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

Artikel: Beat Steuli's Gesamtkunstwerk

Autor: Danto, Arthur C. / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681319

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: 23.01.2026

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

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

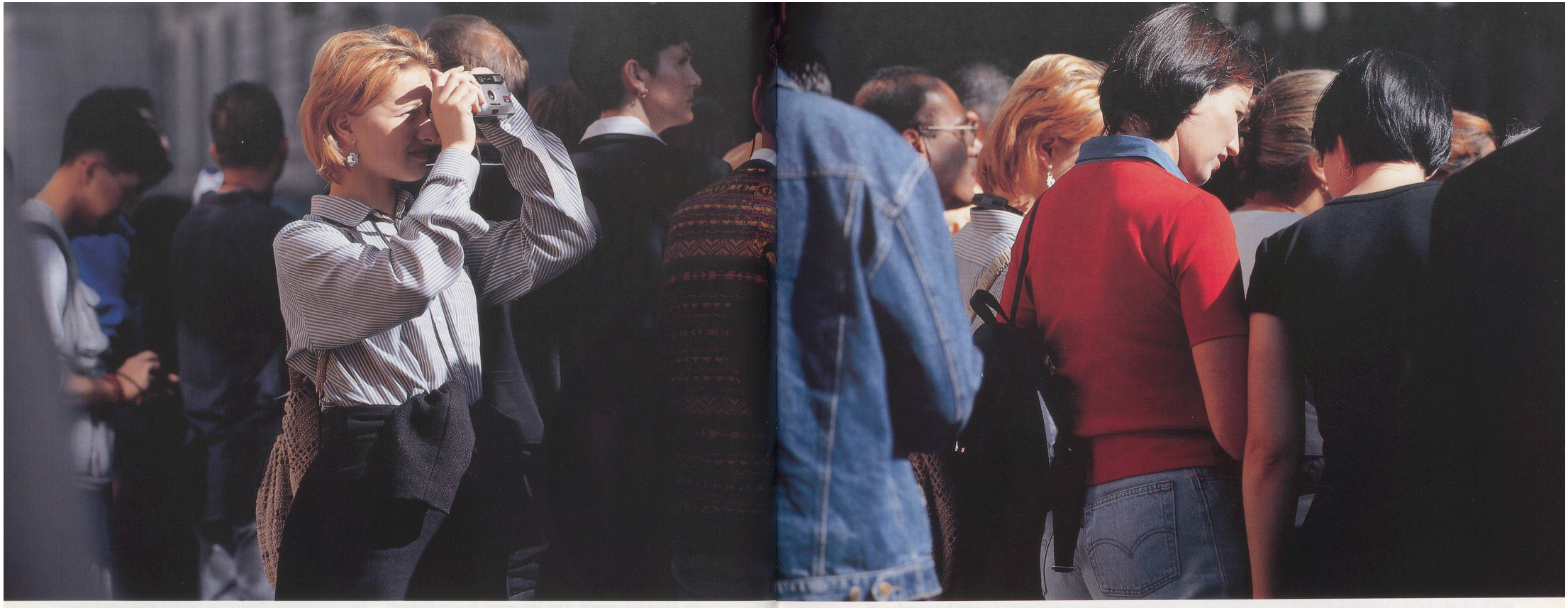
tags, nicht wie kurz vor Beginn, und sie gehen gerade so schnell, wie es in der Menge eben möglich ist, unterwegs zu den verschiedenen Verkehrsmitteln, die sie nach Hause bringen werden. Wenn nur der übermässige Gebrauch des Terminus «Entfremdung» uns nicht seiner Verwendung entfremdet hätte, diese Menge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