter».[2] Insofern ist die Skulptur ständig im Werden begriffen. Für Horn ist es dieser Zusammenfluss von Körper gewordenem Sehen und gesehenem Gegenstand, in dem sich die Idee des Ortes konstituiert – ein Begriff, der in ihrer Kunst eine zentrale Rolle spielt.[3] Wie in ihrer tiefgreifenden Auseinandersetzung mit Island – einer anhaltenden und umfassenden Beziehung, die ihr Werk durch und durch prägt – scheint die Erfahrung des Ortes auch hier in dessen eigener geballter Geschichtlichkeit und deren Wahrnehmung durch den

NANCY SPECTOR ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Solomon R. Guggenheim Museum in New York.

RONI HORN, UNTITLED (FLANNERY), 1997, solid glass, two parts, 11 x 33 x 33" each / massives Glas, zweiteilig, je 28 x 83,8 x 83,8 cm. (PHOTOS: NIC TENWIGGENHORN)

Betrachter auf, ganz gleich zu welchem Zeitpunkt. Mit charakteristischer Klarheit sagt Horn dazu: «(Ein) Ort: Kondensat von Akten.»[4)]

Im metaphorischen Universum von Horns Kunst ist UNTITLED (FLANNERY) ein Ort, der ebenfalls aus einem «Kondensat von Akten» hervorgeht: aus einer Verdichtung von Gedanken, Bildern und gelebten Augenblicken. Tatsächlich ist die Skulptur eine dreidimensionale Synthese aus jenen klaren dialektischen Beziehungen, die Horns ästhetische und konzeptuelle Sprache prägen. In struktureller Hinsicht handelt es sich um ein Paar-Objekt, das sich wie die anderen Paar-Motive der Künstlerin – zum Beispiel THINGS THAT HAPPEN AGAIN (Dinge, die sich wieder ereignen, 1986–91) oder PAIR FIELD (Paarzone, 1990–91), GOLD MATS, PAIRED FOR ROSS AND FELIX (Goldmattenpaar für Ross und Felix, 1994–95) und DEAD OWL (Tote Eule, 1997) – des Verdoppelungs-Prinzips bedient um den Begriff der Einheit zu erkunden. Doch die phänomenologischen Untersuchungen der Künstlerin verfügen auch über eine libidinöse Dimension. In poetischer Allusion verwandelt sich jedes Ensemble aus zwei identischen Elementen in ein romantisches Paar, und zwar ein eindeutig homoerotisches. UNTITLED (FLANNERY) gehört zudem zur umfangreichen Gruppe jener Werke in Horns Œuvre, die ausdrücklich auf Literatur Bezug nehmen. So finden wir zahlreiche Hinweise auf die Schriften von Emily Dickinson, Franz Kafka und Wallace Stevens, um nur die häufigsten zu nennen. Unter anderem ist dieses Stück auch eine bildhauerische Hommage an Flannery O'Connor, dessen präziser Blick und hämischer Witz bei der Künstlerin einen starken Eindruck hinterliessen. Und schliesslich bedarf UNTITLED (FLANNERY) als «Ort» einer eigenen Geographie. So ist das Stück einerseits ganz und gar «ortsbezogen»,[5)] das heisst, es reflektiert die wechselnden Lichtverhältnisse seiner jeweiligen Umgebung, obwohl es durch die Koordinaten Islands bestimmt ist. Die Skulptur ist ein metonymischer Splitter dieser Inselnation, einer reichlich unfruchtbaren, windgepeitschten Einöde, deren natürliche Wasserspiele identitätsstiftend waren.[6)] Durch metaphorische Erweiterung wird so aus dem leuchtenden Chartres-Blau von UNTITLED (FLANNERY) das reflektierende Blau von kristallenen Seen und Gletschereis.[7)]

Doch jenseits aller formalen und konzeptuellen Verknüpfungen mit anderen Elementen in Horns dicht verflochtenem Werk ist UNTITLED (FLANNERY) vor allem eine Ode an das Blau an und für sich. Die Farbe Blau (blue) steckt voller Anspielungen, sei es auf ein musikalisches Genre, einen melancholischen Zustand, eine aristokratische Abstammung, eine heikle Geste oder eine romantische Idee und so weiter. Überall in der Natur ist Blau zu finden und auch in psychologischer Hinsicht ist es allgegenwärtig. Es ist die Farbe des Äthers, der uns umgibt, es ist die Luft, die wir atmen. Blau ist greifbare Realität, die doch unendlich unfassbar bleibt. Gemäss den Worten der Künstlerin ist die Skulptur «ein Verbum, ein Quell und ein Fenster»,[8)] das den Blick auf ein Blausein freigibt, in dessen Tiefen sich metaphysische, psychologische und körperliche Bereiche erschliessen.

(Übersetzung: Nansen)

1) Auf diesen Aspekt in Horns Werk verweist Judith Hoos Fox in «Matrices/Intersections», in: *Earth Grows Thick*, Ausstellungskatalog, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio 1996, S. 74.
2) Dieses Zitat stammt aus einem unveröffentlichten Dokument von Roni Horn, Januar 1993.
3) Sie sagt dazu: «Jede Vorstellung von einem Ort ist das Ergebnis der dialektischen Beziehung, die der Betrachter zum Sehen unterhält.» Ebenda.
4) Roni Horn, «From Dyrhólaey», in: *Museumjournaal*, Nr. 3, 1983, S. 174.
5) Die Formulierung stammt von Horn. Aus einer Diskussion mit der Künstlerin, 5. November 1998.
6) Der vierte Band des enzyklopädischen Projekts TO PLACE, in dem Horn ihre Wechselbeziehung zu Island erforscht, trägt den Titel *Pooling Waters* (1994). Er ist zweiteilig und besteht aus Texten, die während eines Aufenthalts in Island entstanden, als die Künstlerin alle Wasserstellen und Tümpel – natürliche (Thermalquellen) und von Menschenhand geschaffene – aufsuchte, verzeichnete und photographierte.
7) UNTITLED (FLANNERY) ist ein technischer Kraftakt. Der Guss einer so grossen Glasmasse von derartiger Opazität und Klarheit bewegt sich an der äussersten Grenze des Machbaren. Normalerweise findet man so leuchtende Farbtöne nur in den kleinen farbigen Glassplittern, die für Glasfenster Verwendung finden. Für den Guss der beiden durchscheinenden blauen Glasblöcke (je 84 x 84 x 28 cm) wurden spezielle Keramikgussformen angefertigt. Nach dem Einfüllen des geschmolzenen Glases liess man dieses abkühlen, dann wurden die Formen weggebrochen. Die an der Gussform anliegenden Flächen (seitlich und unten) blieben matt und rauh. Die freie Oberfläche behielt das glatte glänzende Aussehen des geschmolzenen Glases. Als feste, aber durchsichtige Form enthält jeder Block sich selbst. Er ist sozusagen ein Fenster zu sich selbst und zur Farbe Blau.
8) Zitat aus einem Brief der Künstlerin vom 12. Mai 1998.

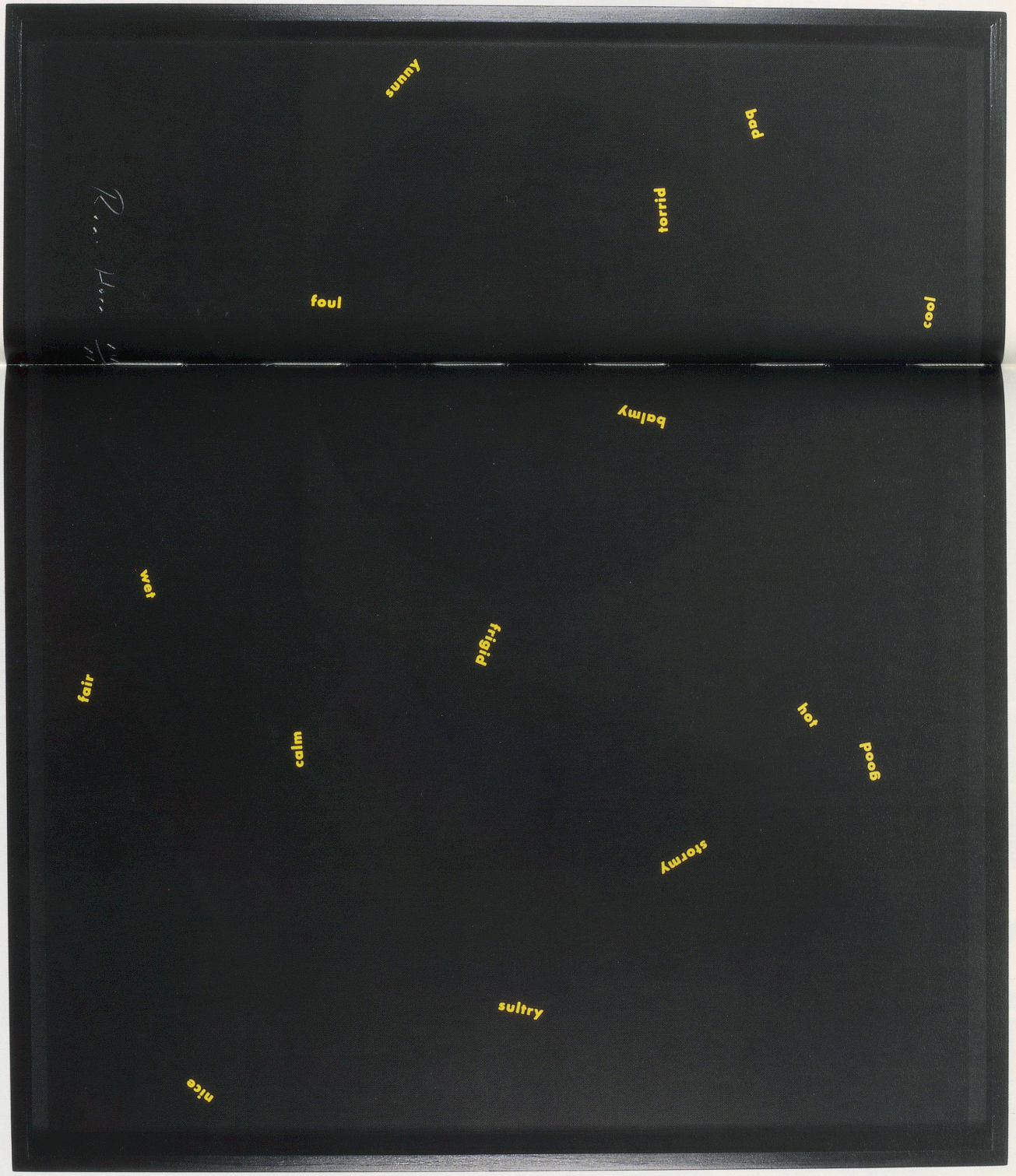
RONI HORN, MATS, PAIRED (FOR ROSS AND FELIX), 1995, two gold mats, 4 x 5' each /
GOLDMATTEN-PAAR (FÜR ROSS UND FELIX), zwei Folien aus reinem Gold, je 122 x 152,4 cm. (PHOTO: BILL JACOBSON)

Edition for Parkett **Roni Horn** From: You Are the Weather, 1998

Two-color silkscreen on Arches in wooden frame, 21⅛ x 25⅛", printed by Lorenz Boegli, Zurich
Edition of 60, signed and numbered

Aus: You Are the Weather, 1998

Zweifarbiger Siebdruck auf Arches in Holzrahmen, 53,7 x 63,8 cm, gedruckt bei Lorenz Boegli, Zürich
Auflage: 60, signiert und nummeriert



(PHOTO: MANCIA/BODMER)

Mari Mikoro

タイムアタック大会
豪血寺一族
¥6779
サムライスピリッツ
¥5279
誕生 -デビュー-
¥3979
アンジェリーク
¥6979
エコーズ・ザ・ドルフィン2
¥2979
伝説は目覚める。
キングオブファイターズ'94
11月2日再販
ヤキソバン
¥3979
Playdia
¥19799
Vizap!
¥6649
スーパーフォーメーションサッカー'94
¥6279
カービィボウル
¥5979
ドラゴンハーフ
¥4979
SEGA

NORMAN BRYSON

Cute Futures

Mariko Mori's Techno-Enlightenment

When it comes to thinking through the relations between high and popular culture, historians of art have for a long time had recourse to a certain fable, which might be called the power-comes-from-below thesis. Historical examples are abundant. In ancien régime France, painting had been quietly stagnating for thirty years when, suddenly, Watteau introduced a quite new kind of image. How? The power-from-below explanation is that Watteau's work re-connected the etiolated art of painting to the most vital and robust energies of the popular culture of his day—the vulgar and street-wise *commedia dell'arte*, the boom in luxury goods (THE SIGN-BOARD OF GERSAINT), the vogue for masquerade (which lies behind all Watteau's *fêtes champêtres)*. How did Courbet manage to dismantle the academy's formulae for composing a history painting? By keying the image to the crudest and least composed kind of popular print, thereby tapping into the political culture of the urban masses. The high arts, so the thesis runs, are prone to a particular deterioration or fatigue that comes from their tendency to over-discipline the image, to force it to renounce anything resembling instant gratification. The most radical shifts in style occur when the enfeebled, mandarin drills of high art are unexpectedly injected with the energy that flows through visual culture at large. It is then that we see the emergence of a Caravaggio, a David, a Warhol.

All I would note about this thesis is that it is much easier to endorse when the case in question is historically remote. But what would a project look and feel like that sought to embrace power-from-below in the late 1990s? What kind of image would result if the aim were not simply to let the "influence" of popular visual culture creep in at the edges, or in the guise of irony or allusion? What if the image were deliberately built in order to withstand the competition from the most intense kinds of imagery circulating in the popular sphere? Clearly a few quotations from advertising or from Hollywood folklore would no longer be enough. Popular visual culture has come a long way since Warhol, or since Cindy Sherman's UNTITLED FILM STILLS.

Just consider what the competition is now like. An image-system that genuinely sought to release power-from-below would have to match in intensity MTV, as well as the fashion industry at all its levels, from costume design to still photography to the catwalk extravaganza. It would have to equal or outstrip the new computer games (*Riven*), the old computer games (*Myst*), as well as the velocities and saturations of IMAX, and the web. It would have to be born knowing that if you place a person next to a TV monitor on

NORMAN BRYSON teaches Art History at Harvard University.

S./P. 74/75: MARIKO MORI, PLAY WITH ME, 1994, super gloss Duraflex print, wood, pewter frame, 10' x 12' x 3" / SPIEL MIT MIR, Hochglanz-Duraflex-Print, Holz, Zinnrahmen, 305 x 366 x 7,6 cm.

which that person appears, the eye spends more time with the video image. In terms of scale it would need to move beyond the homemade, let's-pretend games of Sherman or Morimura, and frankly aim for Cecil B. De Mille, with a considerable supporting cast of couturiers, prop-makers, make-up artists, photoshop editors, lighting technicians, and on-location cameras. In short, the project would soon come to resemble Mariko Mori's luscious and meticulously assembled tableaux.

That Mori's intention is to rival or surpass the forces mobilized by the contemporary image-stream is confirmed, I think, by the distinct sense of queasiness that her work is able to provoke—as if the concessions she makes to the image-stream had gone altogether too far. One is constantly on the lookout for signs of criticality, as though discovering these would save one from the awful fate of being truly plunged into the image-stream without protection, stuck on some nightmarish theme-park ride where galaxies and planets whizz past as you start to feel increasingly nauseous. Indeed signs of criticality exist, especially in Mori's work from the early 1990s, which typically depict a creature from the image-stream suddenly manifesting in the real world: on a subway car, in an amusement arcade, in an office building. These works sound the note of high criticality loud and clear: you see precisely where and how the psychic investments in the image-stream fit into the larger social-economic picture. The icons of the futuristic figure in SUBWAY, the Sailor Moon cutie in PLAY WITH ME, and the pixified office lady in TEA CEREMONY III grow directly out of their respective social milieux, as components of a corporate, urban, salary-man centered imaginary that is as much a part of the real social fabric as Japan's transport system, its corporate architecture, or its workplace hierarchy. It is probably true that by Western standards Mori was not doing enough to place a distance between herself and her various roles: Shouldn't she have done more to disown these icons, through parody or irony? But the opposite argument could also be made: that by making so wide the gap between the fantasy-image and the real-world milieu that engendered it, Mori ensured that we would understand the work in a critical sense. We would take it in the spirit of a cultural-materialist analysis of how the social imaginary actually operates: on one side, the social actuality of the male-dominated corporation, or the programmed leisure of the *pachinko* parlor, or the blanked-out anomie of the subway car; on the other side, the fantasies which, arising from these specific milieux, work to keep the dominant forms of subjectivity lubricated and turning in their designated social slots.

With Mori's EMPTY DREAM (1995) one could still keep a "criticality" case going—though with some difficulty. The scene is Ocean Dome in Miyazaki prefecture, the largest aquatic theme-park in the world, complete with artificial sky, clouds, beach, and waves. Mori's appearance as a synthetic mermaid grows out of this high-consumerist setting as organically and surely as the futuristic protagonist of SUBWAY grows out of the *manga* imaginary of the Tokyo subway. But the strategy has clearly shifted: Mori is not so much commenting analytically on the brittle plastic delights of modern Japan, as incarnating the social field in her own, versatile body. To draw a rather crude distinction: SUBWAY, PLAY WITH ME, and TEA CEREMONY III were in a social-realist mode, which used the disjunction between the fantasy figure and the social-technological milieu that had engendered the figure as the basis for viewing and understanding the work. From EMPTY DREAM onward, Mori has pursued a rather different goal that might be called symptomatic personification: Mori conjures up a body and a scenography for that body that are no longer tied (as in her social-realist mode) to any determinate social milieu. NIRVANA, BURNING DESIRE, and KUMANO are works concerned with the structures and pressures of the imaginary as a force field in itself. The gain is that Mori no longer appears as the knowing sociologist, neatly mapping the articulations between the social and imaginary fields. The risk is that her recent work will be read as having been completely swamped by the imagery and the aims of contemporary mass media, as capitulating to capitalist narcissism on a truly cosmic scale, in a Madonna-style self-deification.

In Mori's work since 1996 the contours and shaping pressures of the contemporary image-stream are explored less by way of the classical-modernist strate-

MARIKO MORI, EMPTY DREAM, 1995,
c-print, aluminum, wood, smoked chrome aluminum frame,
9' x 24' x 3" / LEERER TRAUM, C-Print, Aluminium, Holz,
rauchschwarz verchromter Aluminiumrahmen,
274 x 732 x 7,6 cm.

gy of distanciation and analysis than by impersonation: She uses her body as a lens that captures the light of the contemporary image-stream, and through certain enhancements and exaggerations makes it clear what the image-stream really wants of us. In the first place, it appears keen to eliminate any residual sense of the historical: Allusions to Mayan, Indian, Egyptian, Greek and Chinese art are laid out on the same flat plane, floating weightlessly in the molten electronic mix. In the second place, the image-stream intends to be rid of whatever residual humanism might interfere with the smooth interlocking of the human being and the machine. In the Western twentieth century there has been a long tradition of thinking about the human/machine interface in gothic terms: in Berlin Dada or in Fritz Lang's *Metropolis* the image of machine parts replacing body parts has conveyed a sense of dread at the imminent loss of the human; and that tradition is still alive and well in Hollywood, where horror at the human-turned-machine suffuses a whole gallery of cyborg monstrosities, from *Star Wars* to the *Terminator* series

to *Star Trek's* spine-chilling enemy, the Borg. But Mori builds on a different, pacific conception of the harmony between man and machine, whose first fully developed expressions were perhaps the *Astro Boy* and *Phoenix* cartoon books of Osamu Tezuka. From the point of view of *Astro Boy*, to imagine some fearful antagonism between the energy-being that is man and the energy-being that is the machine, seems merely a parochial Western prejudice, a product of some antiquated, Cartesian pre-history of the modern. In Mori all the cyborgs are as sweet and harmless as *Hello Kitty*. The implication is that we already live in a world where the machines are on the whole more colorful, lively and interesting than the people. What we should do, then, is forget our differences from machines and focus on the resemblances, become more like them.

To expedite this process, the image-stream may have to work overtime to subdue whatever dissident, wayward and generally anti-social impulses that the techno-subject may still be harboring in its Luddite breast. It is vital that no intimations of disharmony, or social or psychic unrest, upset the serene glidings of the techno-imaginary machinery. Neutralization of sexuality becomes a high priority. Not the repression of sexuality: There is nothing austere or puritanical about the libidinal economy that Mori presents in her work. On the contrary, it is important that sex-

ual energy be allowed to circulate freely within the visual system. But it must do so under the sign of a general blandness: a sexuality without raunch or risk, and with no grand, Tristan-and-Isolde climaxes; a sexuality that constantly moves toward the infantile—where the infantile is also the cute. Mori's imagery interestingly locates a potential for disharmony in the Western opposition between the supposedly presexual category of childhood, and the category of adolescence or adulthood where sexuality stands for whatever in the subject remains mutinous or wild. Mori's imagery undoes that opposition: On the one hand it sexualizes the child, while on the other it infantilizes the adult. Mori's avatars of feminine sexuality insist on a nursery world of pastel colors and round, huggable shapes: Barbarella and Bardot are vanquished by *My Little Pony*.

In the general reconfiguration of the body that Mori's work performs, what has to be altogether abandoned is the idea of the body as creatural, as flesh and blood. In its place, Mori visualizes the body as a set of radiant energies that sublimate the thing-of-flesh into a spirit made of (celluloid) light. The official cultural reference is to esoteric Buddhism, with its anatomy of chakras and energy-centers, and its conception of the 'rainbow body' of Enlightenment (BURNING DESIRE, NIRVANA, KUMANO). Yet there may be a more down-to-earth referent at work as well. From the historical advent of Taylorism onward, bodily behavior in the twentieth century has been subject to analysis in terms of movement and energy flows. In a sense the whole global economy has been built as a system of flows with different velocities prevailing in each of its tiers or sectors—the slow-moving transport of raw materials and finished products, the middle-speed flows of urban populations (cars, subways, trains, the great Tokyo intersections such as Shibuya Crossing), and the high-speed velocities of electronic communication, media, and the stock market. Subjects under advanced capitalism may still wake up and discover in the mirror a creature of skin and bone; yet the moment they step out into the metropolitan field, they at once become a vector of flows and energies, of bodies, information and goods, as a commuter, as a worker, as a consumer. Mori's tantric vision of the body as composed of flaming energies and radiances may correspond to real conditions of the social economy, while at the same time presenting those conditions in a utopian light, as a transfiguration or *Aufhebung* of flesh and blood into subtle lights and energies. The image-stream may want more than to influence us with images of glamor; it wants us to know that, from its own perspective, we are streams of energetic movement already, that in the next era of industrial capitalism we are to feel ourselves as agile and spiritualized as angels, or bodhisattvas.

MARIKO MORI, MIKO NO INORI, 1996, video stills.

I surmise that there may be a good deal of resistance to Mori's tableaux, often taking the form of an unspoken accusation that this is the work of a Sailor Moon princess utterly spoiled by the luxuries of her techno-toys. But there may be a rather different way to understand her strategy, which is to mime the process of capitalist production-consumption; to personify the energies of the current stage of the social formation; and by wholly yielding to popular culture's power-from-below, to give it intelligible outline and form, portraying the present psycho-social moment by occupying, not the place of the critical analysis, but the place of the critical symptom.

Unwiderstehliche Zukunft

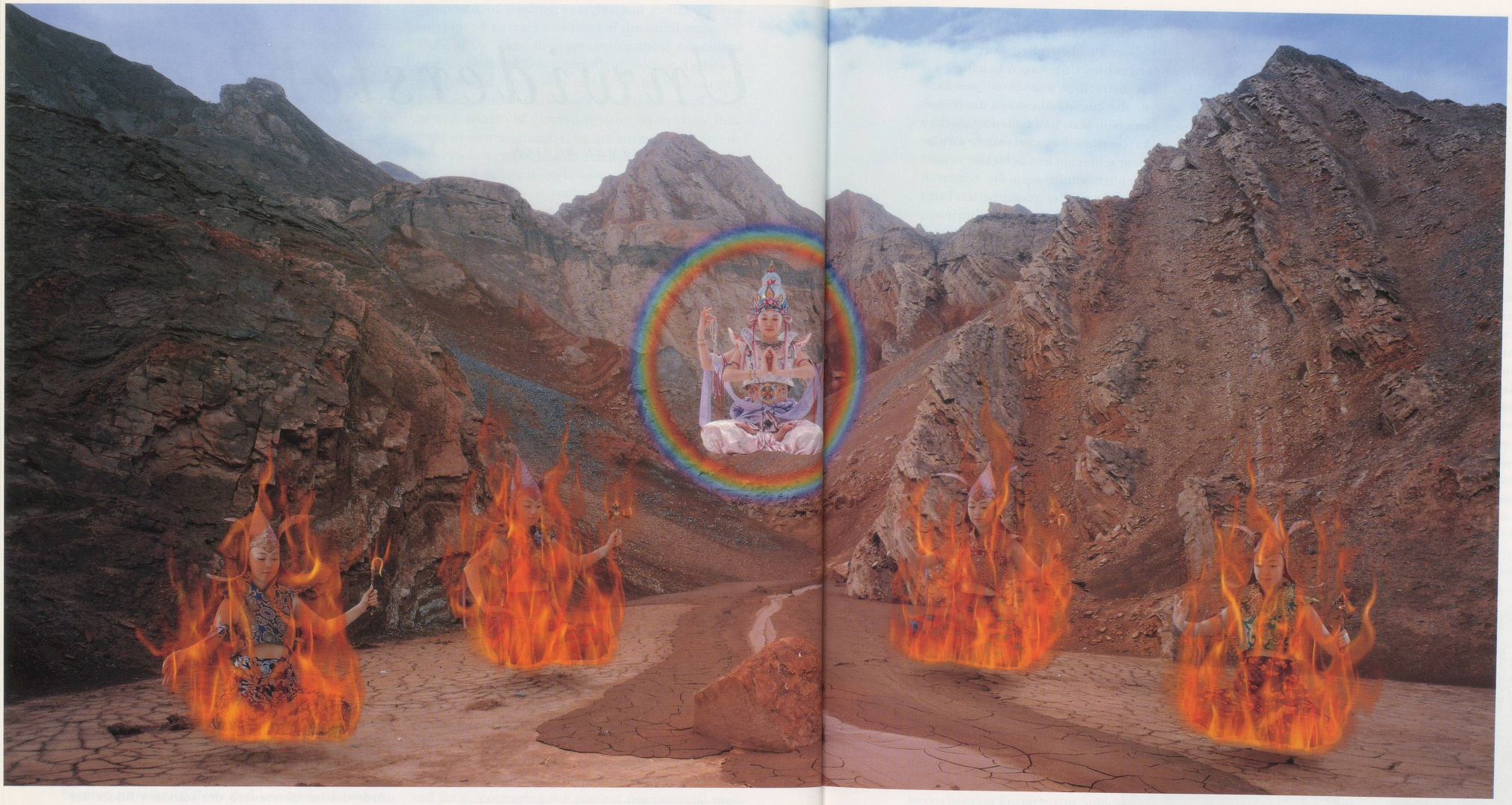
NORMAN BRYSON

Mariko Moris Techno-Aufklärung

Wenn es um das Verhältnis zwischen Hoch- und Populärkultur ging, griffen die Kunsthistoriker lange Zeit gern auf eine Legende zurück, die man als «Kraft-kommt-von-unten-These» bezeichnen könnte. Dafür gibt es in der Geschichte Beispiele zuhauf. Im Frankreich des Ancien Régime hatte die Malerei während dreissig Jahren reglos stagniert, als plötzlich Watteau eine ganz neue Art Bild einführte. Wie? Die «Kraft-von-unten»-Erklärung lautet, dass Watteaus Kunst die kraftlos gewordene Kunst der Malerei mit den vitalen und robusten Kräften der Populärkultur seiner Zeit in Verbindung brachte, das heisst mit der vulgären und bauernschlauen Commedia dell'arte, mit dem Aufkommen von Luxusgütern (DAS LADENSCHILD DES KUNSTHÄNDLERS GERSAINT, 1720), mit der Mode der Maskeraden (die allen ländlichen Festszenen von Watteau zugrunde liegt). Wie gelang es Courbet die akademischen Regeln der Komposition eines Historiengemäldes zu sprengen? Indem er eine Verbindung zu den krudesten, einfach komponierten populären Drucken herstellte und damit ins Zentrum der politischen Kultur der Stadtmenschen traf. Die Hochkultur, so lautet die These, ist einer spezifischen Erosion oder Ermüdung ausgesetzt, was von ihrer Tendenz herrührt, das Bild übermässig zu disziplinieren und den Verzicht auf alles, was unmittelbare Befriedigung oder Genuss verspricht, zu erzwingen. Der radikalste Stilwandel findet immer dann statt, wenn die blutleeren, ausgefeilten Regeln der Elitekunst unerwartet mit den Energien gespeist werden, die in der visuellen Alltagskultur fliessen. Das sind die Momente, wo ein Caravaggio auftaucht, ein David oder Warhol.

Alles, was ich zu dieser These bemerken möchte, ist, dass sie sehr viel leichter zu stützen ist, wenn der konkrete Fall zeitlich zurückliegt. Aber wie sähe ein Projekt aus, das in den späten 90er Jahren mit der «Kraft von unten» arbeiten wollte? Welche Art Bild entstünde, wenn es nicht bloss darum ginge, den Einfluss der visuellen Populärkultur am Rand aufscheinen zu lassen oder in Form von Ironie und Anspielungen? Was, wenn das Bild bewusst geschaffen würde um im Wettbewerb der stärksten Bilder der Populärkultur, die derzeit im Umlauf sind, zu bestehen? Sicher würden da ein paar Werbe- oder Hol-

NORMAN BRYSON ist Professor für Kunstgeschichte in Harvard.



MARIKO MORI, BURNING DESIRE, 1996–98, color photograph on glass, 10' x 20' x 13/16", 5 panels, each 4' wide /

BRENNENDE SEHNSUCHT, Farbphotographie auf Glas, 305 x 610 x 2,2 cm, 5 Tafeln, je 122 cm breit.

lywood-Zitate nicht mehr genügen. Die populäre Bildkultur hat sich enorm verändert seit Warhol oder seit Cindy Shermans UNTITLED FILM STILLS.

Man vergegenwärtige sich nur die aktuelle Konkurrenzsituation. Ein Bildsystem, das allen Ernstes danach trachtete «Kraft von unten» freizusetzen, müsste es an Intensität mit MTV ebenso aufnehmen können wie mit der Modeindustrie, und zwar auf allen Ebenen, vom Design über die photographische Präsentation bis zu den Extravaganzen des Laufstegs. Es müsste ebenso gut oder besser sein als die neuen und alten Computerspiele *(Riven; Myst)* und müsste es punkto Schnelligkeit und Ausgeklügeltheit mit IMAX und dem Internet aufnehmen. Es müsste im Wissen darum entstehen, dass, wenn eine Person neben einem Bildschirm platziert wird, auf dem ebendiese Person zu sehen ist, unser Auge länger auf dem Videobild verweilt als auf der realen Person. Was die Grösse angeht, müsste es über die simpel gefertigten «Stellen-wir-uns-vor»-Spiele von Sherman oder Morimura hinausgehen und sich gleich an Cecil B. De Mille orientieren, mit einer beachtlichen Unterstützungsbrigade von Modeschöpfern, Kulissenbauern, Maskenbildnern, Photoshopspezialisten, Beleuchtungstechnikern und Kameraleuten vor Ort. Kurz, das Projekt dürfte bald einmal Mariko Moris ebenso üppig wie minuziös arrangierten Bildtafeln ähnlich sehen.

Dass es Moris Absicht ist, mit den durch die gegenwärtige Bilderflut in Gang gesetzten Kräften zu wetteifern oder diese zu übertreffen, wird wie ich glaube durch ein gewisses Unbehagen bestätigt, das ihre Bilder beim Betrachter auszulösen imstande sind – als hätte sie die Zugeständnisse an die Bilderflut allzu weit getrieben. Man hält laufend Ausschau nach Zeichen kritischen Bewusstseins, als würden sie uns vor dem schrecklichen Schicksal bewahren können, tatsächlich schutzlos in die Bilderflut getaucht zu werden, wie auf der grauenhaften Fahrt durch einen Vergnügungspark, wo es kein Entrinnen gibt, während Galaxien und Planeten vorbeirasen und einem zunehmend übel wird. Tatsächlich findet man solche Zeichen kritischen Bewusstseins, besonders in Moris Arbeiten der frühen 90er Jahre, die in der Regel eine der Bilderflut entsprungene Kreatur zeigen, die plötzlich in der realen Welt auftaucht: in einem U-Bahn-Waggon, einem Spielsalon, einem Bürogebäude. Diese Arbeiten tun ihre kritische Botschaft laut und deutlich kund: Man sieht genau, wo und wie sich das psychische Verhängtsein in der Bilderflut ins grössere sozioökonomische Bild fügt. Die Figuren der futuristischen Gestalt in SUBWAY (U-Bahn), des unwiderstehlichen Sailor Moon-Girls[1)] in PLAY WITH ME (Spiel mit mir) und der feenhaften Bürodame in TEA CEREMONY III (Teezeremonie III) sind direkt aus ihrem jeweiligen gesellschaftlichen

MARIKO MORI, SUBWAY, 1994, super gloss Duraflex print, wood, pewter frame, 27 x 40 x 2" / U-BAHN, Hochglanz-Duraflex-Print, Holz, Zinnrahmen, 68,6 x 101,6 x 5,1 cm.

MARIKO MORI, NIRVANA, 1997, No. 2, video still (technical coordination: G.I.T. Ltd., Tokyo; director of production: Isao Okawa; supported by CSK Sega Group, Tokyo) / Videostill.

Umfeld heraus entstanden, gleichsam Elemente einer einheitlichen, urbanen Vorstellungswelt, die im Angestelltenmilieu verwurzelt ist und ebenso zur sozialen Wirklichkeit Japans gehört wie sein Verkehrswesen, seine Einheitsarchitektur oder die hierarchische Ordnung seiner Arbeitswelt. Nach westlichen Massstäben mag es zutreffen, dass Mori sich nicht genügend um Distanz zwischen sich und ihren verschiedenen Rollen bemüht hat: Hätte sie nicht mehr tun müssen, um sich ironisch oder parodistisch von diesen Symbolfiguren abzugrenzen? Aber man könnte auch dagegenhalten, dass Mori, gerade indem sie die Lücke zwischen dem Phantasiebild und der sozialen Wirklichkeit, die es hervorgebracht hat, derart aufklaffen lässt, sicherstellt, dass wir ihre Arbeit kritisch verstehen. Wir könnten sie im Sinn einer materialistisch-kulturkritischen Analyse davon auffassen, wie die gesellschaftliche Vorstellungswelt tatsächlich funktioniert: auf der einen Seite die gesellschaftliche Realität der männerdominierten Firmenwelt, die verplante Freizeit in der *Pachinko*-Spielhalle oder die blanke Entfremdung im U-Bahn-Waggon, auf der anderen Seite die Phantasien, die genau in diesen Umgebungen entstehen und dafür sorgen, dass die herrschenden Formen von Subjektivität reibungslos funktionieren und den von der Gesellschaft vorgesehenen Zweck erfüllen.

Auch mit Moris EMPTY DREAM (Leerer Traum, 1995) liesse sich die These des «kritischen Bewusstseins» stützen, allerdings nicht ohne einige Schwierigkeiten. Schauplatz ist der Ocean Dome im Distrikt Miyazaki, der grösste Badevergnügungspark der Welt, komplett mit künstlichem Himmel, Wolken, Strand und Wellen. Moris Auftritt als synthetische Meerjungfrau wächst ebenso organisch und zwingend aus diesem Schauplatz des totalen Konsums wie die Protagonistin in SUBWAY aus der *Manga*-Vorstellungswelt der Tokioter U-Bahn. Aber das Vorgehen ist ein ganz anderes: Mori liefert keinen analytischen Kommentar der spröden Plastikfreuden des modernen Japan, sondern inkarniert diese gesellschaftliche Realität in ihrem eigenen verwandlungsfähigen Körper. Um eine vielleicht etwas grobe Unterscheidung zu treffen: SUBWAY, PLAY WITH ME und TEA CEREMONY III waren insofern sozialrealistisch, als sie die Kluft zwischen der Phantasiegestalt und der sie erzeugenden gesellschaftlichen und technologischen Umwelt als Ausgangspunkt der Betrachtung und des Verstehens einsetzten. Von EMPTY DREAM an verfolgte Mori ein ganz anderes Ziel, das man symptomatische Personifikation nennen könnte. Mori schafft einen Körper und eine szenische Umgebung für diesen Körper, die nicht mehr wie früher (in ihren sozialrealistischen Arbeiten) an ein bestimmtes gesell-

schaftliches Milieu gebunden sind. NIRVANA, BURNING DESIRE (Brennende Begierde) und KUMANO sind Arbeiten, die sich mit den Strukturen und Zwängen des Imaginären als einem eigenen Kraftfeld auseinandersetzen. Der Vorteil ist, dass Mori nicht mehr als schlaue Soziologin auftritt, welche die Ausdrucksformen fein säuberlich dem gesellschaftlichen beziehungsweise dem imaginären Bereich zuzuordnen vermag. Die Gefahr ist, dass ihre neueren Arbeiten als völlig im Imaginären und der Zielrichtung der heutigen Massenmedien aufgehend verstanden werden könnten, als eine Kapitulation geradezu kosmischen Ausmasses vor dem Narzissmus des Kapitals und als eine Selbstvergötterung im Stil von Madonna.

Seit 1996 erforscht Mori in ihrer Kunst die Formen und Zwänge der heutigen Bilderflut weniger mit der klassisch-modernen Methode von Distanz und Analyse als durch Inkarnation: Sie verwendet ihren Körper wie eine Linse, um das Licht der zeitgenössischen Bilderflut einzufangen, und sie macht durch gewisse Verstärkungen und Übertreibungen deutlich, was diese Flut wirklich von uns will. Zunächst einmal scheint sie darauf aus zu sein, jegliches verbliebene historische Bewusstsein zu tilgen: Anspielungen auf die Kunst der Maya, Indianer, Ägypter, Griechen und Chinesen werden auf derselben Ebene platt ausgebreitet und schweben schwerelos im allgemeinen elektronischen Brei. Ferner strebt die Bilderflut danach, sich möglichst jeder noch vorhandenen Menschlichkeit zu entledigen, die sich dem glatten Kurzschluss von Mensch und Maschine in den Weg stellen könnte. In der westlichen Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts führte das Nachdenken über die Verbindung von Mensch und Maschine traditionell zu einer Horrorvision: In der Berliner Dada-Bewegung oder in Fritz Langs *Metropolis* war das Bild von Körperteile ersetzenden Maschinenteilen immer mit einem Gefühl des Schreckens gegenüber dem drohenden Verlust der Menschlichkeit verbunden; und diese Tradition ist nach wie vor lebendig und floriert in Hollywood, wo das Schreckbild des Maschine gewordenen Menschen eine ganze Kollektion von Cyborg-Monstern ins Leben gerufen hat, von *Krieg der Sterne* über die *Terminator*-Filme bis zu den haarsträubenden Feindgestalten von *Raumschiff Enterprise/ Star Trek,* den Borgs. Doch Mori geht von einer anderen, friedlichen Vorstellung der Harmonie zwischen Mensch und Maschine aus, die vielleicht in den Cartoons *Astro Boy* und *Phoenix* von Osamu Tezuka erstmals voll zum Ausdruck kam. Aus der Sicht von *Astro Boy* ist die Vorstellung eines furchteinflössenden Antagonismus zwischen dem Energiewesen Mensch und dem Ernergiewesen Maschine lediglich ein westliches Vorurteil aus grauer cartesianischer Vorzeit. Bei Mori sind alle Cyborgs so süss und harmlos wie *Hello Kitty.*[2] Das heisst aber auch, dass wir bereits in einer Welt leben, in der die Maschinen im allgemeinen bunter, lebendiger und interessanter sind als die Menschen. Wir sollten deshalb allmählich von dem, was die Maschinen von uns unterscheidet, absehen und uns mehr auf die Ähnlichkeiten konzentrieren, mehr werden wie sie.

Damit dies ein bisschen schneller geht, muss die Bilderflut möglicherweise Überstunden leisten, um alle abweichenden, gegenläufigen und allgemein antisozialen Impulse zu unterdrücken, die das Techno-Subjekt allenfalls in seiner Maschinenstürmer-Brust

MARIKO MORI, TEA CEREMONY III, 1994, c-print, aluminum, wood, smoked chrome aluminum frame, 4' x 5' x 2" / C-Print, Aluminium, Holz, rauchschwarz verchromter Aluminiumrahmen, 122 x 152 x 5 cm.

MARIKO MORI, BODY CAPSULE, 1995, and BEGINNING OF THE END, SHIBUYA, TOKYO, 1995, installation view at Deitch Projects, New York / KÖRPERKAPSEL und ANFANG VOM ENDE, SHIBUYA, TOKIO.

hegt: Es ist von entscheidender Bedeutung, dass nicht der geringste Hauch eines Misstons, einer gesellschaftlichen oder seelischen Unruhe die erhabenen Gleitbewegungen der techno-imaginären Maschinerie stört. Die Neutralisation der Sexualität ist dabei von höchster Wichtigkeit. Wohlgemerkt, nicht die Unterdrückung der Sexualität: Da ist nichts Strenges oder Puritanisches an der Triebökonomie, die Mori in ihren Werken vorführt. Im Gegenteil, es ist wichtig, dass die sexuelle Energie innerhalb des visuellen Systems frei zirkulieren kann. Aber sie muss leidenschaftslos bleiben: eine Sexualität ohne vulgären Ausdruck oder Risiko und ohne grosse Tristan-und-Isolde-Momente; eine Sexualität, die unaufhaltsam auf das Kindliche zudriftet, in der kindlich gleichbedeutend ist mit unwiderstehlich. Es ist interessant, dass Moris Bildsprache gerade in der westlichen Unterscheidung von prä-sexueller Kindheit und Adoleszenz oder Erwachsenenalter, wo die Sexualität für das im Subjekt verbliebene Rebellische und Wilde steht, ein Störungspotential ausmacht. Moris Bildsprache löst diesen Gegensatz auf: Sie sexualisiert das Kind, während sie den Erwachsenen infantilisiert. Moris Verkörperungen weiblicher Sexualität halten hartnäckig an einer Kinderzimmerwelt der Pastellfarben und runden Schmuseformen fest: Barbarella und Bardot müssen *My Little Pony* weichen.[3)]

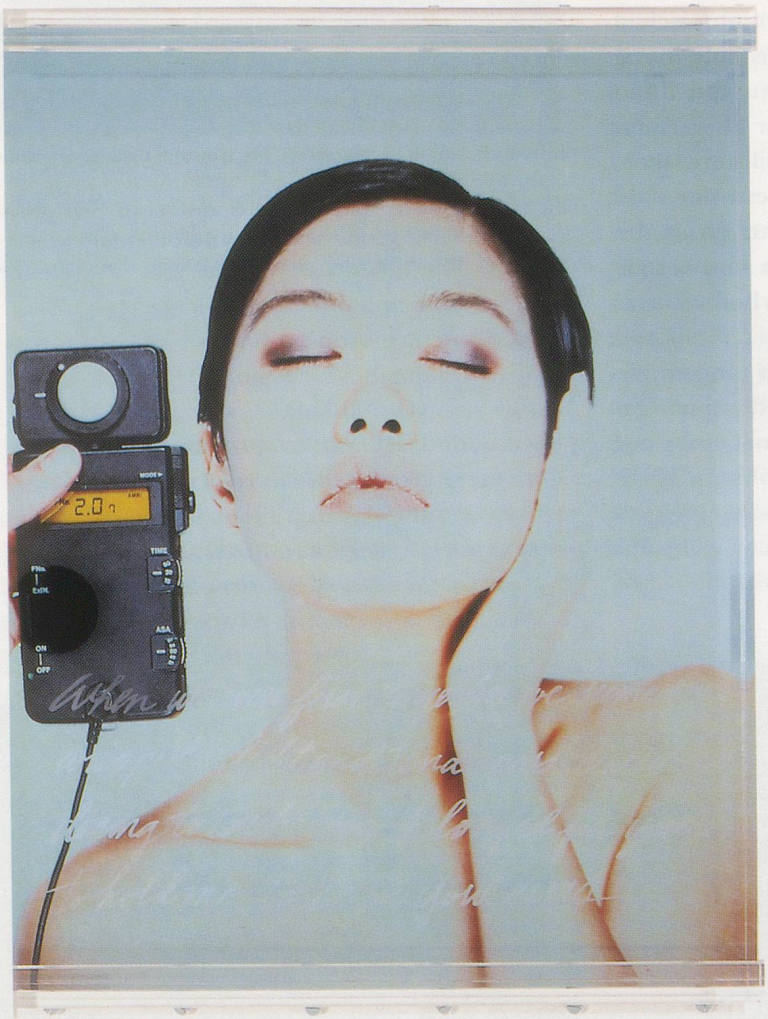
In der neuen Zusammensetzung des Körpers, die Moris Kunst vorführt, ist die Vorstellung, dass der Körper etwas Kreatürliches aus Fleisch und Blut sei, ganz und gar hinfällig. Stattdessen betrachtet Mori den Körper als Bündel von Energiestrahlen, die das fleischliche zu einem geistigen Geschöpf aus (Zelluloid-)Licht erhöhen. Die offensichtliche kulturelle Referenz ist der esoterische Buddhismus mit seiner anatomischen Lehre der Chakren und Energiezentren sowie seiner Idee des Regenbogenkörpers der Erleuchtung (BURNING DESIRE, NIRVANA, KUMANO). Aber daneben gibt es wohl auch noch einen etwas bodenständigeren Zusammenhang. Seit dem Aufkommen des Taylorismus wurde das Körperverhalten im zwanzigsten Jahrhundert unablässig auf Bewegungen und Energieflüsse hin untersucht. In gewissem Sinn baut die ganze Weltwirtschaft auf ein System von Flüssen mit verschiedenen Geschwindigkeiten, je nach Ebene und Sektor – der langsame Transport von Rohstoffen und Fertigprodukten, der mittelschnelle Fluss städtischer Bevölkerungen (Autos, Untergrundbahn, Züge, die grossen Kreuzungen in Tokio wie die Shibuya-Kreuzung) und die Höchstgeschwindigkeiten der elektronischen Kommunikation, der Medien und der Börse. Subjekte im fortgeschrittenen Kapitalismus mögen nach wie vor aufwachen und im Spiegel eine Kreatur aus Haut und Knochen vorfinden, aber in dem Moment, wo sie das grossstädtische Territorium betreten, werden sie zum Vehikel von Flüssen und Energien, von Körpern, Informationen und Waren, als Pendler, als Arbeitende, als Konsumenten. Moris tantrische Vision eines Körpers aus lodernden Energien und Strahlungen entspricht vielleicht den realen Bedingungen der Sozialökonomie, auch wenn sie diese Bedingungen zugleich in einem utopischen Licht zeigt, als eine Verwandlung oder Aufhebung von Fleisch und Blut in feinste Lichter und Energien. Die Bilderflut will vielleicht mehr als uns mit glamourösen Bildern beeinflussen; sie will uns sagen, dass wir aus ihrer Sicht bereits Energieströme sind und dass wir uns in der bevorstehenden Phase des industriellen Kapitalismus so beweglich und vergeistigt fühlen werden wie Engel oder Bodhisattvas (werdende Buddhas).

Ich nehme an, dass Moris Bildtafeln einiger Widerstand erwächst, womöglich in Form des unausgesprochenen Vorwurfs, dass dies die Kunst eines mit luxuriösem Techno-Spielzeug allzu verwöhnten Töchterchens sei, das zu viele Sailor-Moon-Geschichten konsumiert habe. Den Zugang wird man wohl auf einem anderen Weg suchen müssen, will man ihre Strategie verstehen, die darin besteht, den Prozess des kapitalistischen Produzierens-Konsumierens zu mimen; die Energien des aktuellen Zustands der Gesellschaft zu personifizieren; und durch das Aufgeben jedes Widerstandes gegen die Populärkultur und die «Kraft von unten» dieser erkennbar Form und Ausdruck zu verleihen und den gegenwärtigen psychosozialen Moment nicht aus der Position der kritischen Analyse darzustellen, sondern aus jener des kritischen Symptoms.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) *Sailor Moon*: Beliebte japanische Manga- und Anime-Heldin von Naoko Takeuchi, in den USA auch TV-Serie mit Kultcharakter.
2) *Hello Kitty*: Mundloses, grossäugiges cartoonartiges Kätzchen, Werbefigur, Produktreihe und Ladenkette der japanischen Sanrio Company, auch in den USA. Es gibt einen eigentlichen Hello-Kitty-Kult von naiv-begeistert bis ironisch-distanziert samt Fanclub, T-Shirts, Websites usw.
3) *My Little Pony*: Spielzeugponys aus Plastik und Accessoires zum Sammeln. Inzwischen eine ganze Produktereihe samt Büchern, Trickfilmreihe, Song der Woche, Fanclubs, Websites usw.

MARIKO MORI, BEGINNING OF THE END, SHIBUYA, TOKYO, 1995, crystal print, wood, pewter frame, 39" x 16' 5" x 3" / ANFANG VOM ENDE, SHIBUYA, TOKIO, Crystal-Print, Holz, Zinnrahmen, 100 x 500 x 7,6 cm.



MARIKO MORI, PRELUDE TO A KISS, 1993,
Plexiglas, mirror, transparency with text, 26 x 19 x 2" /
VORSPIEL ZU EINEM KUSS,
Plexiglas, Spiegel, Diapositiv und Text, 66 x 48,3 x 5 cm.

MARIKO MORI, BIRTH OF A STAR, 1995, Duratrans print, acrylic, light box, and audio CD, 72" x 48" /
GEBURT EINES STARS, Duratrans-Print, Acryl, Leuchtkasten und Audio-CD, 183 x 122 cm.

MARIKO MORI, PRATIBIMBA I, 1998, color photograph on glass with mirror finish, 4' diameter / Farbphotographie auf Glas mit Spiegelbeschichtung, 122 cm Durchmesser.

SHIN'ICHI NAKAZAWA

No Angels Here, Yet She Lives

There are no angels here, yet she lives. And she is very alive. But is it really possible? Ask Paul Klee. He would answer that no artist can live without angels. No angels here, yet she continues to bear her children of visuality in this angel-less place. This is the enigma of Mariko Mori, an enigma worthy of special attention, for it reveals the essence of today's Japan.

It is not surprising that you immediately voice your objections: There are no angels here? Then what are we looking at? Isn't it obvious that Mori's visual progeny refer to angels or the angelic in some way? Haven't you seen the white wings sprouting from her back? When she dances on sacred ground deep in the forest disguised as a *miko,* or maiden acolyte of the Shinto shrine, isn't she playing with the representation of the angelic in Japanese culture? The angel is one of the most important subjects in Mori's art yet, even so, you still insist that there are no angels here, and flirt with the paradox for its own sake.

But no matter how many wings beat the air, no matter how fast roller skates run, no matter how convincingly these floating celestial maidens defy gravity, I would still say that there are no

---

SHIN'ICHI NAKAZAWA is a professor of religious studies at Chuo University and lives in Tokyo, Japan. His books include *Mozart in Tibet* (Serika Shobo, 1983), *Running of the Hare* (Shicho-Sha, 1986), *Primordial Lenin* (Iwanami Shoten, 1994), *Godzilla vs. Gogila* (Shicho-Sha, 1998).

angels here. And why? Because the angels of Western culture—whose contemporary significance has been elucidated by Paul Klee and Walter Benjamin—were summoned from early Christian tradition into the present as guardians of the creative sphere. They were recalled to avert, with all their might, the destruction, erosion, or diminution of the *mundus imaginaris* which forms in between inner human space and the outer world.

Still, there are no such angels here. For Mariko Mori's art is not created to protect the integrity of this intermediate sphere, where all productive processes take place. Her art is no doubt an act of production, but even as this production occurs, the product itself is sublimated through spontaneous visualization, instead of traversing that intermediate zone guarded by angels. Everything that she produces appears in the guise of angels yet, rather than guarding this intermediate sphere, these strange creatures instantly mature (or crystallize?) on contact with the air of this world, bypassing the successive stages of growth.

In one sense, this art might be considered a sort of *tongo*—like the concept of sudden enlightenment in Zen practice. In the spiritual culture of the East, the imaginary bird *Garuda* symbolizes the non-dialectical tradition of the fully fledged newborn. This mythical bird breaks through its shell to emerge fully mature into the world, ready to fly directly up into the heavens. It does not need the protection of angels.

The first stirrings of this inner drive are instantly sublimated in the form of its spontaneous visualization: The extraordinary immaturity inherent in the "Mariko Mori phenomenon" derives paradoxically from the other side of this non-dialectic mechanism of consciousness that governs all productions. The flip side would be *Noh* theater, for example. In *Noh*, it is not the stage where the performance is presented that is of primary importance, but the long passageway from the curtain which marks the edge of the abyss to the stage, along which the gods solemnly proceed. This procession, representing the gods' appearance into the world of presence from the void, signifies the intermediate sphere known as *kizen*, or the moment immediately prior to appearance. Here again, the intermediate sphere where production and creation occur is not mediated and concealed but exposed to sight by being sublimated as beauty. Thus, from the outset, the productions taking place in the world are aesthetically sublimated by means of instant visualization. A baby comes into the world as mature as an old man. This expressive mechanism has profoundly permeated Japanese culture, creating an amazing empire of images with no depth.

This non-dialectical mechanism which has engendered the "Mariko Mori phenomenon" is based on a peculiar system of capitalism developed in Japan, where the whole world is converted into consumer goods, as in *tongo*. In the West, capitalism is unable to totally suffuse every aspect of life and existence, blocked by the persisting presence of the angels' intermediate sphere, while in Japan it has succeeded in penetrating even the most peripheral nervous system. Marx adopted Hegelian dialectics to analyze the formation of the society of consumer goods. In Japan, we know that non-dialectical sublimation into surface can also form a bizarre consumer society.

Now Mariko Mori poses questions: Do angels still exist? Or do you merely believe that the angels who have guarded the production of art thus far still protect you, when in reality they are gone, nowhere to be found? But we will not grieve if we learn that angels are no more, for we live in such a world anyway, speaking Japanese. It will be lonely without the angels, but we will continue to live and produce things...There are no angels in Mariko Mori's world: her depthless angels prove this to us better than anything else.

(Translated from the Japanese by Noriko Umemiya and Reiko Tomii)

SHIN'ICHI NAKAZAWA

Weit und breit kein Engel, doch sie lebt

Hier gibt es keine Engel, doch sie lebt. Sie ist sogar sehr lebendig. Aber ist das wirklich möglich? Fragen Sie Paul Klee. Seine Antwort wäre, dass kein Künstler ohne Engel leben kann. Da sind keine Engel und doch fährt sie fort ihre visuellen Kinder in diese engellose Welt zu setzen. Hier liegt das Geheimnis Mariko Moris, ein Geheimnis, das besondere Aufmerksamkeit verdient, da es das Wesen des heutigen Japan offenbart.

Es ist nicht verwunderlich, dass Sie sofort Einwände erheben: Hier soll es keine Engel geben? Wo schauen Sie denn bloss hin? Spielen Moris visuelle Geschöpfe nicht ganz offensichtlich auf Engel oder das Engelhafte an? Haben Sie etwa die weissen Flügel nicht gesehen, die aus ihrem Rücken wachsen? Spielt sie nicht mit der Darstellung des Engelhaften in der japanischen Kultur, wenn sie als *miko* oder jungfräuliche Ministrantin eines Schinto-Schreins verkleidet, tief im Wald auf heiligem Boden tanzt? Der Engel ist eines der wichtigsten Sujets in Moris Schaffen, aber Sie werden wohl trotzdem darauf beharren, dass da keine Engel sind, und mit dem Paradox um seiner selbst willen liebäugeln.

Aber egal, wie viele Flügel durch die Luft flattern, egal, wie schnell die Rollschuhe laufen, egal, wie überzeugend diese schwebenden himmlischen Jungfrauen der Schwerkraft trotzen, ich würde dennoch behaupten, dass es hier keine Engel gibt. Und warum? Weil die Engel der westlichen Kultur – deren zeitgenössische Bedeutung Paul Klee und Walter Benjamin erläutert haben – aus der frühen christlichen Tradition in die Gegenwart gerufen wurden um als Hüter der schöpferischen Welt zu wirken. Man rief sie wieder an um mit Hilfe ihrer Macht der Zerstörung, dem Zerfall oder der Beeinträchtigung des zwischen der Innen- und Aussenwelt angesiedelten *mundus imaginaris* Einhalt zu gebieten.

SHIN'ICHI NAKAZAWA ist Professor für Religionswissenschaft an der Chuo Universität, Tokio. Er ist der Autor von *Mozart in Tibet* (Serika Shobo, 1983), *Running of the Hare* (Shicho-Sha, 1986), *Primordial Lenin* (Iwanami Shoten, 1994) und *Godzilla vs. Gogila* (Shicho-Sha, 1998).

Dennoch: Hier gibt es keine solchen Engel. Denn Mariko Moris Kunst wurde nicht geschaffen um die Unversehrtheit dieser Zwischenwelt zu bewahren, in der alle produktiven Prozesse stattfinden. Ihre Kunst ist unzweifelhaft ein schöpferischer Akt, doch sobald die Schöpfung erfolgt ist, wird das Produkt durch unmittelbare Visualisierung sublimiert, ohne die von Engeln behütete Zwischenzone zu passieren. All ihre Schöpfungen treten in Gestalt von Engeln auf, doch sie sind keineswegs Hüter einer Zwischensphäre, sondern merkwürdige Kreaturen, die im Kontakt mit der Luft der Welt augenblicklich reifen (oder kristallisieren?), ohne verschiedene aufeinander folgende Wachstumsphasen zu durchlaufen.

In gewisser Hinsicht könnte man dies als eine Art *tongo* – die plötzliche Erleuchtung im Zen-Buddhismus – im Bereich der Kunst betrachten. In der spirituellen Kultur des Ostens symbolisiert der sagenhafte Vogel *Garuda* die nichtdialektische Tradition des bereits ausgewachsenen Neugeborenen. Dieser mythische Vogel ist schon flügge, wenn er seine Schale durchbricht, bereit sogleich in den Himmel aufzusteigen. Er braucht keine Schutzengel.

Die ersten Regungen dieser inneren Tatkraft werden augenblicklich in der Form ihrer unmittelbaren Visualisierung sublimiert: Die dem «Mariko Mori-Phänomen» eigene aussergewöhnliche Unreife rührt paradoxerweise von der anderen Seite dieses nichtdialektischen Bewusstseinsmechanismus her, der alle schöpferischen Prozesse steuert. Diese andere Seite wäre beispielsweise das No-Theater. Im No-Spiel ist nicht die Bühne, auf der die Aufführung stattfindet, von primärer Bedeutung, sondern der lange Weg vom Vorhang, der den Rand des Abgrunds markiert, bis zur Bühne, welchen die Götter gemessenen Schrittes abschreiten. Diese Prozession, die darstellt, wie die Götter aus der Leere in die sichtbare Welt eintreten, verweist auf die als *kizen* bekannte Zwischenwelt oder den Moment unmittelbar vor dem Eintritt. Auch hier wird die Zwischenzone, in der sich Produktion und Kreation abspielen, nicht vermittelt und verborgen, sondern als Schönheit sublimiert dem Blick preisgegeben. So werden die in der Welt stattfindenden Schöpfungsakte von Anfang an durch sofortige Visualisierung ästhetisch

MARIKO MORI, LOVE HOTEL, 1994, c-print, 48 x 59⅞ x 2" / HOTEL DER LIEBE, C-Print, 122 x 152 x 5 cm.

MARIKO MORI, RED LIGHT, 1994,
Duraflex print, wood, pewter frame, 12' x 10' x 3" /
ROTLICHT,
Duraflex-Print, Holz, Zinnrahmen, 365,8 x 304,8 x 7,6 cm.

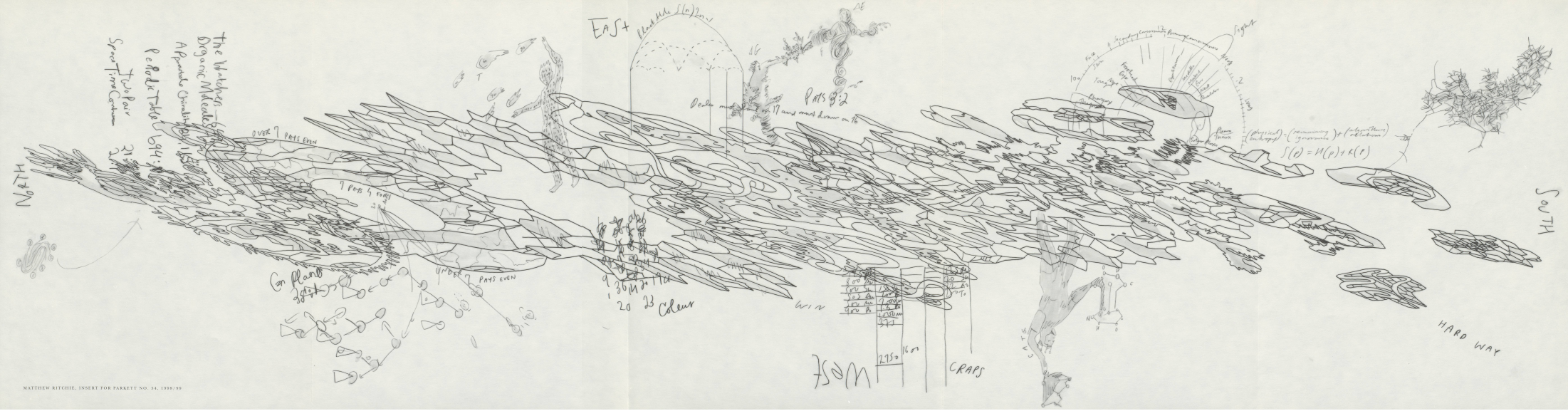
sublimiert. Ein Baby hat bei seiner Geburt schon die Reife eines alten Mannes. Dieser Ausdrucksmechanismus hat die japanische Kultur schon tief durchdrungen und eine erstaunliche Fülle von Bildern ohne Tiefendimension geschaffen.

Dieser nichtdialektische Mechanismus, der auch das «Mariko Mori-Phänomen» hervorgebracht hat, beruht auf einem merkwürdigen, spezifisch japanischen kapitalistischen System, in dem die ganze Welt zu einer Welt der Waren und Konsumgüter gerinnt, wie beim *tongo*. Im Westen vermag der Kapitalismus – dank der hartnäckigen Präsenz der Zwischenwelt der Engel – nicht jeden Bereich des Lebens und der Existenz zu durchdringen, während es ihm in Japan mühelos gelingt, selbst das peripherste Nervensystem zu infiltrieren. Marx bediente sich der hegelschen Dialektik um die Entstehung der Konsumgesellschaft zu analysieren. In Japan wissen wir, dass die nichtdialektische Sublimierung zum Oberflächenphänomen auch eine bizarre Konsumgesellschaft hervorbringen kann.

Nun wirft Mariko Mori Fragen auf: Gibt es noch Engel? Oder glauben wir lediglich, dass die Engel, die bisher über das künstlerische Schaffen gewacht haben, uns immer noch beschützen, obschon sie in Wirklichkeit entschwunden und unauffindbar geworden sind? Aber wir werden uns nicht grämen, wenn wir erfahren, dass es keine Engel mehr gibt, denn da wir Japanisch sprechen, leben wir ohnehin in einer solchen Welt. Es wird einsam sein ohne Engel, aber wir werden weiterleben und weiterhin produktiv sein... Es gibt keine Engel in Mariko Moris Welt: Ihre Engel ohne Tiefe sind der beste Beweis dafür.

(Übersetzung aus dem Englischen: Irene Aeberli)

MARIKO MORI, WARRIOR, 1994,
Duraflex print, wood, pewter frame, 12' x 10' x 3" /
KRIEGER,
Duraflex-Print, Holz, Zinnrahmen, 365,8 x 304,8 x 7,6 cm.



MATTHEW RITCHIE, INSERT FOR PARKETT NO. 54, 1998/99

Mariko Mori's Cyborg Surrealism

THYRZA NICHOLS GOODEVE

I demand that he who still refuses...
to see a horse galloping on a tomato
should be looked upon as a cretin.
André Breton

Two peculiar forms of exploration narrative concerned with determining what makes us human came into being in the beginning of the twentieth century. Both claimed territory that was terrestrial but not earthy; embodied but not visible to the naked eye. In 1900, Sigmund Freud published *The Interpretation of Dreams*, a book he described as containing "the most valuable of all the discoveries it is my good fortune to make."[1] *The Interpretation of Dreams* was not only key to Freud's entire oeuvre but to the identity of the twentieth century itself, revolutionizing and determining how human beings would approach the production of meaning, symbolization, and psychic life from that point on. In other words the wild symbolizations of humans—not just hysterics (Freud's object of study in the 1890s)—were now interpretable through science, not just myth and poetry (although the "science" of psychoanalysis has been called into question in the latter half of the century returning Freud's contribution to the realm of art).[2] This newly charted area was a privileged zone, one that only humans were capable of possessing, not birds, boxes, or plants. "I'm only human" infers error, ambivalence, the unpredictability of the unconscious erupting at any given time. This is precisely what signified HAL's dip over the edge from predictable computerdom in Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*. He started to err; to engage in irrational conduct, even to act out an Oedipal relation to his mentor. In other words HAL was a computer that had developed an unconscious (and hence had to be terminated).

In 1900, another key system for delimiting the contingent ingredients of the human came into being, one that would rise along with psychoanalysis (and in opposition to it) to become the primary science for understanding the individual and "life itself."[3] Genetics, like Freud's "discovery" of the unconscious, was actually a rediscovery of the nineteenth century gardener-monk Johann Gregor Mendel's laws of inheritance formulated from observing wrinkled versus smooth skin passed from generation to generation of the pea plant. In 1900 Mendel's laws were rediscovered, setting in motion modern genetics. (The word "gene" was used for the first time in 1909.)[4] Since that time genetics has passed through its own history, spanning the eugenics-based studies of racial purity and inheritance of the early twentieth century to the hybridized model of seeds and animals of mid-century to the polyorganic transgenic fusions between plant and animal of the late twentieth century.[5]

THYRZA NICHOLS GOODEVE is a writer who lives in New York. She is Senior Instructor at the Whitney Museum Independent Study Program.

It is in this recent stage—from the mid-seventies to the present—where a suggestive reanimation of one of psychoanalysis's most loyal movements seems to be occurring. Transgenics, more commonly known as genetic engineering, involves the cross-fertilization of genes from once distinct and unrelated organisms resulting in hybrid beings on the molecular level that were impossible to imagine as "real" before twentieth century genetics. Surrealism meets hard science in descriptions such as the following: "I find myself especially drawn by such engaging new beings as the tomato with a gene from a cold-sea-bottom-living flounder," says Donna Haraway in her book *Modest_Witness*, "which codes for a protein that slows freezing, and the potato with a gene from the giant silk moth, which increases disease resistance. DNA Plant Technology in Oakland, California, started testing the tomato-fish antifreeze combination in 1991." [6] Such images of new beings made up of fish/tomato/anti-freeze combinations sound more like the free associations of the surrealists. *Soluble Fish* was, after all, the name Breton gave to his novella published the same year as the *First Surrealist Manifesto* of 1924. Indeed Haraway uses the phrase cyborg surrealism to describe both the method and the "peculiar" territory of advanced capitalist technoscience she explores in *Modest_Witness*. In this sense, the "beauty" (that is, the convulsion of reality) of Lautréamont's famous hero, Maldoror, "as handsome as the fortuitous encounter on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella," pales next to the wonder (and ambivalence) induced by transgenic constructions such as the mouse who glows in the dark or which is bred genetically to develop breast cancer—now readily available and, even in the case of the OncoMouse, obsolete within biotechnical laboratories.[7] Blue-tipped mermaids such as those populating Mariko Mori's EMPTY DREAMS are no longer mythological creatures so much as signifiers of this new transgenic body, the fusions between animal and human that have become the living dreams of cyborg surrealism.

Although Mori has been quoted as saying the women in her work "appear to be happy because they are cyborgs, not real women," [8] anyone who has seriously considered Haraway's often cited *Manifesto for Cyborg* (written almost exactly sixty years after Breton's manifesto) knows the distinction between real women and cyborgs is itself an outmoded fiction, a hangover of unrepentant humanism. Cyborgs are never essentially happy nor sad but like all of us products of history and complexity, woven of unconscious and conscious drives, desires, and elaborate emotional territories. Haraway's formulation, presented in the form of an ironic manifesto, uses the science-fictional figuration of the cyborg as a way to account for the very real transformations that have occurred within the technosocial, technoscientific landscape of the late twentieth century. In other words, Mariko Mori's women are real cyborgs.

And yet the question remains, as genetics breeds beings made up of increasingly complex and "impure" molecular origin, beings who blur the boundaries between nature and culture, human and nonhuman, is there a different kind of unconscious emerging from this increased intimacy between machines, humans, animals, and non-physical territories? Is there an unconscious produced in the wake of the seeming wild juxtaposition of Freud's contemporaneous publication of *The Interpretation of Dreams* in 1900 and the foundation of modern genetics? I would argue there is and it is exactly what Haraway means by cyborg surrealism. In other words we live in a world where the once fantastic image of the sewing machine and umbrella coming together on a dissecting table seems, on the molecular level, to have come to life. And now we can wonder what kind of unconscious imaginings such beings themselves might harbor.

In his essay, "Across the Morphic Fields: The Art of Mariko Mori," Paul D. Miller invokes surrealism to account for Mori's high-velocity condensations of *santo* (Japanese term meaning large metropolis) with Japan's hybrid history of cultural transmutation—the manner in which Japan is woven of Chinese culture, Buddhism, Shinto religion, Christianity, and Western high-tech capitalism. In other words, Mori's surrealism has little to do with the unconscious but everything to do with the new global culture with which Japan has become synonymous; it is cross-cultural (or intra-cultural), a product of "the two-way conditioning between the imagination and its envi-

ronment," just as Mori herself is "at home at any place in the global village, yet still rooted in the traditions of Japan."[9]

But what of the unconscious in this context, particularly since it is the unconscious and not the imagination through which surrealism re-engineers reality? At the end of *Modest_Witness* Haraway calls for the theorizing of an "unfamiliar unconscious, a different primal scene where everything does not stem from the dramas of identity and reproduction."[10] Asked to elaborate, she emphasizes that "the word is to be taken literally. An 'unfamiliar' one is not of the family. Etymologically speaking, the whole notion of the familiar means the family, and the kinds of things that blindside us today aren't necessarily familiar in the sense of familial. In other words, all these new kinds of relationality we presently experience between the organic and inorganic, physical and non-physical, animal and human—relationalities that shape who we are and that we in turn shape—need to be rethought in terms of an unfamiliar unconscious. I don't know how else to put it."[11]

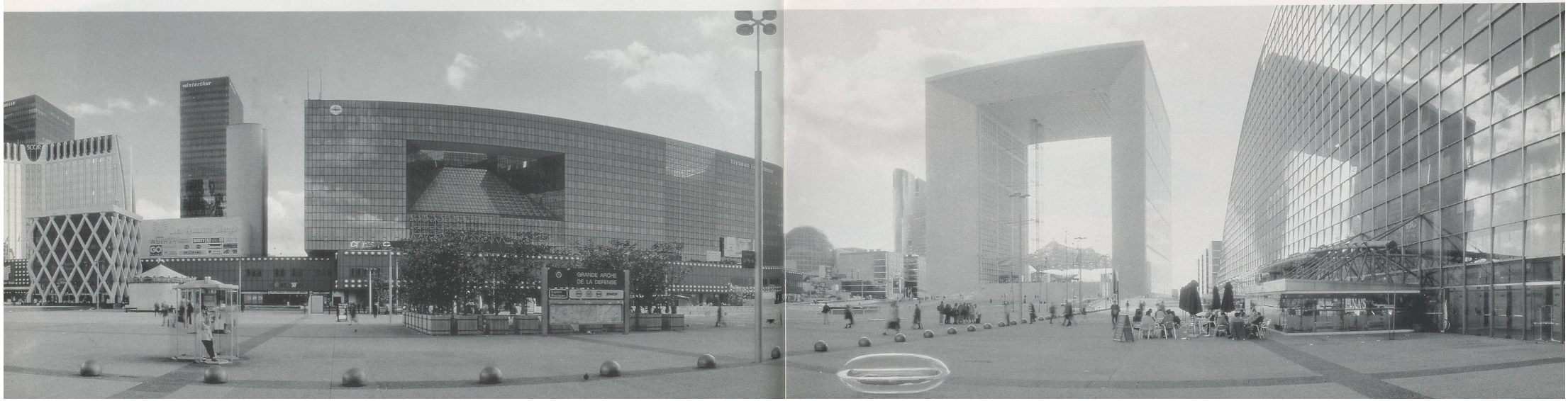
It is this production, or at least the allusion to this site of the unfamiliar unconscious, that Mori's art ultimately presents us with. Tropes of surrealist art surface from the unfamiliar spiritual, cross-cultural, environmental, and psychic "mutalities" (Miller's word) she produces. "Cyborg surrealism" is, then, a more precise description of what Mori is up to. It is as well an apt description of the seeming unconsciously inflected potency and lunacy of much nineties art, from the emoting techno-angst mannequins of Tony Oursler to the mutant hero narrative and reproduction myth of Matthew Barney's CREMASTER cycle, or the "euphoric enthusiasm" of Jeff Koons's celebration of materials. The power of this art is the evocation of what feels like the unconscious (hence the term surreal is often loosely attached to such work) but it hardly derives from the same universe or gene pool of a René Magritte, Max Ernst, Salvador Dalí, or Dorothea Tanning. The fin de siècle works of an Oursler or Barney do not so much evoke a realm of the human unconscious but rather produce one from its merger with many of the things that are, frankly, "unfamiliar" to it. Such is the near archetypal cyborg surrealism of Mariko Mori. Neither dream nor

MARIKO MORI, LAST DEPARTURE, 1996, c-print, aluminum, wood, smoked chrome aluminum frame, 7' x 12' x 3" / LETZTE ABFAHRT, C-Print, Aluminium, Holz, rauchschwarz verchromter Aluminiumrahmen, 213,4 x 365,8 x 7,6 cm.

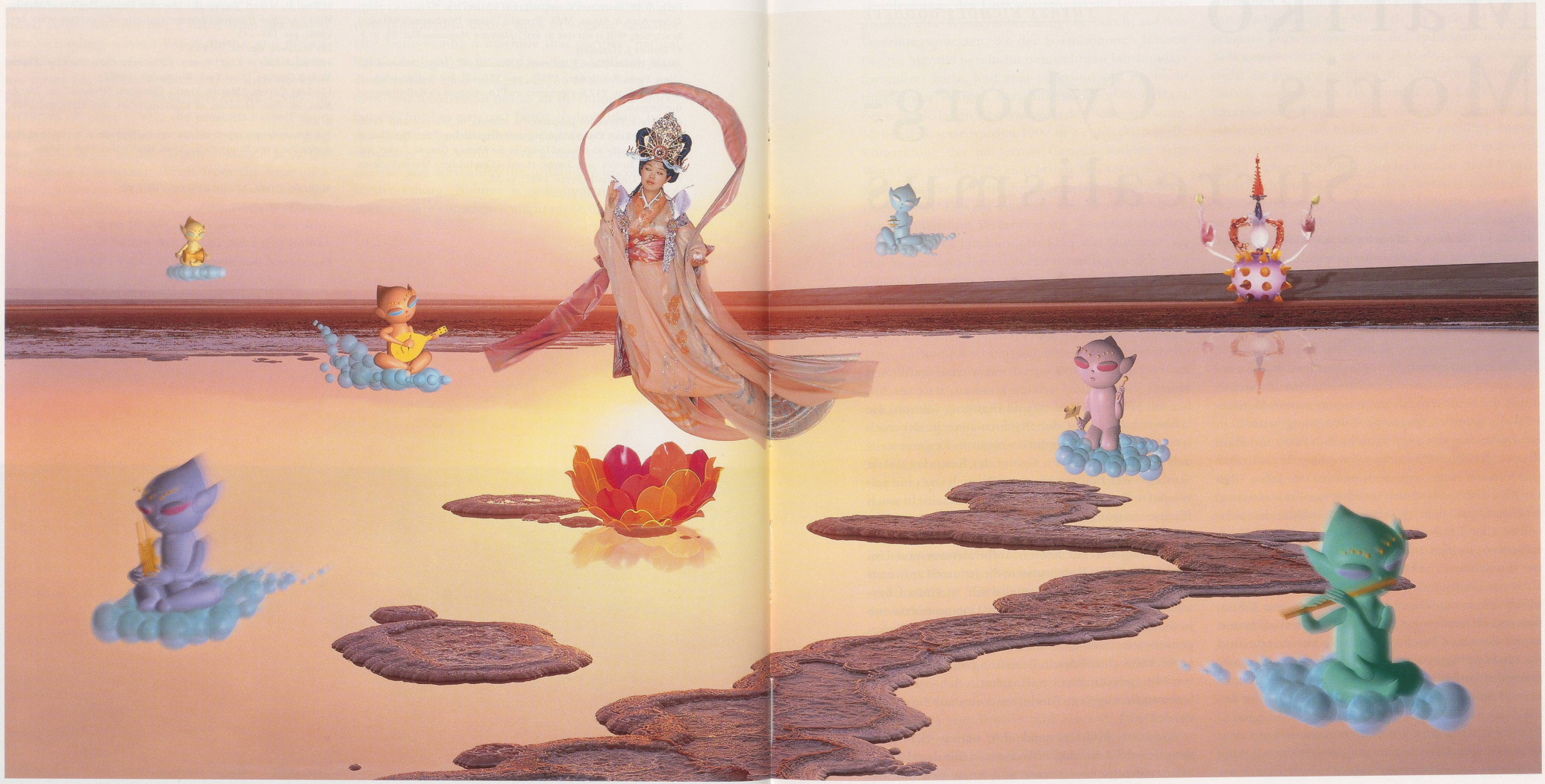
stream of consciousness, free association nor automatic writing, the images and worlds she creates—and inhabits—carry the sense of an uncanny psychic projection fashioned not merely from her own individual subjectivity but one created from her fusion with technology, science fiction myths, and the euphoria of late capitalist culture (what Frederic Jameson terms the hysterical sublime). In such works as EMPTY DREAM (1995), LAST DEPARTURE (1996) or ENTROPY OF LOVE (1996) she presents herself as an offspring of this universe, indeed as an emerging icon in it. After all, her family romance is of the Tokyo-bred cyberqueen thrust from the brow of a high-tech inventor father. One of his inventions, the *Himawari* (sunflower), is "a rooftop honeycomb device... that uses chromatic aberration to separate ultraviolet and infrared radiation from sunlight and then transmits this purified light indoors via a fiber-optic cable."[12] In other words the *Himawari* is a high-tech illumination device bred of organic structure (the honeycomb): a machine that purifies "natural light" (sunlight) to be used inside an artificial, man-made indoor environment. It too is a cyborg, perhaps best understood not as an invention of Mori's father's but her paternal figure.[13] Inventions both, the daughter and the illumination device circulate as offsprings of a world where genetics hails psychoanalysis and surrealism the unfamiliar unconscious of the cyborg. Neither is only human, except of course where conscience might make them so.

1) Also of note is Laplanche and Pontalis's statement that, "If Freud's discovery had to be summed up in a single word, that word would without doubt have to be 'unconscious'." J. Laplanche and J.B. Pontalis, *The Language of Psychoanalysis* (New York: W.W. Norton & Company, 1973©1967), p. 474.
2) See Alan A. Stone, M.D. "Freud's Vision: Psychoanalysis failed as science, Will it survive as art?" *Harvard Magazine*, Vol. 99, p. 3.
3) Donna J. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse*□ (New York: Routledge, 1997), pp. 131–171 for a discussion of "life itself"; p. 247 for genetics and its relation to definitions of the human.
4) Horace Freeland Johnson, "A History of Science and Technology Behind Gene Mapping and Sequencing," in: *The Code of Codes: Scientific and Social Issues in the Human Genome Project*, ed. Daniel J. Kevles and Leroy Hood (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1992), p. 38.
5) Haraway, op. cit., p. 227.
6) ibid., p. 88.
7) ibid., p. 98. Discusses various kinds of custom-made transgenic mice.
8) Mariko Mori in: Dike Blair, "We've Got Twenty-Five Years," *Purple Prose*, July 1998, pp. 96–101.
9) Paul D. Miller, "Across the Morphic Fields: The Art of Mariko Mori," in: *New Histories* (Boston: Institute of Contemporary Art, 1996), pp. 138–145.
10) Haraway, op. cit., p. 265.
11) *How Like a Leaf. Donna J. Haraway interviewed by Thyrza Nichols Goodeve.* (New York: Routledge, 1998)
12) Lisa Corrin, "Mariko Mori's Quantum Nirvana," in: *Mariko Mori*, ex. cat., Museum of Contemporary Art, Chicago, 1998, p. 21.
13) A tear-drop shaped opalescent bulb glows as a result of this device for a few hours each day in Mori's New York studio.

MARIKO MORI, BEGINNING OF THE END,
LA DÉFENSE, PARIS, 1996,
crystal print, wood, pewter frame, 39 x 197 x 3" /
ANFANG VOM ENDE, LA DÉFENSE, PARIS,
Crystal-Print, Holz, Zinnrahmen, 99 x 500,4 x 7,6 cm.



MARIKO MORI, PURE LAND, 1996–98,
color photograph on glass, 10' x 20' x 13/16", 5 panels, each 4' wide /
REINES LAND,
Farbphotographie auf Glas, 305 x 610 x 2,2 cm, 5 Tafeln, je 122 cm breit.



Mariko Moris Cyborg-Surrealismus

THYRZA NICHOLS GOODEVE

Ich verlange, dass einer, der sich immer noch weigert,
(...) ein Pferd auf einer Tomate reiten zu sehen,
als Dummkopf gelten soll.
André Breton

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts traten zwei eigentümliche narrative Forschungsansätze in Erscheinung, die beide danach fragten, was unsere Menschlichkeit eigentlich ausmacht. Beide drangen damit in ein Gebiet vor, das wohl irdisch, aber nicht mit Händen zu greifen beziehungsweise physisch real, aber von blossem Auge nicht sichtbar war. Im Jahre 1900 veröffentlichte Sigmund Freud seine *Traumdeutung*, ein Buch, von dem er sagte, es beinhalte die wertvollste aller Entdeckungen, die zu machen ihm beschieden gewesen sei.[1] *Die Traumdeutung* ist nicht nur der Schlüssel zu Freuds gesamtem Werk, sondern auch zur Identität des zwanzigsten Jahrhunderts, insofern als sie den Zugang der Menschen zum Erkennen und Herstellen von Bedeutung, zu Symbolen und zum Leben der Psyche vollständig veränderte und nachhaltig prägte. Man könnte auch sagen, dass ungeregelte Symbolisierungen – nicht nur von Hysterikern (Freuds Studienobjekte in den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts) – jetzt mit wissenschaftlichen Mitteln interpretiert werden konnten, statt wie bisher mit Hilfe von Mythen und Dichtung (obwohl die Wissenschaftlichkeit der Psychoanalyse in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erneut in Frage gestellt und Freuds Leistung ins Gebiet der Kunst verwiesen wurde).[2] Der neu erschlossene Bereich war eine privilegierte Zone, die weder Vögeln, Schachteln noch Pflanzen zugänglich war, sondern allein dem Menschen. «Ich bin auch nur ein Mensch» heisst so viel wie anfällig sein für Fehler, Ambivalenzen und Unwägbarkeiten des Unbewussten, die jederzeit auftreten können. Ein schönes Beispiel dafür ist HALs Überschreitung seiner berechenbaren Computerexistenz in Stanley Kubriks *2001 – Odyssee im Weltraum.* Er begann sich zu irren und sich irrational zu verhalten, ja entwickelte eine ödipale Beziehung zu seinem Mentor. Mit anderen Worten, HAL hatte sich ein Unterbewusstsein zugelegt (und musste deshalb liquidiert werden).

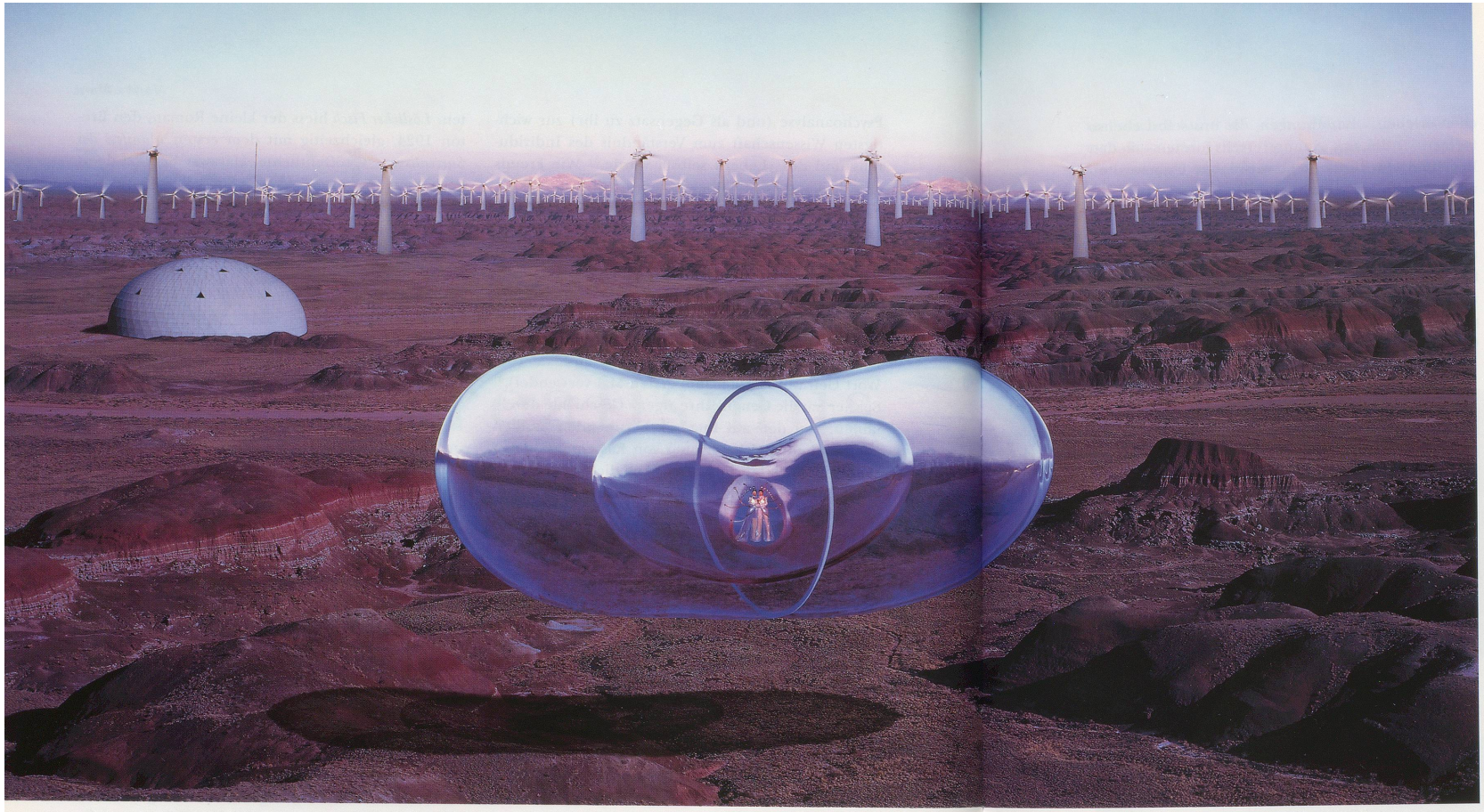
Im Jahre 1900 entstand eine weitere Schlüsseltheorie, welche die möglichen Bestandteile des Menschlichen einzugrenzen suchte und zusammen mit der

THYRZA NICHOLS GOODEVE ist Kunst- und Kulturjournalistin sowie Dozentin am Whitney Museum, New York, im Rahmen des Independent Study Program.

Psychoanalyse (und als Gegensatz zu ihr) zur wichtigsten Wissenschaft zum Verständnis des Individuums und des «Lebens selbst» wurde.[3] Wie Freuds «Entdeckung» des Unbewussten, ist die Genetik eigentlich eine Wiederentdeckung; sie beruht auf den Vererbungsgesetzen, die der Gärtnermönch Johann Gregor Mendel bereits im neunzehnten Jahrhundert formuliert hatte, und zwar aufgrund von Beobachtungen der faltigen beziehungsweise glatten Haut bei verschiedenen Generationen der Bohnenpflanze. Mendels Gesetze wurden 1900 neu entdeckt, was die Entwicklung der modernen Genetik auslöste (das Wort Gen wurde 1909 zum ersten Mal verwendet).[4] Seither hat die Genetik ihre eigene Geschichte durchlaufen, von den auf Eugenik beruhenden Studien zur Reinheit und Vererbung von Rassenmerkmalen zu Beginn des Jahrhunderts über die Optimierung von Samen und Tieren durch Kreuzung in den 50er Jahren bis zu den polyorganisch transgenen Verbindungen zwischen Pflanze und Tier in den letzten Jahrzehnten.[5]

Im Lauf dieser letzten Phase – also Mitte der 70er Jahre bis heute – scheint sich eine viel versprechende Wiederbelebung eines der loyalsten Zweige der Psychoanalyse abzuzeichnen. Die Transgenetik, besser bekannt als Gentechnologie, beinhaltet die Kreuzbefruchtung von Genen ehemals verschiedener, nicht miteinander verwandter Organismen, wobei auf der Molekularebene Zwitterwesen entstehen, die vor der Genforschung des zwanzigsten Jahrhunderts real unvorstellbar waren. In Äusserungen wie der folgenden reicht der Surrealismus der Naturwissenschaft die Hand: «Ich bin besonders von so interessanten neuen Wesen fasziniert wie etwa der Tomate, die ein Gen von einer am Meeresboden lebenden Kaltwasserflunder hat, das ein Protein beisteuert, welches das Erfrieren der Tomate verzögert», so Donna Haraway in ihrem Buch *Modest_Witness*, «aber auch von der Kartoffel mit einem Gen der grossen Seidenmotte, das die Krankheitsresistenz erhöht. Bei *DNA Plant Technology* im kalifornischen Oakland begann man 1991 mit Testversuchen der erfrierungsverzögernden Verbindung von Tomate und Fisch.»[6] Die Vorstellung solch neuer Wesen aus erfrierungsverzögernden Kombinationen von Tomate und Fisch erinnert doch sehr an die freien Assoziationen der Surrealisten. *Löslicher Fisch* hiess der kleine Roman, den Breton 1924, gleichzeitig mit dem ersten *Manifest des Surrealismus,* veröffentlichte. Haraway benutzt denn auch den Terminus Cyborg-Surrealismus sowohl zur Beschreibung der Methode als auch des «eigenartigen» Forschungsgebiets der spätkapitalistischen Technowissenschaft, die sie in *Modest_Witness* untersucht. So gesehen verblasst die «Schönheit» (surrealistisch ausgedrückt: ein Krampf der Realität) von Lautréamonts Maldoror, dem surrealistischen Helden schlechthin –, «so hübsch wie die zufällige Begegnung von Nähmaschine und Schirm auf dem Seziertisch» – gegenüber den Wunderwerken (und Widersprüchlichkeiten), die aus den diversen transgenen Kombinationen hervorgehen – etwa der Maus, die im Dunkeln leuchtet oder genetisch so bestückt ist, dass sie an Brustkrebs erkrankt – und die heute bereits problemlos zu haben sind, ja im Falle der Krebsmaus in biotechnischen Laboratorien bereits obsolet sind.[7] Meerjungfrauen mit blauen Schwanzflossen wie in Mariko Moris EMPTY DREAMS sind heute weniger mythologische Gestalten als vielmehr Repräsentanten des neuen transgenen Körpers, jener Verschmelzungen von Mensch und Tier, die in die zum Leben erwachten Träume des Cyborg-Surrealismus eingegangen sind.

Obwohl Mori in einem Gespräch meinte, dass die Frauen in ihren Arbeiten glücklich zu sein scheinen, weil sie Cyborgs seien und keine richtigen Frauen,[8] weiss jeder, der sich mit Haraways häufig zitiertem, fast genau sechzig Jahre nach Bretons Manifest erschienenem *Manifesto for Cyborg* beschäftigt hat, dass die Unterscheidung von wirklichen Frauen und Cyborgs selbst schon eine überholte Fiktion und lediglich das Überbleibsel eines zähen Humanismus ist. Cyborgs sind grundsätzlich weder glücklich noch traurig, sondern wie wir alle Produkte von Geschichte und Verflechtungen, die sich aus unbewussten und bewussten Antrieben, Wünschen und komplexen emotionalen Schichten zusammensetzen. Haraways als ironisches Manifest präsentierte Aussage verwendet das halb wissenschaftliche, halb fiktionale Gebilde des Cyborg, um die sehr realen Veränderungen zu erläutern, die die Gesellschaft und Wissenschaft des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts prägen. Mit anderen Worten: Mariko Moris Frauen sind echte Cyborgs.



MARIKO MORI, ENTROPY OF LOVE, 1996,
color photograph on glass, 10' x 20' x 13/16", 5 panels, each 4' wide /
ENTROPIE DER LIEBE,
Farbphotographie auf Glas, 305 x 610 x 2,2 cm, 5 Tafeln, je 122 cm breit.

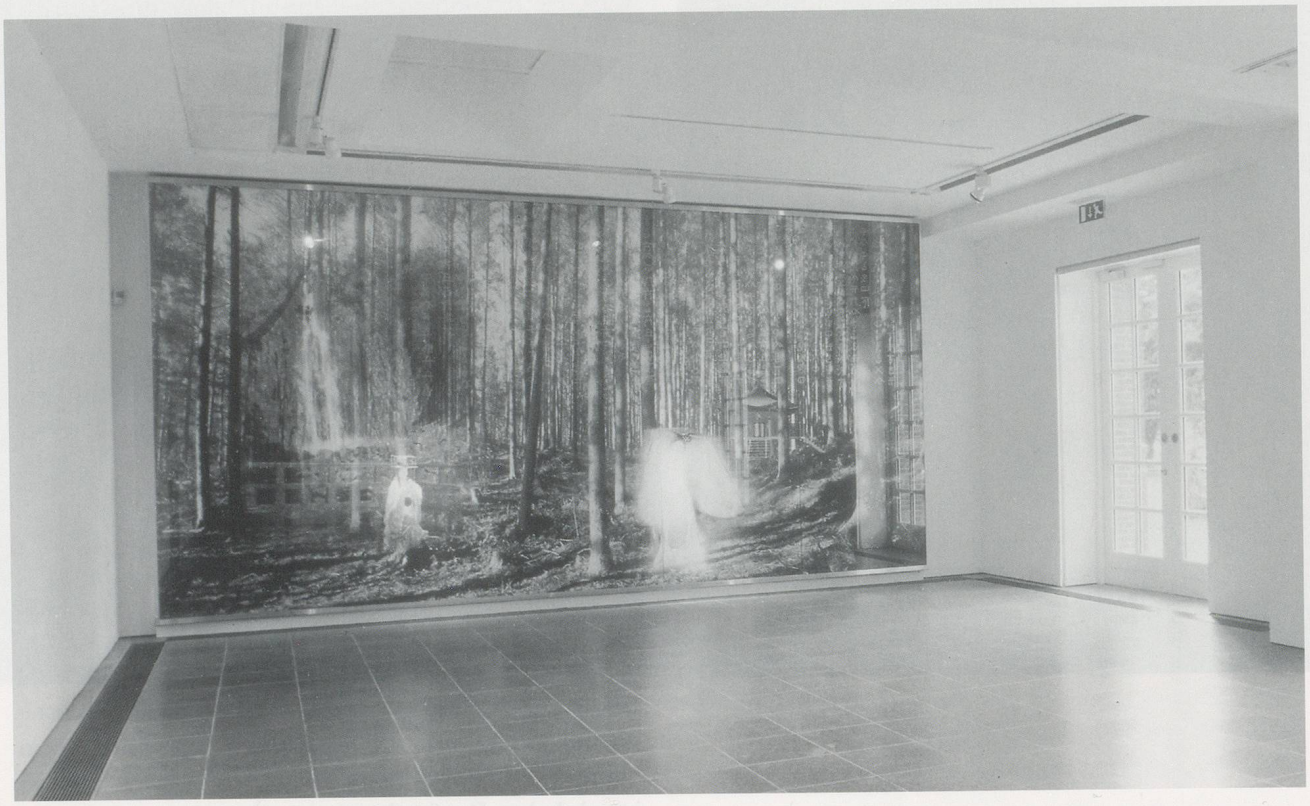
Während die Genetik Wesen hervorbringt, deren Ursprung zunehmend komplex und molekular «unsauber» ist, Wesen, welche die Grenzen zwischen Natur und Kultur, Menschlichem und Nichtmenschlichem verschwimmen lassen, bleibt nach wie vor offen, ob diese Intimität zwischen Maschinen, Menschen, Tieren und immateriellen Bereichen nicht eine neue Form des Unbewussten erzeugt. Hat sich im Gefolge des scheinbar zufälligen zeitlichen Zusammentreffens von Freuds Publikation der *Traumdeutung* im Jahre 1900 und der Begründung der modernen Genetik ein eigenes Unbewusstes entwickelt? Ich möchte behaupten, dass dies zutrifft, und das ist es genau, was Haraway mit dem Begriff des Cyborg-Surrealismus meint. Wir leben also in einer Welt, in der das einst phantastische Bild der Vereinigung von Nähmaschine und Regenschirm auf dem Seziertisch im molekularen Bereich Wirklichkeit geworden zu sein scheint. Und jetzt mögen wir uns fragen, welche unbewussten Vorstellungen solche Wesen wohl in sich tragen.

In seinem Essay «Across the Morphic Fields: The Art of Mariko Mori»[9] nimmt Paul D. Miller Bezug auf den Surrealismus, um Moris Hochgeschwindigkeits-Verdichtungen von moderner Grossstadt (japanisch: *santo*) und Japans wechselhafter Geschichte zu erklären – einem Geflecht aus chinesischer Kultur, Buddhismus, Schinto-Religion, Christentum und westlichem Hightech-Kapitalismus. Anders formuliert, Moris Surrealismus hat wenig mit dem Unbewussten zu tun, aber sehr viel mit der neuen globalen Kultur, für die Japan zum Synonym geworden ist: Es ist eine Kreuzung der Kulturen, ein Produkt «der Wechselwirkung zwischen der Vorstellungswelt und ihrem Umfeld», ganz so wie auch Mori selbst «zwar überall im globalen Dorf zuhause ist, aber dennoch in der japanischen Tradition verwurzelt bleibt».

Wo aber bleibt in diesem Kontext das Unbewusste, wo es doch das Unbewusste und nicht die bewusste Vorstellungskraft ist, in dem die surrealistische Demontage und Rekonstruktion der Realität stattfindet? Am Ende von *Modest_Witness* fordert Haraway eine Theorie eines «ungewohnten Unbewussten, dessen Urszene eine ganz andere wäre, wo alles eben nicht von den Dramen der Identität und des Geschlechts herrührt».[10] Zur Erläuterung sagt

sie ausdrücklich: «Das Wort soll im eigentlichen Sinn verstanden werden. Wenn etwas nicht vertraut (engl.: *unfamiliar*) ist, gehört es nicht zur Familie. Etymologisch betrachtet meint der Ausdruck *familiar* eben die Familie, aber jene Dinge, die uns heute blind erwischen, sind uns nicht mehr unbedingt vertraut in dem Sinn, dass sie in der Familie liegen. Man könnte auch sagen, dass all die neuen Beziehungsformen, die wir zur Zeit zwischen dem Organischen und dem Anorganischen, dem Physischen und dem Immateriellen, dem Tierischen und dem Menschlichen erleben – Beziehungen, die uns selbst ebenso formen wie das, was wir unsererseits formen –, in den Begriffen eines uns nicht vertrauten Unbewussten neu gedacht werden müssen.»[11)]

Es ist die Entstehung oder doch die Ankündigung eines solchen Orts des unvertrauten Unbewussten, mit dem uns Mariko Moris Arbeit letztlich konfrontiert. In den unvertrauten spirituellen, kulturübergreifenden, umweltbezogenen und psychisch schillernden Zwittergestalten (*mutalities*, sagt Miller), die sie in die Welt setzt, scheinen Elemente der sur-



MARIKO MORI, KUMANO, 1997–98,
color photograph on glass, 10' x 20' x 13/16", 5 panels, each 4' wide /
Farbphotographie auf Glas,
305 x 610 x 2,2 cm, 5 Tafeln, je 122 cm breit.

realistischen Kunst auf. «Cyborg-Surrealismus» könnte man kurz und präzise nennen, was Mori betreibt. Und das wäre zugleich auch eine treffende Beschreibung der anscheinend unbewusst verwandelten Kraft und Verrücktheit eines grossen Teils der Kunst der 90er Jahre, von Tony Ourslers anrührenden, angstgequälten Techno-Puppen über die Verwandlungsgeschichten und den Fortpflanzungsmythos in Matthew Barneys CREMASTER-Zyklus bis zum «euphorischen Enthusiasmus» von Jeff Koons' Materialzelebrationen. Die Kraft solcher Kunst liegt in der Beschwörung von etwas, was dem Unbewussten sehr nahe kommt (deshalb wird der Begriff «surreal» oft leichthin auf diese Arbeiten angewendet), stammt aber kaum aus demselben Universum oder Gen-Pool wie jene eines René Magritte, Max Ernst, Salvador Dalí oder einer Dorothea Tanning. Am Ende unseres Jahrhunderts beschwören die Arbeiten von Oursler oder Barney nicht so sehr einen Bereich des menschlichen Unbewussten, als einen, der aus der Verschmelzung von Dingen hervorging, die dem Unbewussten offensichtlich fremd sind. Von dieser Art ist auch der nahezu archetypische Cyborg-Surrealismus von Mariko Mori. Weder Traum noch Bewusstseinsstrom, weder freie Assoziation noch automatisches Schreiben, vermitteln die von ihr geschaffenen (und bewohnten) Bilder und Welten das Gefühl einer unheimlichen psychischen Projektion, die sich nicht allein aus ihrer eigenen individuellen Subjektivität speist, sondern auch das Werk ihrer Fusion mit Technologie, Sciencefiction und der Euphorie der spätkapitalistischen Kultur (die Frederic Jameson als das «hysterisch Sublime» bezeichnete) ist. In Arbeiten wie EMPTY DREAM (Leerer Traum, 1995), LAST DEPARTURE (Letzte Abfahrt, 1996) oder ENTROPY OF LOVE (Entropie der Liebe, 1996) stellt sich Mariko Mori selbst als Erzeugnis dieses Universums dar, ja als eine darin erscheinende Ikone. Laut ihrer legendären Familiengeschichte ist sie schliesslich die in Tokio aufgewachsene Cyberqueen, Kopfgeburt ihres Vaters und Hightech-Erfinders. Eine seiner Erfindungen heisst *Himawari*, Sonnenblume. *Himawari* ist «ein auf dem Dach befindlicher Honigwabenmechanismus . . . , der chromatische Abweichungen dazu benutzt, ultraviolette und infrarote Strahlung von Sonnenlicht zu trennen und dieses gereinigte Licht mittels Glasfaserkabel in Innenräume zu übertragen.»[12] *Himawari* ist demnach ein Hightech-Beleuchtungsmechanismus, der aus einer organischen Struktur (der Honigwabe) entwickelt wurde, ein Gerät, das «natürliches Licht» (Sonnenlicht) reinigt, um dann in einer künstlichen, von Menschen geschaffenen Umgebung in Innenräumen eingesetzt zu werden. Auch das ist ein Cyborg, der wohl am besten nicht als Erfindung ihres Vaters, sondern als Mariko Moris eigentliche Vaterfigur verstanden werden sollte.[13] Beide Erfindungen, Tochter und Beleuchtungsanlage, sind Produkte einer Welt, in der sich die Genetik mit der Psychoanalyse vermählt und der Surrealismus mit dem unvertrauten Unbewussten des Cyborg. Keine von beiden ist rein menschlich, es sei denn, das Bewusstsein mache sie dazu.

(Übersetzung: Hörmann/Parker)

1) Freud laut Klappentext von: *The Interpretation of Dreams*, Avon Books, New York 1965.
2) Vgl. dazu: Alan A. Stone, «Freud's Vision: Psychoanalysis failed as science, will it survive as art?» (Die Psychoanalyse hat als Wissenschaft versagt, wird sie als Kunst überleben?), *Harvard Magazine*, Bd. 99, p. 3.
3) Donna J. Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse*□ Routledge, New York 1997, S. 131–171, zum Begriff des «life itself»; S. 247 betreffend Genetik und Definition des Menschen.
4) Horace Freeland Johnson, «A History of Science and Technology Behind Gene Mapping and Sequencing», in: *The Code of Codes: Scientific and Social Issues in the Human Genome Project*, ed. Daniel J. Kevles and Leroy Hood, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1992, S. 38.
5) Vgl. Haraway, a.a.O., S. 227.
6) Ebenda, S. 88.
7) Ebenda, S. 98 über verschiedene Arten «massgeschneiderter» transgener Mäuse.
8) Mariko Mori in: Dike Blair, «We've Got Twenty-Five Years», *Purple Prose*, Juli 1998, S. 96–101.
9) Paul D. Miller, «Across the Morphic Fields: The Art of Mariko Mori», in: *New Histories*, Institute of Contemporary Art, Boston 1996, S. 138–145.
10) Haraway, a.a.O, S. 265.
11) *How Like a Leaf. Donna J. Haraway interviewed by Thyrza Nichols Goodeve*, Routledge, New York 1998.
12) Lisa Corrin, «Mariko Mori's Quantum Nirvana», in: *Mariko Mori*, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art Chicago, 1998, S. 21.
13) Laut Lisa Corrin brennt in Moris New Yorker Studio als Resultat dieses technischen Wunders täglich einige Stunden lang ein tränenförmiger Leuchtkörper.

MARIKO MORI, MIRROR OF WATER, 1996–98, color photograph on glass, 10' x 20' x 13/16", 5 panels, each 4' wide /

WASSERSPIEGEL, Farbphotographie auf Glas, 305 x 610 x 2,2 cm, 5 Tafeln, je 122 cm breit.

Edition for Parkett **Mariko Mori** Star Doll, 1998

Doll with microphone, earphones, white boots, white stockings, red plaid skirt, top in blue, black and white, transparent bracelets, yellow shoulder pads, brooch and blue hair.
Height: 10¼"
Edition of 99, signed and numbered certificate

Puppe mit Mikrophon, Kopfhörer, weissen Stiefelchen und Strümpfen, Jupe mit rotem Schottenmuster, blau-schwarz-weissem Oberteil, transparenten Armreifen, gelben Schulterpatten, Brosche und blauem Haar.
Höhe: 26 cm
Auflage: 99, signiertes und nummeriertes Zertifikat

(PHOTO: MANCIA/BODMER)

Kartographie des Anonymen

JOSÉ LEBRERO STALS

Politik, Mode, Werbung und Journalismus setzen das photographische Bild ein um gewisse Verhaltensweisen zu etablieren und kulturelle Richtlinien vorzugeben, die wiederum bestimmte Weltanschauungen stützen und propagieren. Was die Rolle der Photographie innerhalb dieser Entwicklung angeht, ist es eindeutig so, dass die dokumentarische Photographie in der Gesellschaft über mehr Gewicht und Einfluss verfügt als die auch formal interessanten Bilder, welche die spezifische Geschichte der Photographie ausmachen und vor allem aufgrund ihrer ästhetischen Qualität geschätzt werden. Vielleicht schafft der «Mann ohne Eigenschaften» unserer Tage, dessen Autorität angesichts der überwältigenden Kommunikationsmittel arg beschnitten ist, gerade deshalb die kritische Rückkehr zum Alltäglichen mit der Kamera als künstlerischem Medium. Der photographische Blick auf die gewohnte Alltagswelt stellt die künstliche Sprache der Wissenschaft – das unumgängliche Produkt ihrer Welterklärungsversuche – in Frage. So führt die Verbreitung dieser autonomen Bilder im urbanen Kontext zu einer fruchtbaren Reflexion der im öffentlichen Raum der heutigen Grossstadt herrschenden Regeln.

JOSÉ LEBRERO STALS ist Kurator des Museu d'Art Contemporani in Barcelona (MACBA).

BEAT STREULI, BILLBOARD SYDNEY, 1998, George Street-Seite, Acrylfarbdruck auf Vinyl, Biennale Sydney, 1998, 3,6 x 35 m (p. 116) / George Street side, acrylic color print on vinyl, ca. 4 yd. x 38 yd. 10" (S. 116).

In den Projekten, die Beat Streuli während einigen Jahren in so unterschiedlichen Städten wie Johannesburg, Barcelona, London oder Sydney verwirklicht hat, steht die Erfahrungsdimension der Stadt im Vordergrund. Der Blick richtet sich auf zufällige Passanten. Lokalitäten und konkrete Dinge, die die Städter sehen und bewohnen, lieben und hassen, bleiben unsichtbar. Streuli geht selektiv vor bei seiner Annäherung an dieses anonyme, unbekannte Wesen, das nichts mit den grossen kollektiven Entscheidungen zu tun hat und dennoch das einzige Wesen ist, welches das authentische Leben der Grossstadt aufrechterhalten kann. Man könnte sogar behaupten, dass das Alltägliche, das Strassenreich der kleinen Leute, sich heute unbewusst und mit aller Kraft einer Entwicklung widersetzt, die wir Experten verdanken, welche dem Wettbewerb erste Priorität einräumen, was die zunehmende Musealisierung und schliesslich das Aussterben der Innenstädte zur Folge hat.

Im Verkehrsgedränge oder in Momenten der Ruhe überrascht, erscheinen die zufälligen Darsteller in Streulis Werk weder sehr alt noch wirklich jung. Sie bilden ein buntes Mosaik unbekannter Persönlichkeiten, die uns vertraut werden, sobald wir in ihren Bewegungen den eigenen Alltag erkennen. Was Streulis Bilder auszeichnet, ist die Alltäglichkeit der unendlich vielen Begegnungen, die sich unbemerkt im Stadtzentrum abspielen. Studenten? Junge Berufsleute? Büroangestellte? Meist ohne ihr Wissen stehen sie Modell für einen peinlich genauen und geduldigen Beobachter, der fähig ist aus der alltäglichsten Gestalt auf der Strasse die menschliche Besonderheit herauszuschälen, die immer dann aufscheint, wenn jemand im Alltagsgetöse kurz innehält. Was die individualpsychologische Komplexität seiner Sujets angeht, ist Streuli bewusst zurückhaltend. Er zieht einen Blick vor, der Details und Zufälligkeiten unterstreicht ohne ins Banale abzugleiten. In einem einzigen Bild finden wir unterschiedlichste Bedeutungsebenen vereint. In seinem zweiteiligen Beitrag zur Biennale in Sydney 1998 verweisen die grossformatigen Sequenzen von Menschen, die im Geschäftsviertel der Stadt oder am Strand photographiert wurden, auch auf photographische Stereotype, die der Künstler schliesslich subtil in ihr Gegenteil verkehrt: die Photographie jugendlicher Mode, den kulturellen Photojournalismus, das «cinéma vérité» oder die klassische Photographie.

In seiner Analyse des Lokalen macht Michel de Certeau die treffende Unterscheidung zwischen «Ort» und «Raum», indem er einen theoretischen Rahmen entwickelt um zu untersuchen, wie der Schwache vom Starken Gebrauch macht, wenn er sich eine Sphäre autonomer Handlung und Selbstbestimmung schafft und sich der Kontrolle des Starken entzieht. Aufgrund dieser zweifachen Raumdefinition schlage ich vor, dass man im Werk von Streuli die Grossstadt nicht ausschliesslich als «Ort» auffasst, wo Ordnung als Anordnung und Nebeneinander von Elementen verstanden wird. Denn auf seiner Reise durch das Reich der «Schwachen» versucht Streuli nicht, das Unveränderliche, Stabile der Strasse zu zeigen oder Momentaufnahmen der gesellschaftlichen Machtverhältnisse einzufangen.

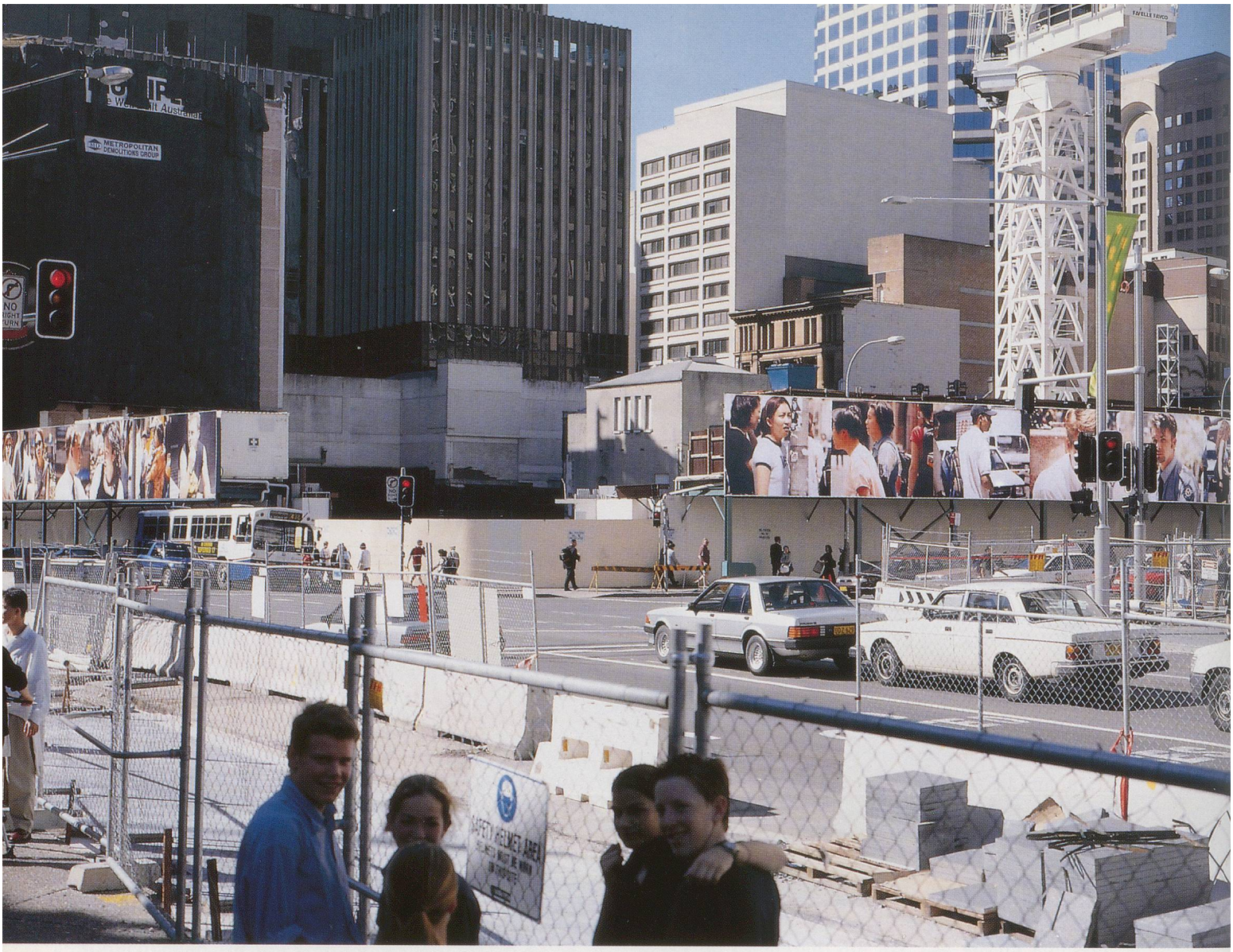
Ganz im Gegenteil, die Art, wie Streuli langsam und diskret in die tägliche Dynamik des jeweiligen Ortes eindringt ohne diesen zu verändern, mit wenig spektakulären technischen Mitteln, oft auch um Erlaubnis bittend für seine Porträts, zeigt, dass es ergiebiger ist, die Stadt als «Raum» zu verstehen. Seine dokumentarische Wiedergabe einer bestimmten Zeit und Örtlichkeit beruht vor allem auf der Berücksichtigung von Richtung, Geschwindigkeit und zeitlichen Variablen. Das Zeitlupenartige, das seine Arbeiten charakterisiert, und die ansprechende Wirkung der eingefrorenen Bewegungen führen uns deutlich vor Augen, wie die symbolische Abweichung des Einzelnen in der auf der Strasse wirksamen Dynamik der Menge untergeht.

Der Raum in Streulis Arbeiten ist das Resultat individueller Handlungen, die seine zufälligen Akteure

BEAT STREULI, BILLBOARD SYDNEY, 1998, Ausschnitt, Acrylfarbdruck auf Vinyl, Biennale Sydney, 1998, Höhe 3,6 m / detail, acrylic color print on vinyl, ca. 4 yd. high.

ausführen. Deren eingefangene Gesten ordnen und situieren den Raum und geben ihm eine Zeitlichkeit ohne ihn zum touristischen Schauplatz zu machen. Vergleicht man die von Streuli in sehr unterschiedlichen Städten geschaffenen Arbeiten, stösst man auf sich wiederholende Elemente, die die Einwohner der verschiedenen Orte verbinden und ihnen erlauben sich miteinander zu identifizieren. In diesem Sinn vermag seine Darstellung das potentielle persönliche Drama der Photographierten zu transzendieren. Er vertritt damit eine optimistische These: Der lokale anthropologische Raum leistet dem beängstigenden Ansturm des dominanten geometrischen Raums weiterhin erfolgreich Widerstand. Der Stadtbewohner widerspiegelt die Geschichte, unabhängig von den ihm aufgezwungenen Gemeinplätzen und gesellschaftlichen Funktionen. Die Beziehung zwischen Künstler und Publikum, ihre Begegnung als soziale Wesen, erfolgt hier auf noch ungesichertem Boden, wobei gerade diese Beziehung das Kunstwerk ausmacht.

(Übersetzung aus dem Spanischen: UGZ & Parker, Zürich)



BEAT STREULI, BILLBOARD SYDNEY, 1998,
Acrylfarbdruck auf Vinyl, Biennale Sydney, 1998, 2 Teile, je 3,6 x 35 m /
acrylic color print on vinyl, 2 parts, ca. 4 yd. x 38 yd. 10" each.

S. 121, oben / p. 121, top:
BEAT STREULI, TRAVELERS, 1997, Acrylfarbdruck auf Vinyl,
4,3 x 50 m, «Framed Area», Schiphol Airport Amsterdam, 1997 /
acrylic color print on vinyl, ca. 4 yd. 25" x 53 yd. 7¼".
unten / bottom: VISITORS, 1996, Plakate, 9 Motive in wechselnder Zusammensetzung,
«museum in progress», Wien 1996–97 / posters, 9 motifs in varying combinations.

Mapping the Anonymous

JOSÉ LEBRERO STALS

One cannot deny that politics, fashion, advertising, and journalism make use of photographic reproduction to establish and impose legitimated modes of behavior and to fix cultural canons that protect and promote specific visions of the world. The social impact that the "art" of photography has had on this visual evolution unmistakably demonstrates that documentary photography carries more weight and has greater social repercussions than constructed images, past and present, evaluated primarily for their esthetic content. Perhaps this explains why today's "man without qualities," his authority undermined by the omnipresence of so many powerful communicators, occasionally succeeds in wielding the camera as an art form to effect a critical return to the ordinary. The application of the photographic eye to the ordinary world calls into question the artificial language that science inevitably produces in an effort to understand and order the workings of everyday life. Thus the circulation within the urban fabric of these autonomous images impels us to reflect on the rules that govern the public spaces of the contemporary metropolis.

The photography projects that Beat Streuli has carried out over the past few years in cities as different as Johannesburg, Barcelona, London, or Sydney place special emphasis on the experiential dimension of the city. His gaze is directed at the random circumstances of the city's pedestrians. The places and things that they see and inhabit, love and hate

JOSÉ LEBRERO STALS is curator of MACBA (Museu d'Art Contemporani) in Barcelona.

are absent. Streuli uses a selective method to approach that anonymous, unknown being who does not share in the making of the great collective decisions that constitute metropolitan life, but is nonetheless the only one capable of lending authenticity to its phenomenon. It might be said that the quotidian, the street realm of "nobody," maintains a powerful pulse in the face of the growing tendency toward "museumification" and the existential death of urban centers promoted by experts for whom competition is authority.

Surprised in heavily trafficked spaces or in moments of rest, the impromptu actors he chooses for his photos seem neither very old nor very young. They compose a mosaic of unknown characters who become recognizable when we identify the everyday

BEAT STREULI, PEOPLE I MET, 1997,
Elektrostatdrucke auf Papier, an die Wand geklebt, 4 x 12m, Johannesburg Biennale, 1997 /
electrostatic prints on paper, glued on the wall, ca. 4 yd. 9½" x 12 yd. 28⅛".

in their gestures. Streuli lends dignity to the infinite encounters that secretly take place day after day in the center of the city: Students? Young professionals? White-collar workers? Unwittingly they pose for a meticulous and patient observer who is capable of distilling the quintessential human element that manifests itself when someone pauses in the clamor of daily routine. In his resultant taxonomy Streuli is reticent about the individual psychological complexity of his subjects, choosing instead to focus on gestures which enhance detail and suggest anecdote without lapsing into banality. In a single image, he succeeds in synthesizing different semantic fields and levels. For example, in his two-part contribution to the 1998 Sydney Biennial, the monumental sequences of people photographed in the downtown area of the city or on the oceanside beaches render the stereotyped matrices of photography—the photographs of youth fashion, cultural photojournalism, cinéma vérité, or classical photography—and yet pervert them in the final result.

BEAT STREULI, ENGHIEN-LES-BAINS 98, 1998, Tag-&-Nacht-Plakat, Eaux de Là, Biennale d'Art Contemporain, Enghien-les-Bains, 1998, je ca. 170 x 120 cm / day & night poster, 67 x 47¼". (PHOTO: QUENTIN BERTOUX)

In his study of the concept of the "local," Michel de Certeau makes a well-informed distinction between "place" and "space" and develops a theoretical framework to analyze how "the weak make use of the strong" by creating an autonomous sphere of action and self-determination outside the control of the strong. In view of this two-fold definition of space, I would suggest that the metropolis in Streuli's work is not merely a "place," a location where a sense of order prevails in accord with the coexistence of the different elements of which it is constituted. In his journey through the territories of the "weak," Streuli does not seek to show the stable aspect of the street or to capture instantaneous configurations of social class and power. To the contrary, the manner in which he slowly and discreetly penetrates the everyday dynamics of a specific location without influencing or modifying it—with only modest technical equipment, and even occasionally asking permission to shoot a picture—attests to his interest in understanding the city as "space." Streuli's work bears witness to a specific location, above all to the direction, the velocity, and the temporal variables to which it is subject. The slow-motion cinematic quality that characterizes this kind of project, the agreeable freeze-frame effect he confers on his photographs, paradoxically reinforces the insight that street life is dominated by a social dynamic that coercively undermines any form of symbolic deviation through personal initiative.

The space in Streuli's work reveals itself through the individual acts carried out by his incidental actors. The gestures he captures define and locate this space, giving it a sense of temporality whilst avoiding the touristic feel. A comparison of his works, carried out in such diverse cities, reveals recurring patterns or links that unite the inhabitants of these sites in a manner of positive identification. In this sense, Streuli's system of representation transcends the potential personal drama of his subjects. His treatment of territory actually invites us to entertain an optimistic proposition: that the anthropological space of the "local" still resists the alarming onslaught of dominant geometric space. City dwellers thus reflect history without yielding to the pressures of social convention. The relationship between the artist and the public, the social confrontation, takes place in a vague terrain, in which the relationship itself is the essence of the artwork.

(Translated from the Spanish by MacAdam/Schelbert)

BEAT STREULI, OXFORD STREET, 1997, Stillaufnahme aus Überblende-Diainstallation, Grösse variabel / still from fading slide installation, dimensions variable.

ARTHUR C. DANTO

Beat Streuli's

Beat Streuli's OXFORD STREET is a para-cinematic, non-narrative depiction of a crowd, coursing rather than surging along the London thoroughfare famous for its stores. It is para-cinematic because motion is an inference the viewer makes from the sequence of somewhat discontinuous frames. The artist uses various masking devices to enhance the feeling of motion—fading one individual into another, for example—which cinema would have no need of, since it shows motion directly. There is no sound track.

The individuals who compose the crowd are shown frontally, and from above, at perhaps a 33 degree angle. The angle defines the position of the camera, and hence the photographer, outside and above the crowd. Through the angle the artist is at every moment present to us, though he is outside the river of humanity he registers, as from a bridge. Perhaps people in the crowd could, if they looked up, see themselves being photographed. They do not, however, look anywhere but within.

The individuals in the crowd seem uniformly preoccupied, and as oblivious to one another as to the artist. Everyone in the crowd is moving in the same direction as everyone else—toward, and then beneath us who share the photographer's perspective. But they do not appear to have a common destination. It is very much what Sartre designated a *groupe-en-série*, as distinguished from a *groupe-en-fusion*. Sartre's example of a *groupe-en-série* is a number of persons forming a queue at a bus stop, each there for his or her own reasons. A crowd moving toward the Bastille, with the spontaneous common goal of tearing down the hated edifice, is his illustration of a *groupe-en-fusion*. A fused group is a rarity in social reality, but we are so used to being part of serial groups, especially if we live in great cities, that we would feel uncanny walking alone in Oxford Street, or on Fifth Avenue, with no one else in sight. We need the constant presence of others whom we have no wish to acknowledge as individuals. We are only interested in their being-there, to use another expression of Sartre's. We are not there in Oxford Street. We are as little part of the crowd as the photographer is, on his metaphoric bridge.

There is no "where" with which we can answer "Where are they going?". The crowd forms spontaneously and is in a steady state of replenishment. We see nothing as definite as a bus stop to ascribe a common, if unshared purpose to its members. It is unlikely they are heading toward the same department store or restaurant. They have a heaviness, an expression of constant apprehension, a look so internal that they seem like sleepwalkers. There is little animation. Everyone looks as if the workday is ended rather than about to begin, and they walk only as fast as the fact that they are in a crowd allows, toward the conveyances which will bear them home. If only the overuse of "alienation" had not alienated us from using it any longer, the crowd would be a walking definition of its meaning.

The images, larger than life, are projected onto a wall, in a somewhat darkened gallery. Standing in the space as image replaces image in an uncertain cadence, we are aware of being among others—but the group in the gallery is a moral image of the crowd on Oxford Street, in that few of us are there

ARTHUR C. DANTO is a Professor of Philosophy at Columbia University and an Art Critic for *The Nation*.

Gesamtkunstwerk

because someone else is. The two crowds, however, are images of one another—in how we are dressed, for example. The people on Oxford Street are shown from the waist up. We see their hats, their hair, and especially their faces, but also their sweaters, T-shirts, and jackets—the casual urban dress, worn everywhere in the world, like jeans. We are the same kind of serial group as the one we are looking at. The work is about the us: it is a mirror held up to the crowd in the gallery, which sees the kind of group it is in the crowd projected on the wall.

A problem narrative painters used to face concerned how many figures must be drawn in order to achieve the effect of a crowd. Ten? Twelve? Or could five do the trick? One could count the individuals in one of the frames of OXFORD STREET, but there is a sense of numerousness with no specific number, as if everyone was part of a common human substance, illustrating some metaphysical thesis of Asiatic philosophies. Sometimes the crowd thins and opens, but mostly there is an impression of constancy, a kind of steady state. It is possible to imagine background music which defines the cadences of persons moving as one. It would be cruel to use a march. The movement does not, however, need music. It is, itself, the "still sad music of humanity."

What we hear in fact is the clacking, whirring sounds of slide replacing slide in projectors above our heads. These sounds are essential to the experience. They underscore the truth that we are looking at pictures, as well as people. Music would drown out the noises the apparatus makes. So would the sound of shuffling feet. Silence in the image is required if we are to be aware of the reality of its being projected.

With each whir, something happens on the wall. One figure is superimposed upon and, in effect, swallows another. Sometimes neither figure is sufficiently defined that we can make out what it is—male or female, young or old, white or black or asian. We do not feel, however, that the replaced figure is undone by the one that replaces it. We know the fading out is not part of the scene, but part of the work. It reminds us, like the sounds, of what we are experiencing. Sometimes, too, a figure is picked out from the crowd and featured. We might see the same or nearly the same head, repeated three or four times with a single frame, until, slowly, it gives way to another cross-section of the crowd. These singling-outs and iterations also draw us back to the materiality of the medium. The artist is present not simply as a photographer, above the crowd, but as a manipulator of the images, as in montage. The work is at once photography and what I will call "photographism." "Photographism" exploits the material of photography to non-photographic ends.

The interventions—these self-referential deflections back onto the medium—signal an effort by the photographer to find his way into the image he has created. He does not, however, succeed in overcoming the gap between himself and those who are his subjects. I suppose that might serve as a metaphor of the relationship between the artist and the flow of human life he or she addresses from without. We, however, are not at that same distance, even if we are not part of that crowd. That crowd is too powerful, too fascinating an entity to allow us to linger over the material truths of slides, dissolves, projection, angles, surface. The subject of the work is a modality of being human in the cities of the world.

BEAT STREULI, SYDNEY/MELBOURNE 97/98, 1998,
C-Prints in Plexiglasrahmen, Galerie Hauser & Wirth, Zürich,
je 151 x 201 cm / c-prints in Plexiglas frames, 59½ x 79⅛" each.
OXFORD STREET, 1998, C-Prints in Plexiglasrahmen,
Galerie Hauser & Wirth, Zürich, je 181 x 244 cm / c-prints in
Plexiglas frames, 71¼ x 96" each. (PHOTOS: STEFAN ALTENBURGER)

BEAT STREULI, OXFORD STREET, 1997,
Überblende-Diainstallation in der Tate Gallery, London, 1998,
Grösse variabel / fading slide installation, dimensions variable.
(PHOTO: THE TATE GALLERY, LONDON)

ARTHUR C. DANTO

Beat Streulis

Beat Streulis OXFORD STREET (1997) ist eine parakinematische, nicht-narrative Schilderung der Menschenmenge, die sich – mehr steter Strom als reissende Flut – durch die berühmte Geschäftsstrasse Londons bewegt. Parakinematisch oder filmähnlich deshalb, weil die Bewegung sich dem Betrachter aus einer Serie nicht wirklich kontinuierlich aufeinander folgender Einzelbilder erschliesst. Der Künstler verwendet verschiedene Masken um den Eindruck der Bewegung zu verstärken, indem er zum Beispiel eine Person mit einer anderen überblendet, etwas, was im Film, der die Bewegung direkt wiedergibt, nicht nötig wäre. Eine Tonspur gibt es nicht.

Die Individuen, aus denen die Menge besteht, sieht man von vorn und von oben, aus einem Winkel von vielleicht 33 Grad. Der Winkel verrät uns die Position der Kamera und damit jene des Photographen, der sich ausserhalb und über der Menge befindet. Durch diesen Winkel ist der Künstler für uns immer anwesend, obwohl er sich wie auf einer Brücke ausserhalb des Menschenstroms befindet, den er aufzeichnet. Wenn sie aufschauten, könnten die Personen in der Menge vielleicht sehen, dass sie photographiert werden. Sie schauen jedoch nirgendwohin, ausser nach innen.

Die Leute in der Menge scheinen alle gleichermassen in Gedanken verloren und nehmen einander ebenso wenig wahr wie den Photographen. Jeder Einzelne bewegt sich in derselben Richtung wie alle anderen – zunächst auf uns zu, dann unter uns hindurch, da wir die Perspektive des Photographen teilen. Aber sie scheinen kein gemeinsames Ziel zu haben. Es ist dem, was Sartre als *groupe en série* im Unterschied zur *groupe en fusion* bezeichnet hat, sehr ähnlich. Sartres Beispiel für eine *groupe en série* ist eine Anzahl Leute, die an der Bushaltestelle Schlange stehen; jeder hat seine eigenen Gründe, sich dort aufzuhalten. Die Menge, die spontan in Richtung Bastille aufbricht mit dem gemeinsamen Ziel, das verhasste Gebäude niederzureissen, ist dagegen seine Illustration einer *groupe en fusion*. Solche verschmelzenden Gruppen sind in der gesellschaftlichen Realität selten, aber wir sind es so sehr gewohnt Teil von seriellen, zusammengewürfelten Gruppen zu sein, dass es uns unheimlich anmutete, wenn wir allein in der Oxford Street oder Fifth Avenue herumspazierten und weit und breit keine Menschenseele zu sehen wäre. Wir brauchen die ständige Gegenwart von anderen, die wir gar nicht als Individuen wahrnehmen wollen. Wir sind allein an ihrer Anwesenheit interessiert, um einen weiteren Ausdruck Sartres zu verwenden. Wir sind n i c h t anwesend in der Oxford Street. Wir gehören ebenso wenig zur Menge wie der Photograph auf seiner metaphorischen Brücke.

Es gibt kein «Wo», mit dem wir die Frage «Wo gehen sie hin?» beantworten könnten. Die Menge bildet sich spontan und erneuert sich fortlaufend. Es ist auch nichts so Konkretes wie eine Bushaltestelle auszumachen, was man als gemeinsames, wenn schon nicht gemeinschaftliches Ziel der einzelnen Mitglieder dieser Gruppe verstehen könnte. Es ist unwahrscheinlich, dass sie alle demselben Warenhaus oder Restaurant zustreben. Sie haben etwas Schwerfälliges, einen anhaltend gespannten Ausdruck, einen derart nach innen gekehrten Blick, dass sie uns wie Schlafwandler vorkommen. Da ist wenig Lebhaftigkeit. Alle sehen eher aus wie am Ende eines Arbeits-

ARTHUR C. DANTO ist Professor für Philosophie an der Columbia University New York und Kunstkritiker von *The Nation*.

Gesamtkunstwerk

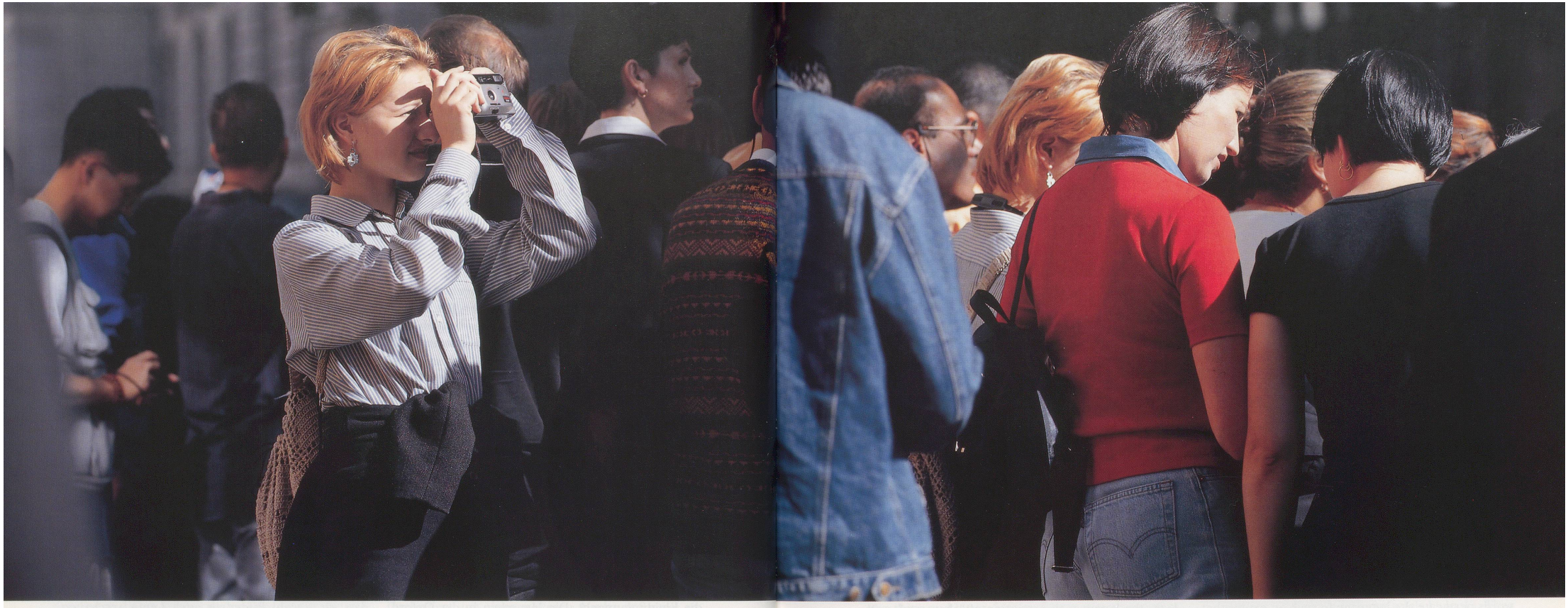
tags, nicht wie kurz vor Beginn, und sie gehen gerade so schnell, wie es in der Menge eben möglich ist, unterwegs zu den verschiedenen Verkehrsmitteln, die sie nach Hause bringen werden. Wenn nur der übermässige Gebrauch des Terminus «Entfremdung» uns nicht seiner Verwendung entfremdet hätte, diese Menge wäre eine leibhaftige Definition seiner Bedeutung.

In einer leicht verdunkelten Galerie werden die Bilder überlebensgross an eine Wand projiziert. Während wir im Raum stehen und in unregelmässigen Abständen ein Bild auf das andere folgt, nehmen wir wahr, dass wir mit anderen hier stehen; aber die Gruppe in der Galerie ist ein psychisches Spiegelbild der Menge in der Oxford Street, insofern als die wenigsten von uns wegen anderer Anwesender hergekommen sind. Wie dem auch sei, jede der beiden Gruppen ist ein Bild der anderen, zum Beispiel, was die Kleidung angeht. Die Menschen in der Oxford Street sieht man von der Taille an aufwärts. Man sieht ihre Hüte, ihre Haare und vor allem ihre Gesichter, aber auch ihre Pullover, T-Shirts und Jacken: zwanglose Strassenkleidung, die man auf der ganzen Welt trägt, etwa Jeans. Wir sind genau solch eine serielle Gruppe wie die, die wir betrachten. Die Arbeit handelt vom Wir: Sie ist ein Spiegel, welcher der Menge in der Galerie vorgehalten wird. Diese sieht das Kollektiv, das sie selbst bildet, in der auf die Wand projizierten Menge.

Eine Frage, die sich narrative Maler zu stellen pflegten, war, wie viele Figuren dargestellt werden müssten um die Wirkung einer Menge zu erzielen. Zehn? Zwölf? Oder genügten schon fünf? Natürlich könnte man die Personen in einem der OXFORD STREET-Einzelbilder zählen, aber man verbindet mit diesen Bildern ein Gefühl des Zahlreichen ohne bestimmte Zahl, als wäre jeder Einzelne Teil einer allgemeinen menschlichen Substanz, gleichsam eine Illustration eines metaphysischen Lehrsatzes irgendeiner östlichen Philosophie. Manchmal wird die Menge spärlicher und öffnet sich, aber meistens hat man den Eindruck von Konstanz, einer Art stabilem Zustand. Man kann sich eine Hintergrundmusik vorstellen, die den Rhythmus vorgibt, in dem sich die verschiedenen Individuen wie ein einziges Wesen bewegen. Es wäre brutal, dazu einen Marsch zu verwenden. Die Bewegung braucht jedoch keine Musik. Sie ist selbst die «stille traurige Musik der Menschheit».

Was wir tatsächlich zu hören bekommen, ist das Klicken und Summen der aufeinander folgenden Dias in den Projektoren über unseren Köpfen. Diese Geräusche sind ein wesentlicher Bestandteil des Gesamterlebnisses. Sie unterstreichen die Tatsache, dass wir sowohl Bilder als auch Leute anschauen. Musik würde die Geräusche des Apparates übertönen. Dieselbe Wirkung hätte das Geräusch eiliger Schritte. Im Bild muss Stille sein, wenn wir seine Projektion bewusst wahrnehmen sollen.

Bei jedem Summen geschieht etwas an der Wand. Eine Gestalt überlagert, ja verschluckt tatsächlich die andere. Manchmal ist keine der Gestalten so deutlich, dass wir erkennen können, was es ist: Mann oder Frau, jung oder alt, weiss, schwarz oder asiatisch. Man hat jedoch nicht das Gefühl, dass die vorangehende Gestalt durch die folgende aufgelöst oder zerstört wird. Wir wissen, dass das Ausblenden nicht zur Szene gehört, sondern zum Werk. Wie die Geräusche verweist es uns darauf, was wir hier erleben. Manchmal wird auch eine Gestalt aus der Menge herausgegriffen und in Szene gesetzt. Wir sehen dann



BEAT STREULI, LONDON, 06.09.1997, C-Prints in Plexiglasrahmen, je 151 x 201 cm / c-prints in Plexiglas frames, 59½ x 79⅛" each.

zum Beispiel denselben oder beinah denselben Kopf drei- oder viermal hintereinander als Einzelbild, bis er allmählich einem anderen Ausschnitt aus der Menge Platz macht. Auch dieses Herausgreifen und Wiederholen bringt uns zurück in die Realität des Mediums. Der Künstler ist nicht nur als Photograph über der Menge anwesend, sondern auch als derjenige, der die Bilder ordnet und kontrolliert wie eine Montage. Die Arbeit ist zugleich Photographie und das, wofür ich einen speziellen Ausdruck geprägt habe: *Photographismus.* Photographismus setzt photographisches Material zu nicht-photographischen Zwecken ein.

Die Eingriffe – diese selbstbezüglichen Rückwendungen auf das Medium selbst – stehen für den Versuch des Photographen Eingang ins von ihm geschaffene Bild zu finden. Es gelingt ihm allerdings nicht, die Kluft zwischen sich und denen, die sein Thema sind, zu überbrücken. Ich nehme an, das könnte als Metapher dienen für das Verhältnis zwischen dem Künstler und dem Fluss menschlichen Lebens, dem er oder sie sich von aussen zuwendet. Wir jedoch haben nicht dieselbe Distanz, selbst wenn wir nicht Teil d i e s e r Menge sind. Doch diese Menge ist ein allzu überwältigendes, faszinierendes Wesen, als dass wir lange bei der materiellen Realität von Diapositiv, Auflösung, Projektion, Winkel und Oberfläche verweilen könnten. Geht es doch in dieser Arbeit um eine Form menschlichen Daseins in den Städten dieser Welt.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

Beat Streuli

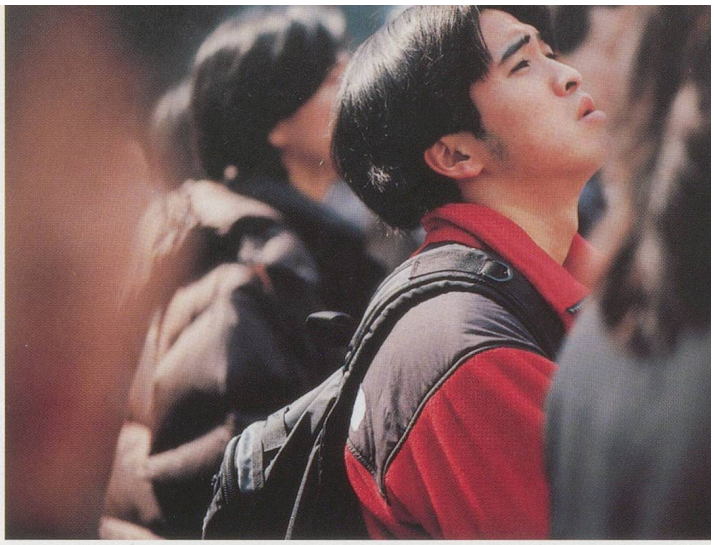
TARO AMANO

THE DOUBLENESS OF CHARACTER

It is often the case in Japanese that some English words permeate the language to such an extent that they are used in their phonetically transcribed form without being translated. As a result, it often happens that the loan words thus transcribed lack the full semantic range of the original words in English. I take up an English-Japanese dictionary on my desk and look up, for example, the word "character." I read "the nature or quality of somebody or something." There are eleven definitions altogether, and "letter, more particularly an ideograph like *kanji* (the Japanese ideograph originally borrowed from Chinese)" appears belatedly as the ninth definition. After that comes "font" or "type." This is not an extensive dictionary and the description of the word's derivation is limited. Still we may safely assume that most of the Japanese who encounter the word *kyarakuta* (the Japanese transcription of "character") will take the word to mean the first definition in the dictionary: the character of persons or things. In fact, expressions such as "he has a lively kyarakuta" are commonly used with little sense of foreignness.

There is a recent development, however. With the use of personal computers more common today, our perception of the word "character" is shifting. "Character" in computational language means in the first place "letter" or "sign." Of all the meanings of the word "character," that which is centered around "letter" surfaces and becomes common. Phrases such as "character set" and "character mode" are both used in this context to mean "the whole set of letters and signs available for software" or "the mode of display on a computer screen." Although the dictionary doesn't tell us much about the history of the word

TARO AMANO is Curator at the Yokohama Museum of Art.



BEAT STREULI, TOKYO SHIBUYA 97, 1997, C-Prints in Plexiglasrahmen, 151 x 201 cm / c-prints in Plexiglas frames, 59½ x 79⅛".

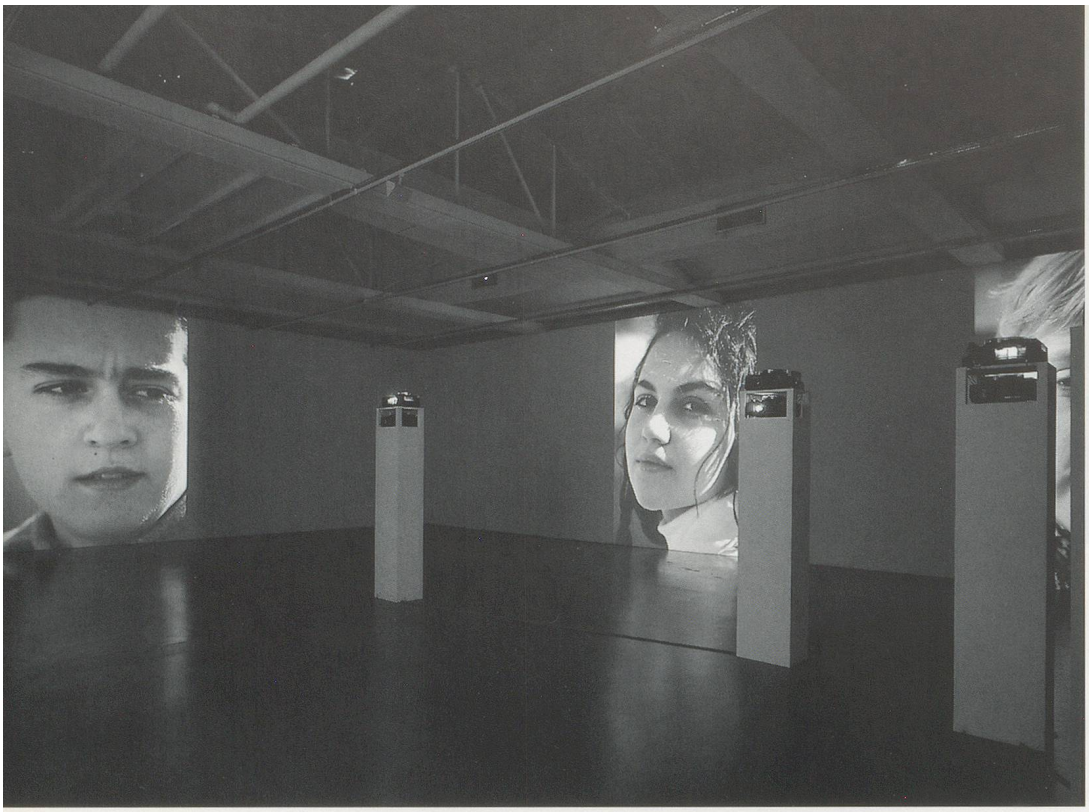
OR THE DOUBLENESS OF PHOTOGRAPHY

"character" between the nature or quality of a person or a thing and letter, font, and type, what interests us is the fact that the rise of computer literacy has made us aware that "character" also means "letter."

But this is not the place to trace the historical semantic drift of the word "character." Roughly speaking, the word's original meaning was "engraved mark," which took on the meaning of "letter" and "sign," and then began to connote "face" and "look" in the sense of interior rather than exterior features. This is said to have happened around the seventeenth century, and here the doubleness in question of the word "character" is born.[1)]

As is the case with physiognomy, to read a person as a letter (character) in order to know his nature (character) is not uncommon, be it in the East or in the West. But this may not be a very old practice. The Japanese critic Hiroshi Takayama writes, "Strangers do not talk to each other. They can do nothing but surmise each other's interiority solely by looks. Thus people become semioticized as characters to be deciphered; they become text. A culture that takes the effort of amoral observation by the 'flaneur' (who looks at the mass of people while casually and aimlessly walking about in a city) as paradigmatic comes into being at the end of the eighteenth century. It still is our culture. People, and eventually everything exterior, become 'characters' in such a double sense."[2)] Thus describing a stranger's interior nature by means of his exterior developed with the formation and maturation of the modern capitalist city.

I don't mean to discuss the word "character" in vain. At a time when the modern city has well surpassed its maturation and has approached a state of decay, the doubleness of "character" surfaces even more strongly. Such doubleness offers us a useful way



BEAT STREULI, PORTRAIT TARRAGONA/COPENHAGEN, 1996, Überblende-Diaprojektionen, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1996, je ca. 4 x 2,7 m / fading slide projection, ca. 157½ x 106⅜". (PHOTO: ANDRÉ MORIN)

to talk about the work of Beat Streuli. The young people who appear in Streuli's work are photographed in most cases without prior consent. They do not know that they have become subjects. Nothing is particularly asserted in the work, especially about the nationality or gender of the young people. In addition, the backgrounds in these photographs (in what town, on which streets) are de-emphasized as much as possible as if to evade any such assertions about Streuli's subjects. This tendency also betrays Streuli's attempt to efface the political in his work. Streuli says, "Over the last few years (...) the ongoing debate according to which good art somehow needs to be political art—in the sense of being socially significant—has started to feel a bit tiresome to me. Even if I now and then used 'political' argumentation for my works in the past, I have now, however, rather come to the conclusion that speaking of a political quality of contemporary art is basically something questionable." [3)]

In many of Streuli's photographs, the subjects remain anonymous. There are, of course, titles which indicate specific places, such as ALLEN STREET or TARRAGONA—a point to which I will return later. But even in these cases, we have to be aware of the fact that signs designating place are often concealed and that the exoticism of the place is stoically avoided. Looking at some of Streuli's titles, we also notice that they do not reveal much about the temporality and locality of their referents.

At the same time, the differences in fashion, gender, and ethnicity in these photographs are not metaphors in the discourse on contemporary culture and cities, nor are they symbols to be mediated by already established cultural codes. These images are indices, so to speak, of the young character-subjects to denote simply that "such and so was here." Streuli takes a great care not to foreground "meaning" in his own work, and, by so doing, succeeds in transferring the semiotic feature of the photographs with all their "crudeness." This is the reason that, looking at his photographs where everything is exposed, with neither hidden significance nor solid ground to fall back on, we find ourselves wordless, growing anxious. Given that his photographs resist talking about a culture or a city, we may probably say that Streuli's work is a clear contestation against the symbolic reading of a city (or landscape) represented in photographs (or not limited to photographs, for that matter)—the kind of reading that was dominant up until the eighties following "New Topographics: Photographs of Man-altered Landscape"

at the International Museum of Photography in Rochester, New York.

In 1996, at the occasion of his show in the Catalonian town of Tarragona, Streuli asked the local high school's permission to take pictures of the students with prior consent. Streuli describes the experience as follows: "I then photographed these teenagers with their knowledge and collaboration. I was working in a field between documentary photography and fiction, mise-en-scène, just as in my street photographs, but approaching it from the other side. Here we might, by the way, establish another triangle that structures my work on the level of picture-taking: the face-to-face situation on the street level as the central modus operandi, then the exclusively observing aspects of the ALLEN STREET series, and last but not least the direct collaboration with 'models.' The students' posing turned out to be very interesting—when posing for a photograph, one simultaneously reveals a few things about oneself just through this very act of posing. Involuntarily, one begins to impersonate oneself."[4)]

This reminds me of a comment made by Jeff Wall about his own creative process.[5)] In recent monochrome works such as VOLUNTEER (1996) and HOUSEKEEPING (1996), Wall hired people for a certain period of time and made them repeat the same actions and postures day after day. This resulted in the subterranean transformation of a theatrical fiction into a highly representational (documentary) work that conveyed a sense of "reality." Wall's attempt here corresponds to Streuli's production with the students' prior consent, which is to say, with the implantation into the subjects of an awareness of "being taken." I am not trying to make a point of the difference between the subject being photographed "naturally" and the subjects' "playing" the characters as themselves. I would only say that a documentary photograph can deduce from the represented image a "story" based upon the reality of what happens at the moment of exposure, but this reality doesn't belong to photography itself. This is because photography as documentation and photography as fiction are, if I may say so, not distinguishable in that they are equal as events that take place on the membrane interposed between reality and photography. In short, the

BEAT STREULI, ALLEN STREET, 1994, Überblende-Diaprojektionen, Le Consortium, Dijon, 1995, je 4,2 x 6,3 m / fading slide projections, ca. 4 yd. 16½" x 6 yd. 15".
(PHOTO: ANDRÉ MORIN)

"story" of "in-between documentary and fiction" has from the beginning nothing to do with photography.

The facial expressions of the young people in Streuli's work may well be both indices of the individual characters (characteristics) from A to Z and, at the same time, newly invented characters (letters) of the language of their physical presence, to be read as something, in Streuli's own words, "as yet undecided." Walter Benjamin pointed out that, only with liberation from physiognomical, political and scientific interests, does photography begin to be creative. This suspension alludes to the actual state of the world as undecided. Time is immobilized on the photographic paper, but the meaning and content keep changing in Streuli's images, carefully presented as something forever yet to be completed.

(Translated from Japanese by Keijiro Suga)

1) In *Webster's Third New Dictionary* (Springfield, Massachusetts: Merriam Webster, 1986).
2) Hiroshi Takayama "How We've Been Characterized by Leibniz, Lavater, Borges," in: *The Library of Babel: Character/Books/Media* (Tokyo: NTT Publishing, 1988), p. 15.
3) Beat Streuli, "Beat Streuli," in: *Camera Austria* 62/63 (1998), p. 75.
4) Ibid., p. 76.
5) Jeff Wall lecture at his exhibition at the Contemporary Art Center, Mito, Japan, 14 December 1997.

BEAT STREULI, TOKYO I, 1998, C-Prints in Plexiglasrahmen, je 181 x 244 cm / c-prints in Plexiglas frames, 71¼ x 96" each.

«Character» als Zeichen und Eigenart

TARO AMANO

Es kommt häufig vor, dass englische Wörter, ohne übersetzt zu werden, in phonetisch transkribierter Form Eingang in die japanische Sprache finden. Diese transkribierten Lehnwörter weisen jedoch meist nicht dieselbe semantische Bandbreite auf wie die englischen Originalvokabeln. Greife ich zum englisch-japanischen Wörterbuch auf meinem Schreibtisch und schlage beispielsweise das Wort «character» nach, so lese ich: «Natur oder Eigenart einer Person oder Sache». Insgesamt gibt es elf Definitionen, und «Schriftzeichen, etwa ein Ideogramm wie *kanji* (ein ursprünglich aus dem Chinesischen übernommenes japanisches Schriftzeichen)» erscheint erst an neunter Stelle. Danach kommt «Schriftsorte» oder «Drucktype». Das Wörterbuch ist nicht umfassend, und die etymologischen Angaben sind knapp. Dennoch können wir mit einiger Sicherheit annehmen, dass die meisten Japaner, die dem Wort *kyarakuta* (der japanischen Transkription von «character») begegnen, es so verstehen, wie in der ersten Definition im Wörterbuch beschrieben: als Charakter einer Person oder Sache. So werden zum Beispiel Sätze wie «Er hat einen lebhaften *kyarakuta*» häufig gebraucht und kaum mehr als fremd empfunden.

Nun zeichnet sich jedoch eine neue Entwicklung ab. Die zunehmende Verbreitung des Computers hat zur Folge, dass sich unsere Wahrnehmung des Wortes «character» verändert. «Character» bedeutet in der Sprache der Informatik in erster Linie «Schriftzeichen» oder «Zeichen». Von allen Bedeutungen des Wortes «character» tritt diejenige in den Vordergrund, die rund um «Schriftzeichen» angesiedelt ist, und geht in den allgemeinen Sprachgebrauch ein. Ausdrücke wie «character set» (Zeichensatz) und «character mode» (Zeichenformat) werden in diesem Zusammenhang in der Bedeutung von «ein ganzer als Softwarepaket erhältlicher Satz von Buchstaben und Zeichen» oder «die Art der Darstellung derselben auf dem Computerbildschirm» verwendet. Aus dem Wörterbuch erfahren wir nicht allzu viel über die sprachgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen «character» im Sinn von «Natur oder Eigenart einer Person oder Sache» einerseits und «Schriftzeichen, Schrift, Drucktype» andrerseits. Aber was uns hier vor allem interessiert, ist die Tatsache, dass uns dank dem zunehmend vertrauten Umgang mit dem Computer bewusst wurde, dass «character» auch «Schriftzeichen» bedeutet.

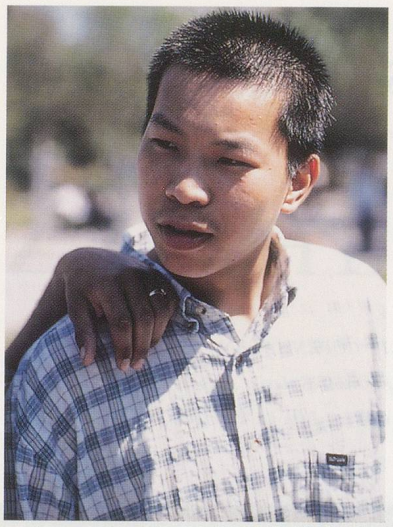
Es geht an dieser Stelle jedoch nicht darum, die semantische Entwicklung des Begriffs «character» nachzuzeichnen. Grob zusammengefasst lässt sich sagen, dass das englische «character» ursprünglich soviel wie «eingeprägtes Zeichen» bedeutete, auch im Sinn von «Schriftzeichen» und «Zeichen» verwendet wurde und schliesslich die zusätzliche Bedeutung von «Gesicht» und «Aussehen» im Sinne von eher inneren als äusseren Merkmalen erlangte. Diese Entwicklung, die zu der uns hier interessierenden Mehrdeutigkeit des Wortes führte, erfolgte im 17. Jahrhundert.[1)]

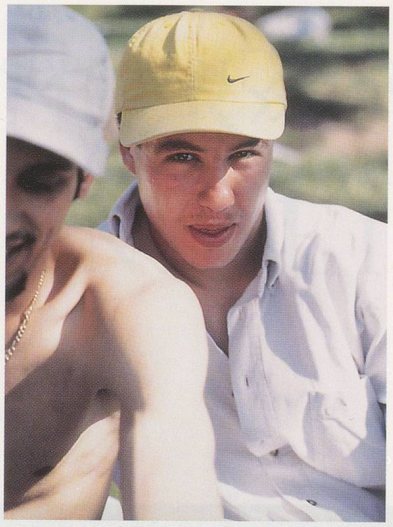
Eine Person wie ein Schriftzeichen (character) zu lesen, um ihre Wesensart (character) zu erkennen,

TARO AMANO ist Kurator am Yokohama Museum of Art.

Versuch einer Charakterisierung von Beat Streulis Photographie

BEAT STREULI, PORTRAIT COPENHAGEN, 1996
Klarfilm auf Plexiglas, Dogenhaus-Galerie, Leipzig, 1998,
je ca. 230 x 160 cm / transparent film on Plexiglas, ca. 90½ x 63".

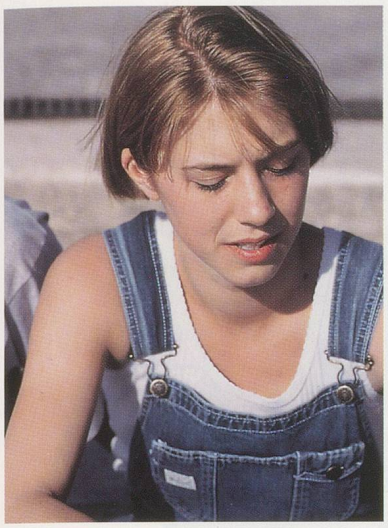


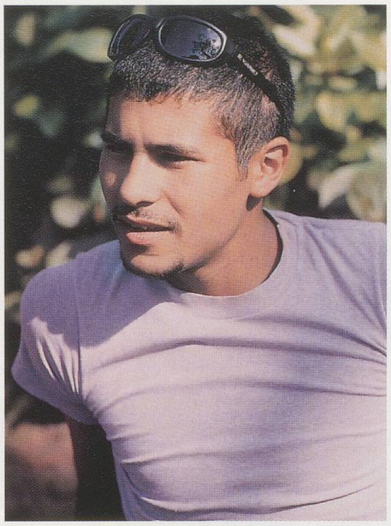


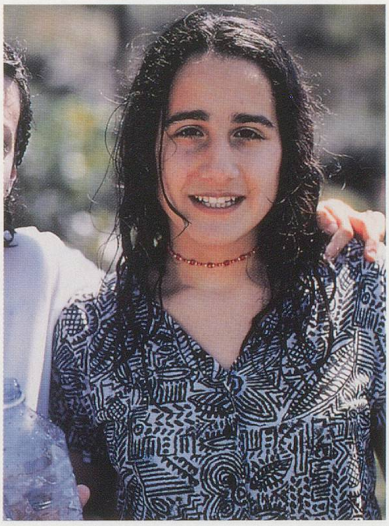
BEAT STREULI, ENGHIEN-LES-BAINS 98, 1998, C-Prints, je 170 x 122 cm / c-prints, 67 x 48" each.

wie das der Physiognom tut, ist nichts Ungewöhnliches, weder im Osten noch im Westen. Doch es ist möglicherweise keine sehr alte Gepflogenheit. Der japanische Kritiker Hiroshi Takayama schreibt: «Fremde sprechen nicht miteinander. Sie können lediglich anhand des Aussehens Mutmassungen über das innere Wesen des Anderen anstellen. So werden Menschen zu Zeichen (Charakteren), die es zu entziffern gilt; sie werden Text. Ende des 18. Jahrhunderts entstand eine Kultur, die sich an der Haltung des amoralischen Beobachtens orientiert, die auch den Flaneur auszeichnet (der sich die Leute anschaut, während er gemächlich und ziellos durch die Strassen der Stadt streift). Wir leben noch immer in dieser Kultur. Menschen und letztlich alle Äusserlichkeiten werden zu ‹Charakteren› in diesem doppelten Sinn.»[2)] Die Beschreibung der inneren Wesensart eines Fremden anhand seines Äusseren ging demnach mit der Entstehung und Entwicklung der modernen kapitalistischen Grossstadt einher.

Die Bedeutungen des Begriffs «character» beschäftigen mich nicht ohne Grund. Zu einem Zeitpunkt, da die moderne Grossstadt ihre Blütezeit längst hinter sich hat und im Niedergang begriffen ist, tritt die Doppelbedeutung von «character» noch stärker zutage. Und sie erweist sich als fruchtbarer Ansatz um über das Werk von Beat Streuli zu sprechen. Die jungen Leute, die in seinen Bildern erscheinen, sind in den meisten Fällen ohne ihre Einwilligung photographiert worden. Sie wissen nicht, dass sie zu Sujets geworden sind. In Streulis Arbeiten werden jedoch keine spezifischen Aussagen gemacht, weder über die Nationalität noch über das Geschlecht der jungen Leute. Zudem ist der Hintergrund in den Photographien (die jeweilige Stadt oder Strasse) so undeutlich wie möglich gehalten, als sollte jede spezifische Information über die Abgebildeten vermieden werden. Diese Haltung offenbart auch Streulis Bestreben, alles Politische aus seinen Arbeiten herauszuhalten. Streuli sagt selbst: «Die Diskussion der letzten Jahre, wonach gute Kunst irgendwo politische Kunst sein muss, im Sinne von gesellschaftlicher Signifikanz, finde ich ... langsam etwas ermüdend, und auch wenn ich ‹politische›







Argumente für meine Arbeit in der Vergangenheit hin und wieder verwendet habe, bin ich unterdessen eher zur Auffassung gekommen, dass es grundlegend fragwürdig ist, von einer politischen Qualität zeitgenössischer Kunst zu sprechen.»[3)]

In vielen von Streulis Photographien bleibt das Sujet anonym. Zwar gibt es Titel, die auf bestimmte Orte hinweisen, wie etwa ALLEN STREET oder TARRAGONA – ich werde später auf diesen Punkt zurückkommen. Aber selbst da müssen wir uns im Klaren sein, dass oft jeder Hinweis auf einen bestimmten Ort getilgt und jedes Lokalkolorit stoisch vermieden wurde. Auch bei manchen von Streulis Werktiteln fällt auf, dass sie nur wenig über Zeit und Ort der Entstehung der Bilder offenbaren.

Ausserdem sind die Unterschiede bezüglich Mode, Geschlecht und ethnischer Zugehörigkeit in diesen Photographien keine Metaphern im Diskurs über heutige Kultur und Grossstädte, und auch keine durch bereits etablierte kulturelle Codes zu erschliessenden Symbole. Die Bilder sind gewissermassen von den photographierten jungen Leuten hinterlassene Indizien, die schlicht aussagen: «Soundso war hier.» Streuli gibt sich grosse Mühe in seinen Arbeiten keine «Bedeutungen» zu evozieren und bringt es auf diese Weise fertig, die semiotische Komponente der Photographie quasi «roh» zum Ausdruck zu bringen. Aus diesem Grund sind wir sprachlos und zunehmend beunruhigt, wenn wir seine Photographien betrachten, die alles enthüllen, ohne versteckte Bedeutungen oder sicheren Boden, der uns Halt bieten könnte. Da Streulis Bilder der Versuchung widerstehen, eine Aussage über eine Kultur oder Stadt zu machen, muss man sein Werk wohl als klare Stellungnahme gegen die symbolische Interpretation von Grossstädten (oder Landschaften) verstehen, wie sie in Photographien (aber nicht nur in Photographien) zum Ausdruck kommt; eine Interpretationsweise, die seit der Ausstellung «New Topographies: Photographs of Man-altered Landscape» im International Museum of Photography in Rochester, New York, bis in die 80er Jahre hinein vorherrschend war.

1996 bat Streuli anlässlich seiner Ausstellung in der katalanischen Stadt Tarragona ein örtliches

BEAT STREULI, PLAÇA DELS ANGELS, 1998, Farbvergrösserung auf Klarfilm, MACBA, Barcelona, ca. 2,7 x 27 m / color blow-up on transparent film, ca. 106⅜" x 28 yd. 26¾".

Gymnasium um Erlaubnis, die Studentinnen und Studenten mit ihrem Einverständnis zu photographieren. Er schildert diese Erfahrung wie folgt: «(ich) ... photographierte diese Teenager mit ihrem Wissen und ihrer Mitarbeit. Ich arbeitete in einem Feld zwischen Dokumentarphotographie und Fiktion, Inszenierung – also eigentlich genauso wie in meinen Strassenarbeiten, nur von der andern Seite her. Man könnte hier übrigens von einem zweiten Dreieck sprechen, das meine Arbeit in der Aufnahmeebene strukturiert: Das Eins-zu-Eins-Gegenüber der Arbeit auf der Strasse als zentrales Vorgehen; das rein beobachtende der ALLEN STREET-Serie; und eben diese direkte Zusammenarbeit mit ‹Modellen› als drittes. Das Posieren der Studenten wurde zu einem interessanten Moment – wenn jemand für ein Photo posiert, enthüllt er auch gleichzeitig einiges von sich selbst, gerade durch diesen Akt des Posierens – man wird ein unfreiwilliger Schauspieler seiner selbst.»[4]

Dies erinnert mich an etwas, was Jeff Wall über seinen Schaffensprozess erzählt hat.[5] Während der Arbeit an neueren monochromen Werken wie VOLUNTEER (Freiwilliger, 1996) und HOUSEKEEPING (Hausarbeit, 1996) engagierte Wall Leute, die er einige Zeit lang jeden Tag dieselben Handlungen und Posen wiederholen liess. Dabei ging das fiktionale Schauspiel ganz unmerklich in ein sehr überzeugendes (dokumentarisches) Werk über, das den Eindruck von «Realität» erweckte. Walls Versuch ist mit Streulis Arbeit mit den Studenten vergleichbar, die er vorher um Einwilligung bat beziehungsweise ihnen das Bewusstsein vermittelte, dass sie photographiert wurden. Es ist nicht meine Absicht, den Unterschied zwischen dem Vorgehen, die Modelle «natürlich» zu photographieren, und jenem, sie zu «Schauspielern» ihrer selbst zu machen, besonders herauszustreichen. Ich meine nur, dass man bei der dokumentarischen Photographie aus dem festgehaltenen Bild eine «Geschichte» ableiten kann, die auf der Realität zum Zeitpunkt der Aufnahme basiert, dass diese Realität aber nicht Teil der Photographie selbst ist. Dies, weil die dokumentarische Photographie und die fiktionale Photographie meines Erachtens insofern nicht unterscheidbar sind, als sie beide gleichermassen Ereignisse verkörpern, die sich auf der zwischen Wirklichkeit und Photographie liegenden Membran abspielen. Kurz gesagt, die «Geschichte» des «zwischen Dokumentation und Fiktion Angesiedelten» hat von Anbeginn nichts mit Photographie zu tun.

Die Gesichtszüge und Mienen der jungen Leute in Streulis Arbeiten könnten ohne weiteres sowohl Anzeichen ihrer individuellen Charaktere (Charakteristiken) von A bis Z sein als auch neu erfundene Charaktere (Zeichen) der Sprache ihrer physischen Gegenwart, die, wie Streuli es formuliert, als etwas, was «noch nicht entschieden» ist, gelesen werden müssen. Walter Benjamin stellte fest, dass die Photographie erst mit der Befreiung von physiognomischen, politischen und wissenschaftlichen Interessen kreativ zu werden beginnt. Diese Suspension verweist darauf, dass die Welt sich tatsächlich in einem Zustand der Unentschiedenheit befindet. Zwar stockt die Zeit auf dem Photopapier, aber Bedeutung und Inhalt von Streulis Bildern bleiben dem Wandel unterworfen, werden sie doch bewusst als solche präsentiert, die für immer unvollständig bleiben müssen.

(Übersetzung aus dem Englischen: I. Aeberli/W. Parker)

1) Laut *Webster's Third New Dictionary*, 1986. Im Deutschen verhält es sich ähnlich: Hier war es die übertragene Bedeutung «Eigenschaft», «Eigentümlichkeit», «prägender Zug», also quasi «in die Seele eingeritztes Kennzeichen», welche sich im 17. Jahrhundert erneut einbürgerte (sie war auch im Griechischen schon vorhanden gewesen).

2) Hiroshi Takayama, «How We've Been Characterized by Leibniz, Lavater, Borges», in: *The Library of Babel: Character/Books/Media*, NTT Publishing, Tokio 1988, S. 15.

3) Beat Streuli, «Beat Streuli», in: *Camera Austria*, Nr. 62/63, 1998, S. 75.

4) Ibid., S. 76.

5) Vortrag von Jeff Wall vom 14. Dezember 1997 anlässlich seiner Ausstellung im Contemporary Art Center in Mito, Japan.

BEAT STREULI, BONDI BEACH/PARRAMATTA ROAD, 1998,
Stillaufnahmen aus Überblende-Diaprojektion, Grösse variabel / stills from fading slide projection, dimensions variable.

EVERYDAY ARCADIAS

TREVOR SMITH

Beat Streuli is driven by a concern that contemporary art has not delivered the images within which many people can recognize themselves; that the long view of history will probably discern more about our time through pop music, advertising and film than through contemporary art. If Jeff Wall's comment that he always tries to make his pictures beautiful[1] underlines the importance of seduction to the affect of his work, Streuli is more direct: "I want to have installations that are big and beautiful just as the movies are, or great billboards, and without selling stupid products."[2]

Despite the differences between Wall's constructed tableaux and Streuli's street photography, both artists operate in close and critical proximity to the vastly more popular forms of advertising and cinema. If Wall's use of actors and sets for many of his tableaux are a negation of photography's claims to transparency, Streuli's works manipulate our desire for it—a desire to have images which appear to reflect lived experience. In spite of widespread awareness of its openness to manipulation, photography continues to play an intimate role in daily life and how we form our memories. As such it remains a powerful force and it is precisely because of this tense equilibrium between the need for and disappointment in photography that Streuli's works could appear so powerfully crystalline.

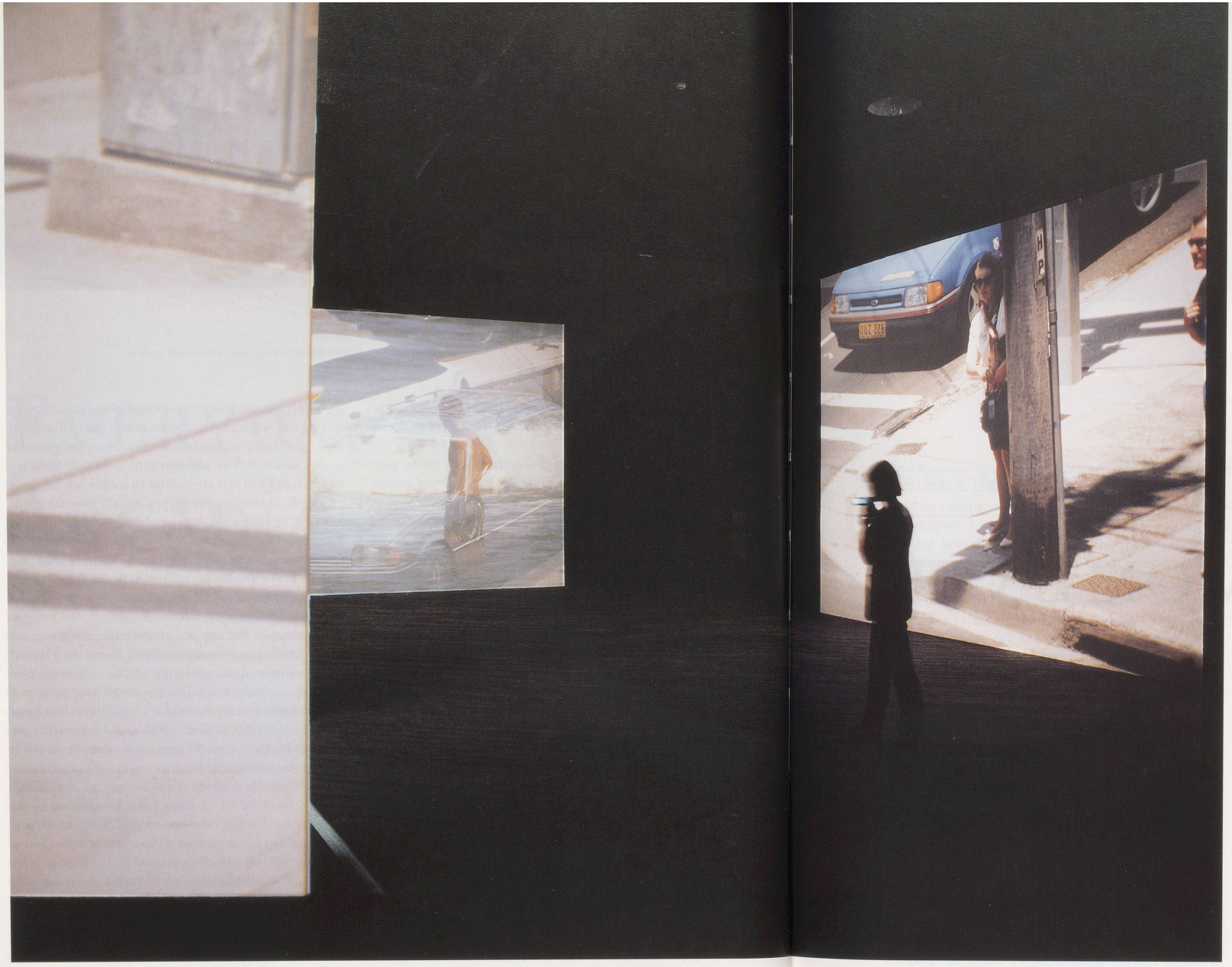
Riding the New York City subway between 1938 and 1940, Walker Evans surreptitiously photographed his fellow passengers lost in thought or avoiding each others gazes: no degradation, no titillation, no action, no death, no fame. They are simply pictures of ordinary people negotiating public space; or as Evans would put it when these photographs were finally published in 1966, "As it happens, you don't see among them the face of a judge or a senator or a bank president. What you do see is at once sobering, startling and obvious: These are the ladies and gentlemen of the jury."[3]

Evans's sober judgment seems all the more powerful for being after the fact. The ladies and gentlemen of the jury do not only sit in judgment over their peers but over we who gaze at their purloined photographs, we who have inherited their world. How have we dealt with our inheritance? Streuli's work presents us with the evidence by which we might begin to consider that question, the evidence of how we inhabit urban situations at the end of the twentieth century. The questions raised by Evans's sober black and white photographs of urban disengagement are answered in some measure by Streuli's spectacular projections of social and psychological connections.

Streuli's BONDI BEACH/PARRAMATTA ROAD explores urbanism precisely through the examination of specific locales and the people who inhabit them. Momentarily frozen in time and viewed in monumental scale, people inhabit the beaches and streets of Sydney during the long hot summer. Microgestures and motion, body language and sartorial selection, the small touches and expressions with which we measure our connections to one another and our environment are given extraordinary weight. If Bondi Beach initially seems an unusually arcadian setting for an artist who is an urbanist par excellence then it needs to be understood that Bondi Beach—along with Parramatta Road, the second geographical pole in this installation—underscores the particularity of Sydney as a city as much as Oxford Street might represent London. The photographs in BONDI BEACH/PARRAMATTA ROAD are similar in intent but contrast markedly to those in his earlier installation, OXFORD STREET. In that work, waves of people descend into London's Underground. We see them front on, often from below, some expressions not dissimilar to the Walker Evans *Subway* portraits. On Bondi Beach many of the people are seen from behind, frolicking in the waves that crash upon the beach.

In Europe's densely populated cities it is the street where democracy is most clearly seen. In Oxford Street people from all walks of life negotiate one another's presence without the strict hierarchies of the workplace or traditional society. Class structures do not exactly break down but they are momentarily stymied by the crush of too many people and too much information. Australia's major cities lack European density but all of them lie on the coast and Sydney, most of all, defines itself in relation to its spectacular harbor and many beaches. Its urban environment is connected to its natural setting in a way that has all but disappeared in most European centers. On the beaches of Sydney holiday makers rub shoulders with school kids playing hooky, families play next to singles checking out the action. The beach, like the street, is a neutral zone where all classes must rub shoulders in the most democratic of

TREVOR SMITH is Curator of Contemporary Art at the Art Gallery of Western Australia.



BEAT STREULI, BONDI BEACH/PARRAMATTA ROAD, 1998, Überblende-Diaprojektionen auf 5 freistehenden Wänden, Biennale Sydney, 1998, je 4,2 x 6,3 m / fading slide projections on 5 free-standing walls, 4 yd. 17" x 6 yd. 26".

circumstances. But where the street is tinged with mixed emotions, a site to be passed through, the beach is a destination where each crash of the waves acts to focus the mind and leave the working world behind.

While Bondi Beach is inhabited by people from all walks of life, it is set in the wealthy eastern suburbs of Sydney. Not ten kilometers away Parramatta Road begins. Lined with used car lots, discount stores and small immigrant businesses, it is Sydney's light industrial backbone. Traffic crawls through the inner city suburbs of Leichardt and Annandale, through the relatively poor Western suburbs of Parramatta, and onward into the Blue Mountains that lie at the edge of the city. By articulating the tension and the proximity between Paramatta Road and Bondi Beach, Beat Streuli comes closer than most Australian artists in articulating the particularity of Sydney's contemporary urban situation. In its connection to its natural surroundings and in its patterns of migration it is an urbanism that has much more in common with Cape Town and Vancouver than London or Düsseldorf. It would, however, be a mistake to read BONDI BEACH/PARAMATTA ROAD too closely in terms of the specifics of Sydney's urban geography. Instead it makes palpable the psychological dimension of all urban situations. It explores the patterns of attention and inattention that people deploy to live in the city, to be in the crowd.

The people in Streuli's images visibly negotiate their connection to their environment, the boundaries of their awareness are constantly shifting, expanding and contracting to dodge the city's shadows. A simple touch. A kiss. Water splashing. The smell of diesel. Watching the horizon. People watching. A blank stare. Laughing with a friend. Simple things. Small things. Everyday arcadias.

1) Jeff Wall, "Typology, Luminescence, Freedom: an interview with Els Barrents," in: *Jeff Wall: Transparencies* (New York: Rizzoli, 1986), p. 104.
2) Beat Streuli, "Art and Everyday: Transcript of forum on the theme of this year's Biennale of Sydney, Art Gallery of New South Wales, 19 September 1998, *Like*, no. 7, summer 1998–99.
3) Walker Evans quoted in: Sandra Alvarez de Toledo, "Street, Wall, Delirium," *Documenta X: the book* (Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997), p. 114.

Arkadische Alltagsmomente

TREVOR SMITH

Beat Streuli beschäftigt es, dass die zeitgenössische Kunst nicht unbedingt die Bilder hervorgebracht hat, in denen sich viele Menschen wiedererkennen; seine Befürchtung ist, dass spätere Generationen durch Popmusik, Werbung und Film mehr über unsere Epoche erfahren werden als durch die zeigenössische Kunst. Während Jeff Wall mit seiner Bemerkung, er versuche immer, seine Bilder schön aussehen zu lassen,[1] die Bedeutung der Verführung für die Wirkung seiner Arbeiten unterstreicht, ist Streuli direkter: «Ich möchte Installationen haben, die so gross und schön sind wie Filme oder grosse Plakatwände, und zwar ohne damit dumme Produkte zu verkaufen.»[2]

TREVOR SMITH ist Kurator für zeitgenössische Kunst an der Art Gallery of Western Australia.

Trotz aller Unterschiede zwischen Walls inszenierten Tableaus und Streulis Strassenphotographie arbeiten beide Künstler in unmittelbarer und kritischer Nähe zu den weitaus populäreren Medien Werbung und Film. Richtet sich Walls Verwendung von Schauspielern und Kulissen in vielen seiner Bilder gegen den Anspruch der Photographie auf Transparenz, so spielen Streulis Arbeiten mit unserem Verlangen danach – dem Verlangen nach Bildern, die unsere gelebten Erfahrungen wiederzugeben scheinen. Obwohl allgemein bekannt ist, dass sie leicht manipuliert werden kann, hat die Photographie nach wie vor viel mit unserem täglichen Leben und unseren Erinnerungen zu tun. Insofern bleibt sie eine prägende Kraft und es ist genau dieses angespannte Gleichgewicht zwischen dem Bedürfnis nach Photographie und der Enttäuschung über sie, das uns Streulis Bilder so stark

BEAT STREULI, BONDI BEACH/PARRAMATTA ROAD, 1998, Stillaufnahmen aus Überblende-Diaprojektion, Grösse variabel / stills from fading slide projections, dimensions variable.

und klar erscheinen lässt. Zwischen 1938 und 1940 fuhr Walker Evans in der New Yorker U-Bahn und machte heimlich Aufnahmen von Mitreisenden, die ihren Gedanken nachhingen oder es vermieden, einander anzusehen: Nichts Abschätziges, kein Nervenkitzel, weder Action noch Tod noch Berühmtheit, sondern schlicht Aufnahmen von einfachen Leuten, die sich den öffentlichen Raum teilen, oder wie Evans es ausdrückte, als diese Bilder schliesslich 1966 veröffentlicht wurden: «Offensichtlich sehen Sie unter diesen Menschen weder das Gesicht eines Richters noch das eines Senators oder eines Bankpräsidenten. Was Sie hier sehen, ist verblüffend, erschreckend und eindeutig: Es sind die Damen und Herren Geschworenen.»[3)]

Gerade weil Evans' Einschätzung im Nachhinein getroffen wurde, ist sie besonders präzise. Die Damen und Herren Geschworenen urteilen nicht nur über ihre Mitmenschen, sondern auch über uns, die wir auf ihre gestohlenen Bilder blicken, uns, die wir ihre Welt geerbt haben. Wie sind wir mit unserem Erbe umgegangen? Streulis Arbeiten stellen uns die Beweismittel zur Verfügung, aufgrund derer wir anfangen könnten über diese Frage nachzudenken, Beweismittel dafür, wie wir in städtischen Umfeldern am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts leben. Die Fragen, die Evans in seinen nüchternen Schwarzweissaufnahmen der städtischen Beziehungslosigkeit stellte, werden zum Teil in Streulis spektakulären Projektionen gesellschaftlicher und psychologischer Bezüge beantwortet.

Streulis BONDI BEACH/PARRAMATTA ROAD untersucht das Urbane eben durch den genauen Blick auf bestimmte Örtlichkeiten und die Menschen, die sie bewohnen. Von einem Augenblick auf den anderen eingefroren und in monumentaler Vergrösserung, bevölkern diese Menschen die Strände und Strassen Sydneys während des langen, heissen Sommers. Den feinen Gesten und Bewegungen, Körpersprache und Kleiderwahl, den kleinen Berührungen und dem Mienenspiel, mit denen wir unsere Beziehungen untereinander und zu unserer Umwelt ausdrücken, wird aussergewöhnliches Gewicht verliehen. Scheint Bondi Beach zunächst ein ungewöhnlich arkadischer Schauplatz für einen Künstler zu sein, der ein Städter par excellence ist, so muss man verstehen, dass Bondi Beach – zusammen mit Parramatta Road, dem geographischen Gegenpart in dieser Installation – genauso repräsentativ für die Stadt Sydney ist wie Oxford Street für London. Die Photos in BONDI BEACH/PARRAMATTA ROAD verfolgen ein ähnliches Ziel, kontrastieren aber entschieden mit denen der früheren Installation OXFORD STREET. In jener Arbeit strömt eine Menschenmenge wellenähnlich in Londons U-Bahn hinab. Wir sehen sie frontal, oft von unten, wobei ihre Mienen denen von Evans' *Subway*-Porträts nicht unähnlich sind. Am Bondi Beach sieht man viele der Menschen, die sich Kühlung suchend in den am Strand aufschlagenden Wellen vergnügen, von hinten.

In Europas dichtbevölkerten Städten ist die Strasse der Ort, wo die Demokratie am deutlichsten sichtbar wird. Auf der Oxford Street finden sich Menschen unterschiedlichster Herkunft zusammen, jenseits der strengen Hierarchien in Arbeitswelt oder Gesellschaft. Klassenstrukturen lösen sich nicht wirklich auf, werden aber durch den Ansturm von zu vielen Menschen und zu viel Information vorübergehend lahm gelegt. Australiens grösseren Städten fehlt diese europäische Dichte, aber alle liegen an der Küste und vor allem Sydney verdankt sein Gesicht seinem herrlichen Hafen und seinen vielen Stränden. Hier ist die Stadtlandschaft mit der umliegenden Natur

BEAT STREULI, BONDI BEACH/PARRAMATTA ROAD, 1998, Stillaufnahmen aus Überblende-Diaprojektion, Grösse variabel / stills from fading slide projection, dimensions variable.

in einer Art und Weise verbunden, die den meisten europäischen Zentren verloren gegangen ist. An den Stränden von Sydney mischen sich Urlauber und Kinder, die die Schule schwänzen; Familien spielen direkt neben Singles, die beobachten was rundum vor sich geht. Wie die Strasse ist der Strand eine neutrale Zone, wo alle Schichten völlig gleichberechtigt miteinander in Berührung kommen. Aber während die Strasse ein Durchgangsort ist, mit dem gemischte Gefühle verbunden sind, ist der Strand ein Ort, den wir aufsuchen, weil die Brandung uns fasziniert und die Welt der Arbeit vergessen lässt.

Obwohl Bondi Beach von Menschen aller Schichten bevölkert ist, liegt der Strand doch in den wohlhabenden östlichen Vororten Sydneys. Keine zehn Kilometer entfernt fängt die Parramatta Road an. Gesäumt von Gebrauchtwagenhändlern, Discountläden und kleinen Geschäften von Einwanderern, ist sie Sydneys kleingewerbliches Rückgrat. Der Verkehr kriecht durch die inneren Vorstadtquartiere Leichardt und Annandale, durch die relativ arme westliche Vorstadtgegend von Parramatta und weiter in die Blue Mountains am Stadtrand. Indem er sowohl die Spannung als auch die Nähe zwischen Parramatta Road und Bondi Beach zum Ausdruck bringt, gelingt es Beat Streuli besser als den meisten australischen Künstlern, das Besondere an Sydneys augenblicklicher urbaner Situation zum Ausdruck zu bringen. Dank der Beziehung zur umliegenden Natur und durch seine Einwanderungsstruktur finden wir hier

einen Stadtcharakter, der mehr mit Cape Town oder Vancouver als mit London oder Düsseldorf zu tun hat. Es wäre jedoch ein Fehler, BONDI BEACH/PARRAMATTA ROAD zu sehr im Hinblick auf die Besonderheiten von Sydneys urbaner Geographie zu interpretieren. Es lässt vielmehr die psychologische Dimension jeder urbanen Situation greifbar werden. Es untersucht die wechselnden Formen von Aufmerksamkeit und Unaufmerksamkeit, welche Menschen ausbilden um in der Stadt, in der Masse leben zu können.

Man sieht den Menschen auf Streulis Bildern an, wie sie ihre Beziehung zur Umwelt regeln, die Felder ihrer bewussten Wahrnehmung verändern sich ständig, erweitern und verengen sich um den Schatten der Stadt auszuweichen. Eine einfache Berührung. Ein Kuss. Spritzendes Wasser. Benzingeruch. Den Horizont absuchen. Den Menschen zuschauen. Ein ausdrucksloser Blick. Mit einem Freund lachen. Einfache Dinge. Kleine Dinge. Arkadische Alltagsmomente.

(Übersetzung: Egbert Hörmann)

1) Jeff Wall, «Typology, Luminescence, Freedom: an interview with Els Barrents», in: *Jeff Wall: Transparencies*, Rizzoli, New York 1986, S. 104.
2) Beat Streuli, «Art and Everyday: Transcript of forum on the theme of this year's Biennale of Sydney», Art Gallery of New South Wales, 19. September 1998, *Like*, Nr. 7, Sommer 1998–1999.
3) Walker Evans, zitiert im Katalog zur «Documenta X», Cantz, Ostfildern-Ruit 1997.

Edition for Parkett **Beat Streuli** Oxford Street, 1998

Laserchrome-Print auf Agfa-Hochglanzpapier, Poster mit 32 farbigen und schwarzweissen Bildern, Vergrösserung durch Grieger GmbH, Düsseldorf.
132 x 100 cm
Auflage: 60, signiert und nummeriert

Laserchrome print on Agfa high-gloss paper, poster with 32 colored and b/w photographs, print by Grieger GmbH, Dusseldorf.
52 x 39⅜"
Edition of 60, signed and numbered