

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 57: Collaborations Doug Aitken, Nan Goldin, Thomas Nirschhorn

Rubrik: [Collaborations] : Doug Aitken, Nan Goldin, Thomas Hirschhorn

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: 20.01.2026

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

Doug Aitken, born 1968 in Redondo Beach, California, lives and works in New York City and Los Angeles / geboren 1968 in Redondo Beach, Kalifornien, lebt und arbeitet in New York und Los Angeles.

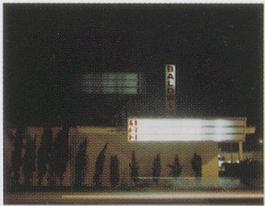
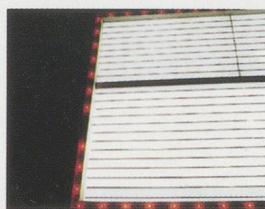
Nan Goldin, born 1953 in Washington, lives and works in New York City / geboren 1953 in Washington, lebt und arbeitet in New York.

Thomas Hirschhorn, born 1957 in Berne, Switzerland, lives and works in Paris / geboren 1957 in Bern, lebt und arbeitet in Paris.



DOUG AITKEN

DOUG AITKEN, GLASS BARRIER, 1999 / GLÄSERNE SCHRANKE.



Omega

JAMES ROBERTS

Man

Sometimes it's hard to connect with the world; there's just so much going on. Too much wetware flaps about, too many faces silently shout their garbled stories, too much talk fills the air with unwanted fragments of other people's lives. You need a solitary vantage point, an overview. Night is good. You can mediate distance in a car, watching images of the quiet world projected onto the screen of the windows. Street lamps and road markings pulse by in gentle syncopation, regulating your heartbeat, relaxing your breathing. Your journey through space becomes a sequence of two-dimensional vector translations as you follow a road system that feels not so much planned as an evolutionary product of the city itself. You can walk if you wish, and discover a new and more intimate relationship with the burnished concrete of the pavement; the brushed, stamped metal of a public telephone that is suddenly and surprisingly private; the slippery glass, plastics and

chrome of storefronts, commercial signage and foyers. All that is enveloped in the calming rays of artificial light is now yours and yours alone.

One's company, two's a crowd. You need to be alone with the world to get in sync with it; to decide whether you want to participate. Alone, you can tune in to the mechanical infrastructure and electronic nervous system of the urban (L.A. for example) and listen to their messages; traverse the landscape (perhaps that of Montserrat) and ponder the meaning of "natural" and the significance of the easy-come-easy-go dwellers whose detritus and flimsy habitations temporarily litter the vista in failed attempts to quantify and commodify it. Solitude and the lens make

JAMES ROBERTS is Senior Editor of *Frieze*, London.

DOUG AITKEN, THE ENTIRE MIRROR, 1998, 8 of a series of 16 c-prints laminated on Plexiglas, 30 x 35" each /
DER GANZE SPIEGEL, 8 Bilder aus einer Serie von 16 C-Prints auf Plexiglas, je 11,8 x 13,8 cm.



DOUG AITKEN, BEACON, 1999 / LEUCHTFEUER.

you an alien—not in relation to the world, but in relation to other people.

Point the lens at someone else and they become unknowable, their activities incomprehensible. The silhouette of a chain-link perimeter fence or the way the shadows slide off the edge of the pavement are more revealing, and the endless rotation and scanning of a radar dish more alert, more alive than the pellucid face of a young blonde woman who slips from interior to exterior, day to night, in a voyage across the city.

Perhaps it is really all a question of light; the source of illumination. As the retina, film, or CCD array absorbs the world, what it perceives is modulat-

ed by the texture of the light and its own perceptual mechanics. Overcast daylight, skylight, fluorescent light, tungsten light—all apply their particular varnish to the world, sealing it or releasing it, concealing it or revealing it to varying degrees. And there are so many ways to see the same thing, even at the same instant: slowed down, sped up, real time or freeze-frame; through the grain of film stock or the differing meshes of analogue or digital video; scanned by a cathode ray, projected by a beam of light through a crystal dot matrix or particles of dye in an Estar film. Each is a different moment of truth, like an old memory or a fresh one; a half-forgotten dream or one you will never forget.



JAMES ROBERTS

Der Omega-Mensch

Manchmal ist es schwierig, mit der Welt in Kontakt zu treten; es ist einfach zu viel los. Zu gross ist das Getümmel, zu viele Gesichter schreien uns stumm ihre verworrenen Geschichten entgegen, zu viele unerwünschte Gesprächsfetzen aus anderer Leute Leben hängen in der Luft. Man braucht einen einsamen Fluchtpunkt, eine Übersicht. Die Nacht ist gut dazu. Man kann die Distanz im Auto überwinden und die Bilder einer stillen Welt als Projektion auf den Fensterscheiben betrachten. Strassenlampen und Verkehrsschilder lösen sich in sanftem Rhythmus ab und lassen das Herz regelmässiger schlagen, den Atem ruhiger gehen. Die Reise durch den Raum wird zu einer Folge zweidimensionaler Vektorverschiebungen, während man einem Strassennetz folgt, das weniger geplant wirkt, als vielmehr ein Produkt der Stadt selbst zu sein scheint. Wenn's beliebt, kann man auch zu Fuss gehen und neue, intimere Bekanntschaft schliessen mit dem glatt polierten Asphaltbelag; dem rauhen, abgenützten Metall eines öffentlichen Telefons, das plötzlich überraschend privat wirkt; dem aalglatten Glas, Kunststoff oder Chromstahl der Ladenfassaden, Werbeschilder und Ein-

gangshallen. All das ist jetzt in besänftigendes Kunstlicht getaucht und gehört einem ganz allein.

One's company, two's a crowd (Einer ist Gesellschaft, zwei sind eine Menge). Man muss mit der Welt allein sein, um in ihr mitschwingen zu können, um entscheiden zu können, ob man an ihr teilhaben will oder nicht. Allein ist es möglich, sich auf die technische Infrastruktur und das elektronische Nervensystem einer Stadt (zum Beispiel: Los Angeles) einzustimmen und ihre Botschaften zu empfangen; man durchquere die Landschaft (vielleicht jene von Montserrat) und denke über den Sinn des «Natürlichen» nach und über die Bedeutung der hier provisorisch hausenden Leute, deren Abfall und vergeblich immer wieder ausgebesserte und vergrösserte Bruchbuden vorübergehend die schöne Aussicht stören. Das Alleinsein und die Kameralinse machen dich zum Ausserirdischen – nicht was die Welt, aber was die Menschen angeht. Richte das Auge der Kamera auf andere Menschen und sie werden unergründlich, ihr Tun unverständlich. Auf einer Reise quer durch die Stadt ist die Silhouette eines Maschendrahtzauns oder die Art, wie die Schatten

JAMES ROBERTS ist verantwortlicher Redaktor der Kunstschrift *Frieze*, London.



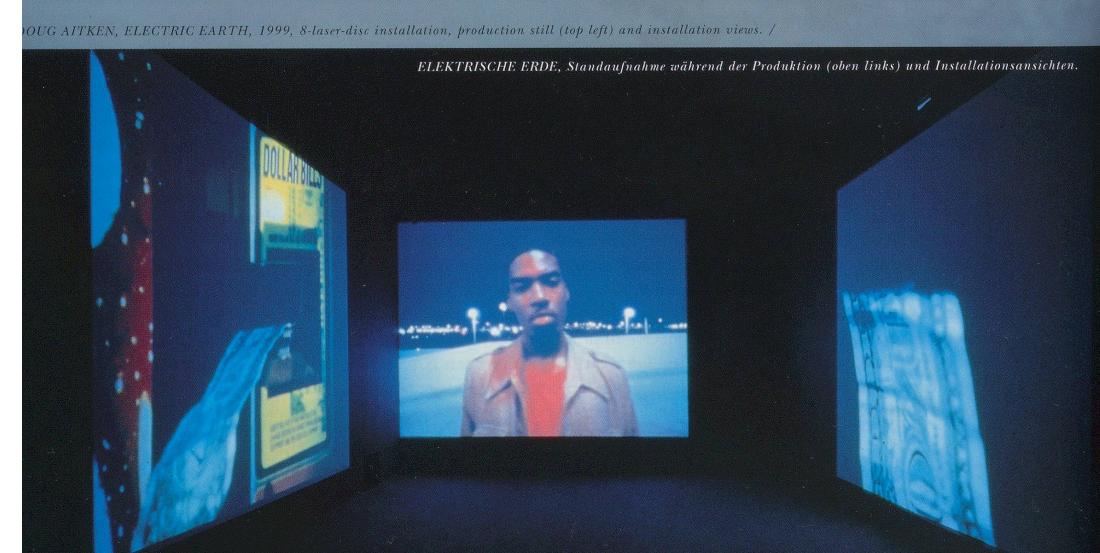
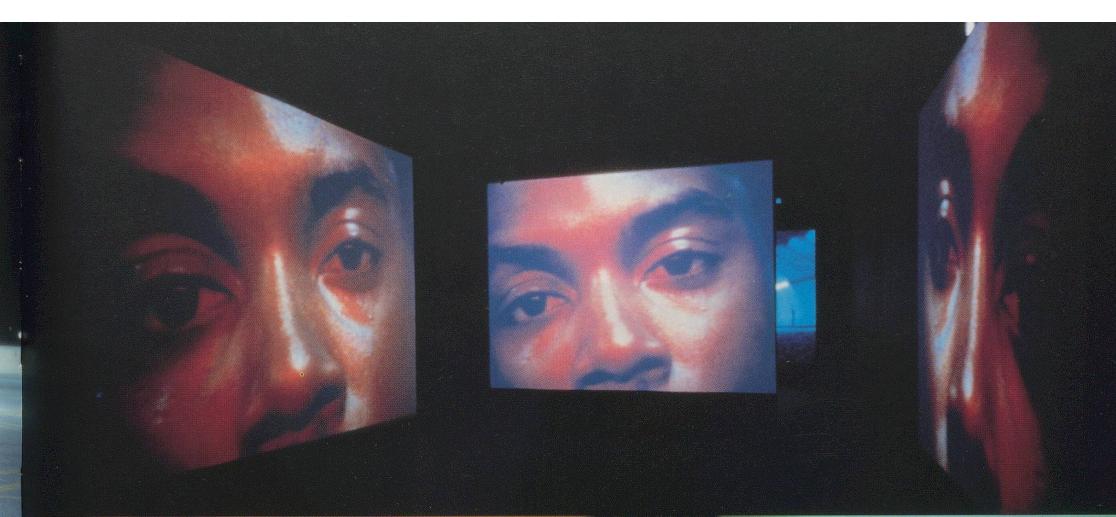
DOUG AITKEN, RISE, 1996, laser-disc installation, New York Kunsthalle / AUFSTEHEN.

über das Strassenpflaster huschen, aufschlussreicher, das unablässige Rotieren und Lauschen einer Radarschüssel wacher und lebendiger als das blasse Antlitz einer jungen blonden Frau, die aus einem Innenraum ins Freie wechselt, vom Tag in die Nacht.

Vielleicht ist es wirklich nur eine Frage des Lichts und der Beleuchtungsquellen. Wie die Netzhaut nimmt auch ein Film oder eine moderne Fernsehkamera die Welt auf: Was sie wahrnehmen, wird beeinflusst von der Lichtbeschaffenheit und ihrer spezifischen Wahrnehmungstechnik. Gedämpftes Tageslicht, natürliches Licht, fluoreszierendes Licht, Glühbirnenlicht: Jedes verleiht der Welt seine spezifische Atmosphäre, indem es sie dem Blick in unter-

schiedlichem Masse verschließt oder öffnet, verbirgt oder enthüllt. Und man kann dasselbe auf so viele verschiedene Weisen sehen, sogar im selben Augenblick: verlangsamt, beschleunigt, in Echtzeit oder Zeitlupe; durch das Korn der Filmschicht oder die verschiedenen Raster der analogen oder digitalen Videotechnik; aufgenommen durch einen Kathodenstrahl, oder als Projektion eines Lichtstrahls durch ein Kristallpunktraster oder die Farbpartikel eines Estar-Films. Jede liefert einen anderen Aspekt der Wahrheit, wie eine lang zurückliegende oder eine noch frische Erinnerung, ein halb vergessener Traum oder einer, den man nie vergessen wird.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)



Doug Aitken, ELECTRIC EARTH, 1999, 8-laser-disc installation, production still (top left) and installation views. /

ELEKTRISCHE ERDE, Standaufnahme während der Produktion (oben links) und Installationsansichten.

Doug Aitken

DOUG AITKEN, OVER THE OCEAN, 1999 / ÜBER DEN OZEAN.



LIQUID TIME

FRANCESCO BONAMI

Godard regards words as images that are in the constant process of birth and death... He certainly follows Cocteau in Pierrot le fou. In the end isn't our seeing really our feeling the constant "death" in that reality that can only be seen through the camera?

— Toru Takemitsu, “Conversation on Seeing,” in: *Confronting Silence*, Berkeley, 1995.

The one time I swam in the Pacific Ocean was enough for me to realize it was named with a hint of sarcasm. Its calm magmatic surface hides currents that could swallow you like a pill. Doug Aitken was born in one of those Southern California coastal towns where surfing becomes second nature to natives who immerse themselves in the ocean's vastness every morning. When you surf, and I never did, you must stand on top of the wave, and if it breaks you are thrown furiously down into the foam. A couple of years ago, Doug went down in the water, and when he came ashore it was too late. They say that when you are drowning, your life fast-forwards in front of you. Doug Aitken drowned. When his friends got him out, he'd come to the end of his tape. In fact, he may have died for a few long seconds and then come back to life in a kind of hedonistic resurrection. It is very odd to imagine your life ruptured like a jammed video tape, its flow interrupted by a void in which nothing happens. When you wake up, from where do you start? Do you rewind back to

the moment life stopped or do you keep going with a few frames missing?

Is death a basic question of editing? When he opened his eyes again Doug knew he'd lost a piece of his footage, but he didn't know where to look for it. And he didn't know what was supposed to have happened in it. You could imagine—coincidental to this particular accident—all of his work as some kind of drowning experience. He fast-forwards and rewinds his thoughts over and over until he gets to the point where the image falls into the right place and the story is told. The viewer, too, is drawn into Aitken's mental process, trapped into his narrative at the very moment it is edited. Aitken's work is like a wave that doesn't pull you in as much as it pushes you under. Because it is never immediately clear what is happening, you have to plunge in and out several times to make sense of it. Aitken creates space that is like a perpetual editing suite in which the viewer must mentally cut and paste until it feels right, or good, or maybe bad.

In BAD ANIMAL (1996) or THESE RESTLESS MINDS (1998), the editing room is set out in a ring. You circle round and round as if on a carousel, watching the

FRANCESCO BONAMI is Senior Curator at the Museum of Contemporary Art, Chicago.

three monitors and tracking the linear progress of the piece, while catching up with it. Linearity is not on Aitken's agenda, but his work is always structured around a kind of emotional continuity. Instead of moving from A to B, you revolve around A as many times as possible before starting to circle B. You circumnavigate a dozen images, as if sailing around an archipelago of small visual and conceptual islands. You encircle the images and the images encircle you. In each work, the filmed landscape assumes the role of a script, while the subject becomes the movement of Aitken's camera.

In an early work, INFLECTION (1992), Aitken approaches the landscape vertically, launching a video camera into the sky with a miniature rocket. We see the confused bird's eye view of a suburban scene caught in rapid ascent and then descent—it's like trying to read a musical score while it is hurtling down from a window. Here, Aitken experiments with picturing the environment through a combination of speed and altitude. In subsequent works, he tilts his mind to the horizontal speed of the ground. This early experiment is a kind of visual haiku, an attempt to tell a short story—that of his origin and bottom to top, top to bottom, penetrating the deepest depth of field with hieroglyphic concision.

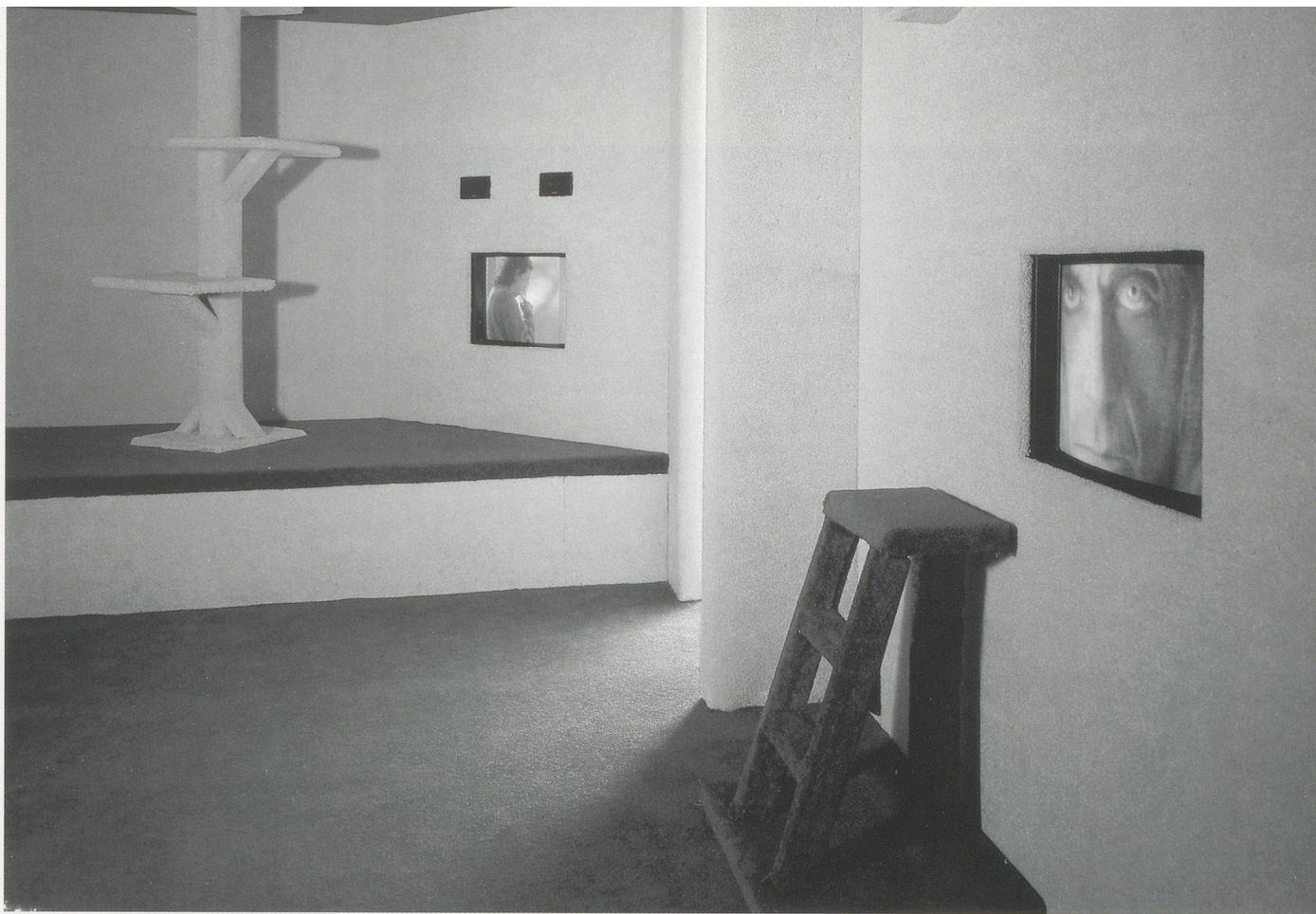
In this early work, Aitken grazes the surface of a conflict between deferred time, vertical time, and real time. These relationships will develop into the central concerns of an oeuvre that is about real time extended into a deferred perception: the real time of the author perceived in the deferred time of the viewer. To be inside one of Aitken's installations is to question whether we are experiencing real time and real space. In CATHOUSE (1997), the space is real enough—tactile enough—to create a feeling of claustrophobia. Trapped inside this over-enlarged, carpeted space, the viewer finds his own perverse suburban character mirroring back on him as he watches three people—a woman playing with a glass of water, a boy in his bedroom, and a man (Iggy Pop) swinging on an armchair—in expansive suburban interiors, captured in miniature, window-like monitors set into the wall. All of the subjects of CATHOUSE—both viewers and figures—are locked into a suburban architecture and a strange realm of low



stimulation. Doug Aitken's work is an empirical test of true interactivity and virtuality. As James Cameron, the director of *Titanic*, said, "Film doesn't address what's great about virtual reality, which is interactivity: You move and as you move, the scene changes."¹⁾ Aitken reaches this point, not by deferring to the viewer's movements, but by shaping his ideas around them, predicting them, and creating a space where the viewer can move, though only in certain ways.

Yet, early on, Aitken allowed the landscape and the viewer to observe each other while avoiding interaction. A good example of this is MONSOON (1995). Filmed in the Guyana jungle where Reverend Jones's followers committed mass suicide in the mid-seventies, the footage describes nothing but waiting for a monsoon to arrive. This contemporary landscape is absorbed by the menacing weather, just as the traumatic historical event has been erased by the excessively fecund landscape. In MONSOON, we see only mounting tension and the latent recollection of fear. The monsoon never arrives. The film ends just before the sky hatches like an egg, just before the final cleansing, like the sect's collective life that ended just before the deception was revealed. Aitken stops short just in front of the truth, leaving hope and despair in tenuous balance. MONSOON is Aitken's first inquiry into the realm of speed.

Speed of light (DIAMOND SEA, 1997), speed of the wind (MONSOON), speed of the human body



DOUG AITKEN, CATHOUSE, 1997, laser-disc/sound installation, 3 laser-discs and 3 monitors installed in a room of 8 x 24 x 13 feet; installation view (top) and production stills (below and left-hand page) / MIEZENHAUS, 3 Laserdisks und 3 Monitoren in einem Raum von 2,4 x 7,3 x 4 m; Installationsansicht (oben) und Standaufnahmen während der Produktion (unten und links).

(ELECTRIC EARTH, 1999) and of the mind (THESE RESTLESS MINDS), speed of fame (INTO THE SUN, 1999). "Speed Pollution," Paul Virilio says, "reduces the world to nothing,"²) and Aitken's work demonstrates a kind of ecological edge that recycles speed into a non-linear, slow-motion story. Perhaps because the artist was born where the rhythm and strength of the waves constantly resounds on the shore, speed attracts him as a tool with which to magnify slowness. Aitken's approach to creating his work reminds me of Craig Breedlove, an unassuming man who breaks land-speed records and sound barriers on the Bonneville Salt Flats of Utah with homemade rockets built in his garage. To build a narrative about speed, or to build a car to overcome speed, requires both



Aitken and Breedlove to dissect the concept of velocity into a series of finely tuned details. Once all the details are clear, they can be condensed into the final tool—the film or the car. The space between Breedlove's vehicle and its broken sound barrier is, for Aitken, the acceleration from concept to narrative, the amount of time that pastes together the first and the last frames of his concepts. Both the artist and the racer challenge and describe speed as a means to celebrate the perfection of stillness. Similarly, in ERASER (1998), Aitken celebrates the speed of a volcanic eruption, which creates the palpable stillness of an island, frozen like a contemporary Herculaneum.

But while Breedlove's smashed records are similar to the cleansing shower of the monsoon that will break the air and the tension, Aitken's works are perpetually suspended in a moment before climax. They are frozen, like his life in those endless seconds on the beach when his brain stopped and death seemed an imminent solution. Though Aitken's ideas do acknowledge destiny and the impossibility of speeding it up. No matter how fast you travel, the day will always last twenty-four hours. But Aitken also believes that in these twenty-four hours, you can pack thousands of movements, thousands of perceptions, or—as in the case of his brief demise—nothing at all. In his most recent production (ELECTRIC EARTH), a young boy rises in the stillness of his bedroom, goes out into the accelerated speed of the surrounding city, and ends up immobile at the mouth of a tunnel that looks like the final void. Nothingness and stillness have their own images, their own virtual time

where things exist and don't exist like in *Myst*, the phenomenally successful computer game that is constructed from an abandoned and melancholic virtual reality. Aitken's locations, like the Namibian desert in DIAMOND SEA, or Montserrat Island in ERASER, are poised on the edge of the real. Projecting the viewer into a world where numerous endings are possible, Aitken navigates through unreal places, revealing their different possibilities. The jungle, the desert, or the island are zones where something dramatic may have happened but has since been forgotten. These places are monuments to both slowness and speed: the slowness of the real and the speed of memory. They are the sound barriers that challenge Breedlove and that are, for the rest of us, barriers to an unknown destiny. In these suspended spaces, the violence of the monsoon, the dust of the volcano, and the light of the diamonds propel the landscape toward its own limits. Aitken reads his scripts as fast as he can and records them as slowly as possible. This contradiction produces the energy that generates the final time within the work and the real space for the viewer. The voices of the auctioneers, the vertical flight of the rocket, the winds of Guyana, the refracted light of Namibia—all these culminate in the linear acceleration of Aitken's vision. He places as many people as he can inside his mind, which is transformed into a space following the trail he has laid, encouraging us to think exactly as he does.

1) James Cameron, Interview with Paula Parisi in: *Wired Magazine*, April, 1996.

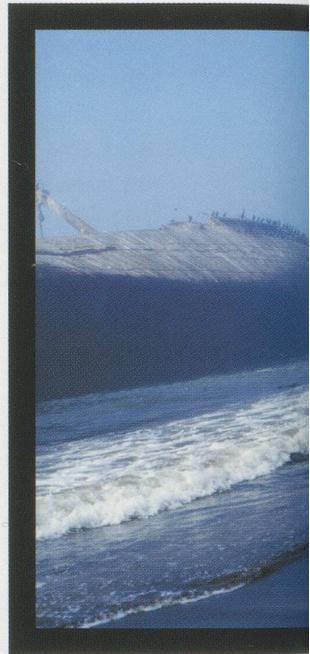
2) Paul Virilio, Interview with James DerDerian in: *Wired Magazine*, May, 1996.



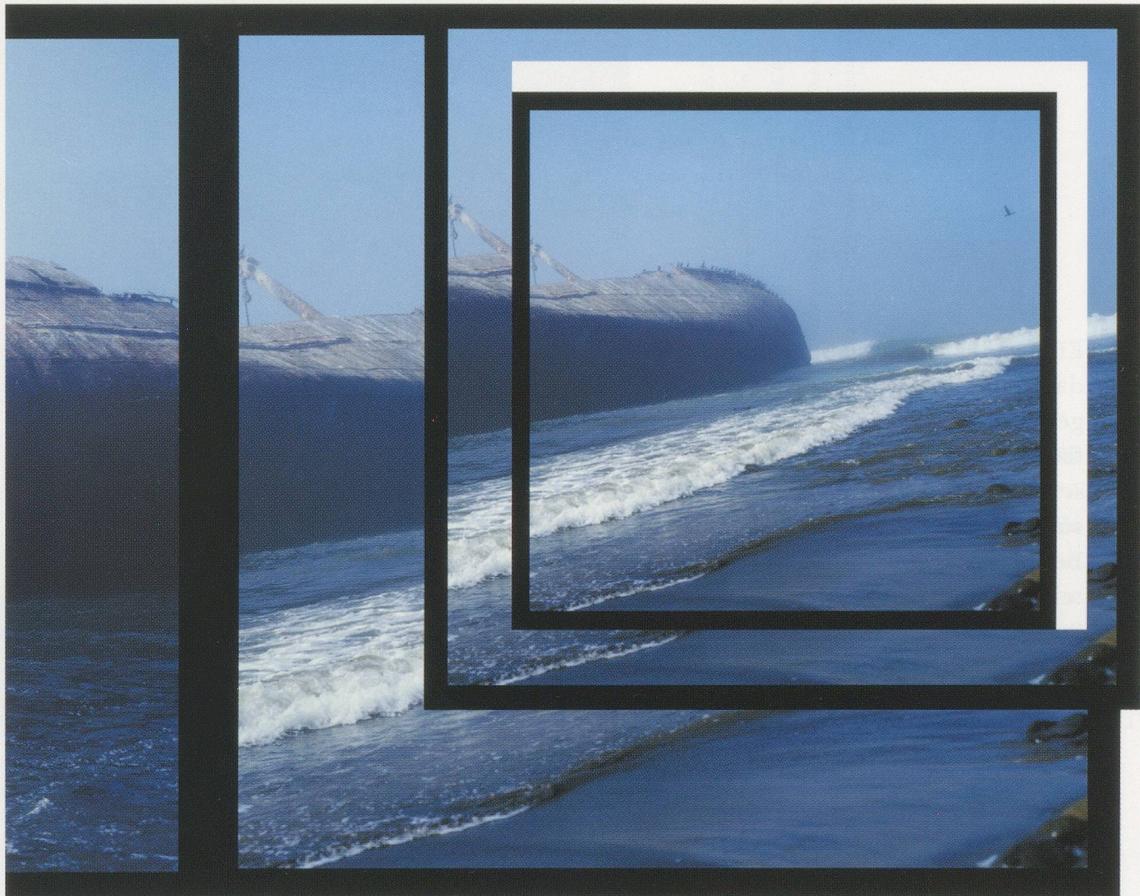
DOUGAITKEN, MONSOON, 1995, video still (top / oben); production still (bottom / unten) / MONSUN.



Doug Aitken



Left: *Shipwreck*, 2000. Right: *Shipwreck*, 2000. DOUGAITKEN.COM



While your visual focus may have been trained on the horizon, north-south motion and horizontal perspective had driven the viewer's eye across the frame of the photograph. Now, however, a second photograph has been added to the left of the first, and it is this second photograph that has shifted the focus of the visual field. The second photograph is a close-up of the same scene, showing the waves crashing onto the beach. The two photographs are separated by a thin vertical line, creating a sense of separation between them.

With the addition of the second photograph,

the visual field has been divided into two distinct

regions, each with its own unique perspective.

The first region is dominated by the wide-angle

photograph, which captures the entire scene.

The second region is dominated by the close-up

photograph, which focuses on the details of the

waves crashing onto the beach.

While your visual focus may have been trained on the horizon, north-south motion and horizontal perspective had driven the viewer's eye across the frame of the photograph. Now, however, a second photograph has been added to the left of the first, and it is this second photograph that has shifted the focus of the visual field. The second photograph is a close-up of the same scene, showing the waves crashing onto the beach. The two photographs are separated by a thin vertical line, creating a sense of separation between them.

DOUG AITKEN, 2-SECOND SEPARATION, 1999, triptych / 2-SEKUNDEN-AUFPALTUNG, Triptychon.

FLÜSSIGE ZEIT

FRANCESCO BONAMI

Godard betrachtet Worte als Bilder in einem ständigen Prozess von Geburt und Tod... Sicher erweist er sich in Pierrot le fou als Schüler Cocteaus. Ist unser Sehen nicht am Ende das Erleben des andauernden Todes in jener Realität, die nur durch die Kamera sichtbar wird?

– Toru Takemitsu, «Conversation on Seeing», in: *Confronting Silence*, Berkeley 1995.

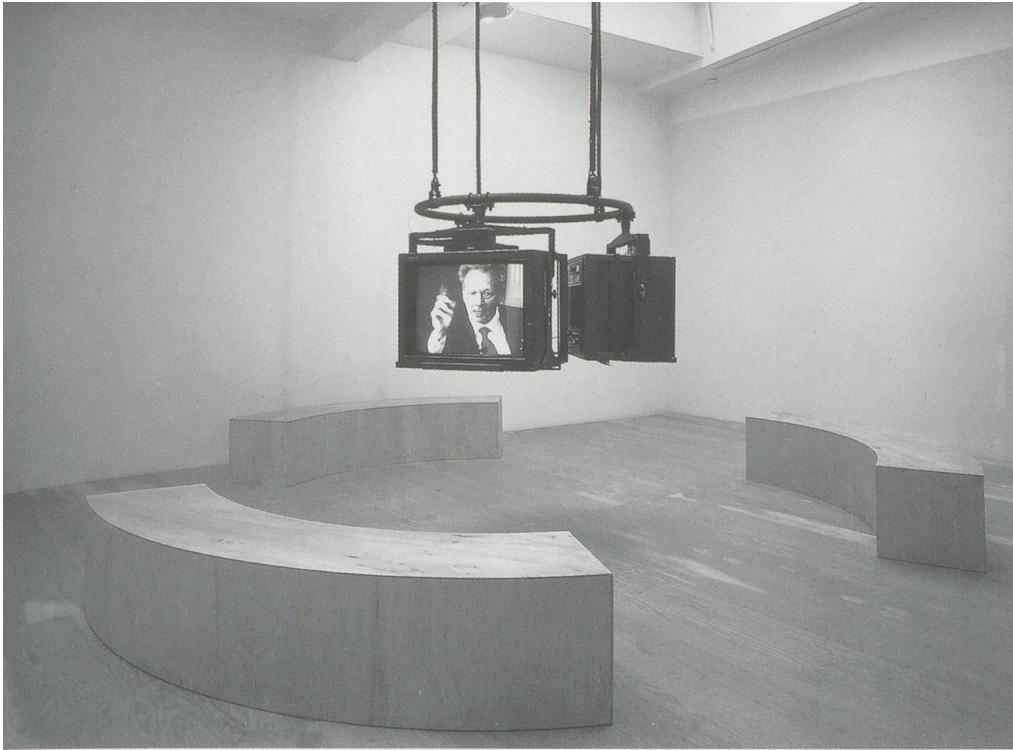
Einmal im Pazifik geschwommen und mir war klar, dass man ihn wohl nicht ganz ohne Sarkasmus so getauft hat. Unter seiner ruhigen, zähflüssigen Oberfläche lauern Strömungen, die einen leicht verschlucken können. Aitken stammt aus einer jener südkalifornischen Küstenstädte, wo das Surfen den Bewohnern, die sich jeden Morgen in die Meeresfluten stürzen, zur zweiten Natur geworden ist. Beim Surfen – ich habe es selbst nie ausprobiert – stellt man sich oben auf die Welle und wenn sie bricht, wirbelt sie einen wild im schäumenden Wasser herum. Vor einigen Jahren ging Doug auf diese Art unter und als er ans Ufer gespült wurde, schien es zu spät. Beim Ertrinken sieht man angeblich das eigene Leben wie im Zeitraffer an sich vorbeiziehen. Doug Aitken ist ertrunken. Als seine Freunde ihn aus dem Wasser zogen, war er am Ende seines Bandes angekommen. Vielleicht ist er tatsächlich eine kleine Ewigkeit lang gestorben und dann in einer Art hedonistischer Auferstehung ins Leben zurückgekehrt. Seltsame Vorstellung, dass das Leben einfach anhält wie ein blockiertes Videoband, dass der Lebensfluss unterbrochen wird durch eine Leere, in der nichts geschieht. Wenn man dann wieder aufwacht, wo macht man da weiter? Spult man bis zu dem Augenblick zurück, in dem das Leben anhielt, oder fährt

FRANCESCO BONAMI ist Kurator am Museum of Contemporary Art in Chicago.



man einfach fort, obwohl man weiß, dass ein paar Bilder fehlen?

Ist der Tod im Grunde eine Frage der Schnitttechnik? Als Doug die Augen wieder öffnete, wusste er, dass ein Stück aus seinem Film verloren war, hatte aber keine Ahnung, wo er danach suchen sollte. Er konnte sich auch nicht vorstellen, was sich darin



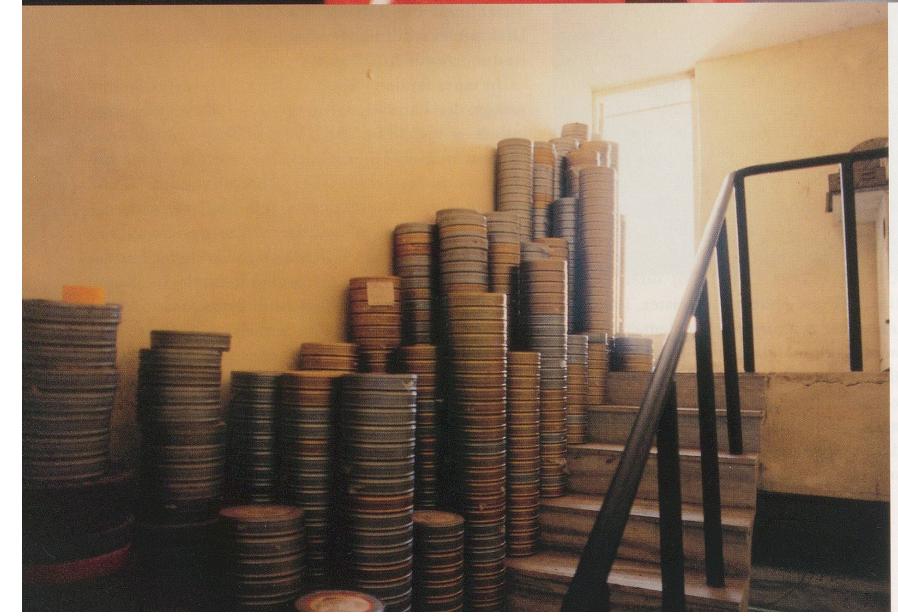
DOUGAITKEN, THESE RESTLESS MINDS, 1998, 3-channel video installation, production still (left-hand page) and installation view / DIESER RUHELÖSEN GEISTER, 3-Kanal-Videoinstallation, Standaufnahme während der Produktion (linke Seite) und Installationsansicht.

ereignet haben könnte. Man könnte sich seine ganze Arbeit – passend zu diesem Unfall – als eine Art Ertrinken vorstellen. Er spult seine Gedanken vor und zurück, Mal um Mal, solange bis das Bild an der richtigen Stelle steht und gesagt ist, was zu sagen war. Auch der Betrachter wird in Aitkens Denkprozess hineingezogen und gerät genau im Augenblick ihrer Entstehung in die Fänge seiner Geschichte. Aitkens Werk ist wie eine Welle, die einen weniger fortreisst als nach unten drückt. Denn es wird nie auf den ersten Blick klar, was eigentlich geschieht, man muss mehrmals ein- und auftauchen um sich einen Reim darauf machen zu können. Aitken schafft einen Raum wie eine unendliche Schnittfolge, bei der der Betrachter solange schneidet und seine Gedanken einfügt, bis die Sache stimmt und sich richtig oder gut anfühlt, oder auch nicht.

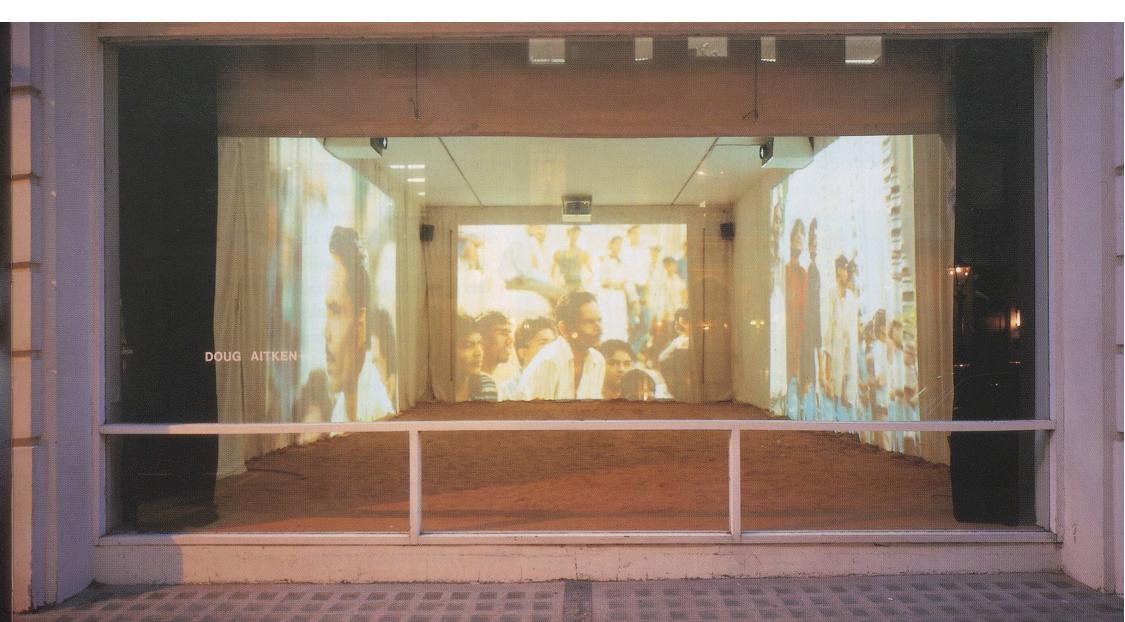
In BAD ANIMAL (Böses Tier, 1996) oder THESE RESTLESS MINDS (Diese ruhelosen Geister, 1998) ist der Schneideraum ringförmig angelegt. Wie in einem Karussell dreht man sich ständig im Kreis, um die drei Bildschirme zu betrachten und die lineare Entwicklung des Stücks aufzuspüren, bis man ihm folgen kann. Aitken geht es nicht eigentlich um Linearität, dennoch ist seine Arbeit immer in einer gewissen emotionalen Kontinuität konstruiert. An-

statt sich von A nach B zu bewegen, kreist man so oft wie möglich um A, bevor man sich daran macht, B zu umkreisen. So umschifft man ein Dutzend Bilder, als umsegelte man einen Archipel aus lauter kleinen visuellen und konzeptuellen Inseln. Man umkreist die Bilder und wird von ihnen eingekreist. Immer übernimmt die gefilmte Landschaft die Rolle des Drehbuchs, und die Bewegung von Aitkens Kamera ist das eigentliche Thema.

In einer frühen Arbeit (INFLECTION, 1992) nahm Aitken die Landschaft in vertikaler Bewegung auf, indem er mithilfe einer kleinen Rakete eine Videokamera in den Himmel schoss. Wie eine Partitur, die man zu lesen versucht, während sie aus einem Fenster flattert, saust vor unserem Auge die wirbelnde Ansicht einer Vorstadtszene aus der Vogelperspektive in die Höhe und stürzt dann wieder herab. Aitken versucht hier die Umgebung durch eine Kombination von Höhe und Geschwindigkeit abzubilden. In späteren Arbeiten richtet er seinen Blick auf die horizontale Geschwindigkeit des Bodens. Dieses frühe Experiment ist eine Art visuelles Haiku, der Versuch, eine Kurzgeschichte zu erzählen, und zwar die seiner Herkunft, wobei er, von oben nach unten und von unten nach oben, mit hieroglyphenhafter Präzision in die tiefsten Tiefen vordringt.



DOUG AITKEN, *INTO THE SUN*, 1999, 4-laser-disc video installation, production stills (left-hand page) and installation at the Victoria Miro Gallery, London (right-hand page). *IN DIE SONNE*, Videoinstallation mit 4 Laserdisks, Standardaufnahmen während der Produktion (linke Seite) und Installation (rechte Seite).



In dieser frühen Arbeit streift Aitken bereits den Konflikt zwischen verzögerter, vertikaler und realer Zeit. Dieser wird später zu einem zentralen Thema seines Werks, das von der Erweiterung der realen Zeit hinein in die – verschobene – Zeit der Wahrnehmung handelt: die reale Zeit des Autors, verlagert in die Zeit des Betrachters. Befindet man sich in einer seiner Installationen, stellt sich automatisch die Frage, ob das, was man gerade erlebt, die reale Zeit und der reale Raum sind. In CATHOUSE (Miezenhaus, 1997) ist der Raum real und greifbar genug, um klaustrophobische Gefühle zu erzeugen. Gefangen in diesem unverhältnismässig vergrösserten und mit Teppichen ausgelegten Raum, erkennt der Besucher seine eigene perverse Vorstadtfigur gleichsam wie im Spiegel, während er drei Menschen beobachtet: eine Frau, die mit einem Glas Wasser spielt, einen Jungen in seinem Schlafzimmer und einen Mann (Iggy Pop), der auf einem Lehnstuhl schaukelt. Sie alle befinden sich in grosszügigen Vorstadt-Interieurs, festgehalten in fensterähnlich in der Wand eingelassenen Kleinbildschirmen. In CATHOUSE sind alle Beteiligten – Betrachter wie Betrachtete – in einer Vorstadtarchitektur und einem seltsam gedämpften Ambiente eingeschlossen. Doug Aitkens Werk ist eine empirische Prüfung von echter Interaktivität und Virtualität. James Cameron, der Regisseur des Films *Titanic*, formulierte es so: «Der Film bringt das, was an der virtuellen Realität so grossartig ist, gar nicht ins Spiel, nämlich die Interaktivität: Man bewegt sich, und durch die Bewegung verändert sich das Bild.»¹⁾ Aitken dagegen tut dies, stellt dabei aber nicht einfach auf die Bewegungen des Betrachters ab, sondern entwickelt seine Ideen um diese Bewegungen herum und nimmt sie vorweg. Dadurch schafft er einen Raum, durch den der Betrachter sich zwar bewegen kann, aber nur auf ganz bestimmte Weise.

Ganz am Anfang konnten sich Landschaft und Betrachter bei Aitken noch begegnen, ohne in eine interaktive Beziehung zu treten. Ein gutes Beispiel dafür ist MONSOON (Monsun, 1995). Der Film wurde im Dschungel von Guyana gedreht, dort wo die Jünger von Reverend Jones Mitte der 70er Jahre Massenselbstmord verübten, und er zeigt nichts als das Warten auf den bevorstehenden Monsun. Die aktuelle Landschaft geht im drohenden Unwetter unter, wie

das traumatische historische Ereignis in der üppigen Natur dieser Gegend untergegangen ist. In MONSOON sieht man nichts als steigende Spannung und ein latentes Wiederaufflammen von Angst. Tatsächlich trifft der Monsun niemals ein. Der Film endet, kurz bevor der Himmel platzt wie eine reife Frucht, knapp vor der finalen Reinigung, wie das Leben der Sekte genau vor dem Augenblick endete, in dem die Enttäuschung offenbar geworden wäre. Aitken hält unmittelbar vor dem Moment der Wahrheit inne und belässt Hoffnung und Verzweiflung in spannungsgeladener Balance. MONSOON ist Aitkens erster Schritt zur Erforschung der Geschwindigkeit.

Lichtgeschwindigkeit (DIAMOND SEA / Diamantensee, 1997), Windgeschwindigkeit (MONSOON), Geschwindigkeit des menschlichen Körpers (ELECTRIC EARTH / Elektrische Erde, 1999) und des Geistes (THESE RESTLESS MINDS / Diese ruhelosen Geister), Geschwindigkeit des Ruhms (INTO THE SUN / In die Sonne, 1999): «Umweltverschmutzung durch Geschwindigkeit», sagt Paul Virilio, «reduziert die Welt auf ein Nichts.»²⁾ Aitkens Werk führt eine Art ökologischer Grenze vor, die aus der Geschwindigkeit eine nicht lineare Geschichte in Zeitlupe macht. Vielleicht gerade weil der Künstler an einem Ort aufwuchs, an dem das machtvoll rhythmische Schlagen der Wellen gegen die Küste unablässig zu hören war, wirkt die Geschwindigkeit als Mittel zur Vergrösserung der Langsamkeit so anziehend auf ihn. Aitkens Vorgehen erinnert mich an Craig Breedlove, einen bescheidenen Mann, der in den Bonneville Salt Flats in Utah mit Raketen, die er zu Hause in seiner Garage bastelt, Geschwindigkeitsrekorde erzielt und Schallmauern durchbricht. Um etwas über die Geschwindigkeit zu erzählen oder um ein Auto zu bauen, mit dem man Geschwindigkeitsrekorde fahren kann, müssen beide, Aitken und Breedlove, die Idee der Geschwindigkeit in eine Reihe genau ausgeloteter Details zerlegen. Sobald dann alle Einzelheiten klar sind, lassen sie sich zum fertigen Instrument verdichten – zum Film oder Auto. Dem Abstand zwischen Breedloves Gefährt und der durchbrochenen Schallmauer entspricht bei Aitken die Beschleunigung von der Idee zur Geschichte, der Zeitraum, der Anfang und Ende seiner Vorstellungen zusammenfügt. Sowohl der Künstler wie der

Rennfahrer fordern die Geschwindigkeit heraus und beschreiben sie als ein Mittel, um das Vollkommene der Reglosigkeit feierlich zu unterstreichen. Auf ähnliche Weise feiert Aitken in ERASER (Auslöscher, 1998) die Geschwindigkeit eines Vulkanausbruchs, der die geradezu greifbare Reglosigkeit einer Insel entstehen lässt, erstarrt wie ein zweites Herculaneum.

Doch während Breedloves gebrochene Rekorde eine gewisse Ähnlichkeit mit der reinigenden Wirkung des Monsunregens haben, der die Atmosphäre aufbricht und die Spannung löst, halten Aitkens Werke immer einen Moment vor dem Wendepunkt inne. Sie sind erstarrt, gerade wie sein Leben in jenen endlosen Sekunden am Strand, als sein Gehirn aufhörte zu arbeiten und der Tod als definitive Lösung unmittelbar bevorzustehen schien. Zwar erkennt Aitken das Schicksal durchaus an und sieht ein, dass es sich nicht beschleunigen lässt. Egal wie schnell man reist, der Tag wird immer vierundzwanzig Stunden haben. Aitken glaubt jedoch auch, dass man in diesen Vier- und zwanzigstundentag Tausende von Bewegungen packen kann, Tausende von Wahrnehmungen, oder – wie im Falle seines kurzen Aussetzers – gar nichts. In seiner jüngsten Produktion (ELECTRIC EARTH) erhebt sich ein kleiner Junge in der Stille seines Schlafzimmers, geht hinaus in die erhöhte Geschwindigkeit der Stadt und findet sich schliesslich regungslos am Eingang eines Tunnels wieder, der aussieht wie das Tor zur endgültigen Leere. Das Nichts und die Reglosigkeit haben ihre eigenen Bilder, ihre eigene virtuelle Zeit, wo Dinge existieren und nicht existieren, so wie in dem unglaublich erfolgreichen Computerspiel *Myst*, das auf einer verlassenen-melancholischen virtuellen Realität aufbaut. Aitkens Schauplätze, etwa die namibische Wüste in DIAMOND SEA oder die Insel Montserrat in ERASER, balancieren an der Grenze des Realen. Der Betrachter wird in eine Welt versetzt, in der verschiedene Ausgänge denkbar sind, während Aitken durch unwirkliche Orte streift und deren unterschiedliche Möglichkeiten aufzeigt. Der Dschungel, die Wüste oder die Insel sind Gegenden, in denen sich etwas

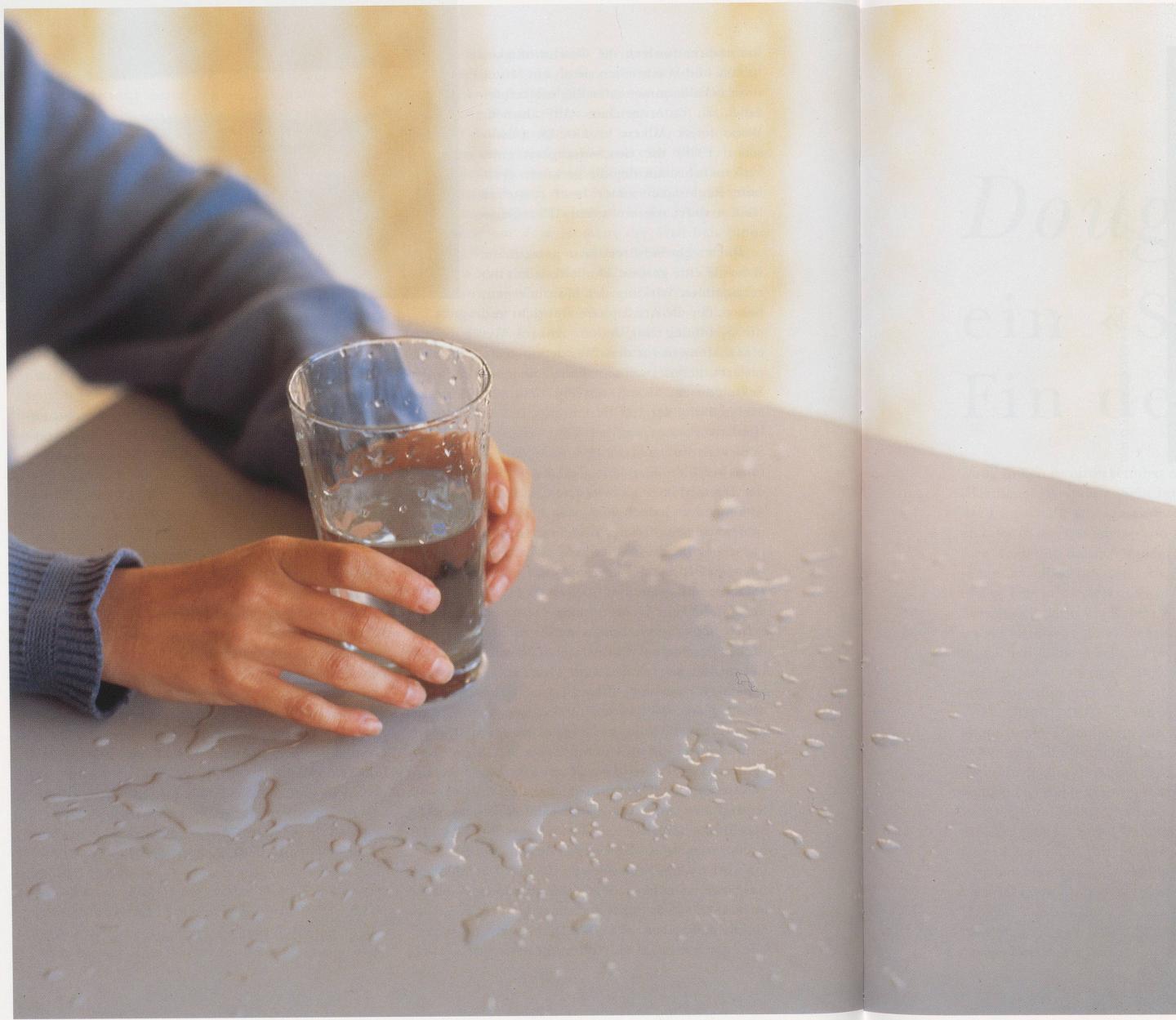


DOUG AITKEN, UNTITLED (REARVIEW MIRROR, ABSTRACT),
1966, c-print mounted on Plexiglas, 9 x 13½" / OHNE TITEL
(RÜCKSPIEGEL, ABSTRAKT), C-Print auf Plexiglas, 22,9 x 35 cm.

Dramatisches ereignet haben könnte, das inzwischen in Vergessenheit geraten ist. Diese Orte sind Monuments der Langsamkeit und der Geschwindigkeit: die Langsamkeit der Realität und die Geschwindigkeit des Erinnerns. Sie sind die Schallmauern, die Breedlove reizen, und für den Rest von uns sind es Schwellen zu einem unbekannten Schicksal. In diesen schwebenden Räumen treibt die Gewalt des Monsuns, der Staub des Vulkans oder das Licht der Diamanten die Landschaft an ihre eigenen Grenzen. Aitken liest seine Drehbücher, so schnell er nur kann, um sie dann so langsam wie möglich umzusetzen. Dieser Widerspruch setzt die Energie frei, welche die endgültige Zeit innerhalb des Werks erzeugt und den realen Raum für den Betrachter schafft. Die Stimmen der Auktionatoren, der Senkrechtflug der Rakete, der Wind in Guyana, das gebrochene Licht Namibias: Sie alle finden ihre Steigerung in der linearen Beschleunigung von Aitkens Vision. Er nimmt so viele Menschen wie möglich in sein Denken auf und dieses wird – vorausgesetzt wir folgen der von ihm gelegten Spur – zu einem Raum, der uns ermutigt genauso zu denken wie der Künstler.

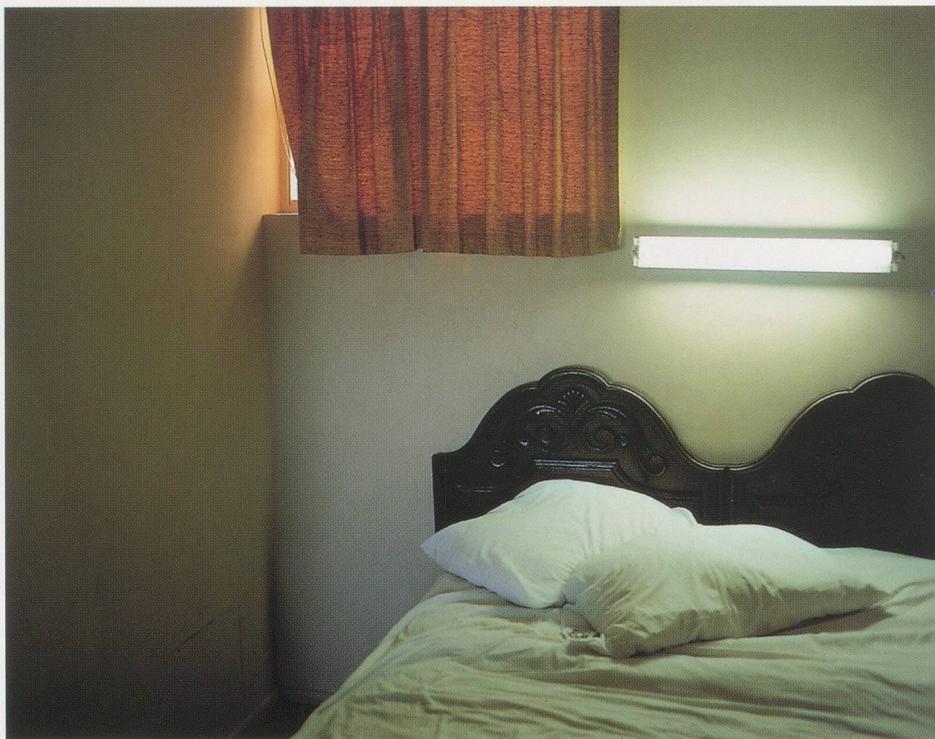
(Übersetzung: Nansen)

- 1) James Cameron, Interview mit Paula Parisi, in: *Wired Magazine*, April 1996.
- 2) Paul Virilio, Interview mit James DerDerian, in: *Wired Magazine*, Mai 1996.



DOUG ATTKINS, SEARCHERS, WATER, 1997, c-print laminated on Plexiglas, 16 x 20" / SUCHENDE, WASSER, C-Print auf Plexiglas, 48,3 x 50,8 cm

Doug Aitken



DOUG AITKEN, GREEN SUN, 1999 / GRÜNE SONNE.



DOUG AITKEN, ISLAND, 1999 / INSEL.

Doug Aitken, ein «Stalker» unseres Fin de Siècle

CHRISTINE VAN ASSCHE

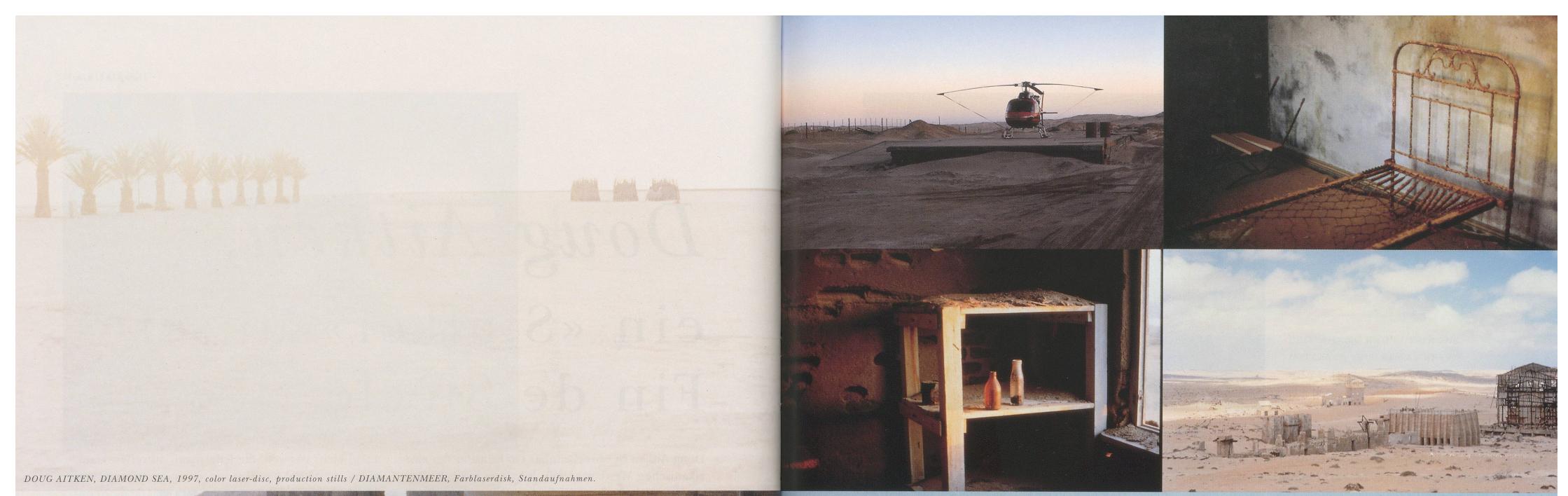
Doug Aitken ist unverkennbar ein Künstler der amerikanischen Westküste. Sein Interesse gilt vor allem der Landschaft, sei es in Guyana, Namibia, Australien oder in der Umgebung von Los Angeles. Er filmt ihre Weite und die sich wandelnden Lichtverhältnisse mit derselben Intensität wie James Turrell. Er verbringt Zeit in dieser Landschaft, analysiert sie und bewegt sich darin wie Robert Smithson. Er beobachtet sie, erforscht sie eingehend, filmt sie aus allen möglichen Blickwinkeln, zu jeder Tages- und Nachtzeit, zu jeder Jahreszeit. Die städtische Landschaft interessiert ihn ebenso sehr wie die Natur.

ELECTRIC EARTH (Elektrische Erde, 1999), die audiovisuelle Installation, die man an der Biennale in Venedig sehen konnte, zeigt einen Mann, der von der Informationsflut und der Ruhelosigkeit seiner Umgebung völlig absorbiert wird. Doug Aitken hat verschiedene Nachtaufnahmen von Los Angeles und der Umgebung des Flughafens gedreht und mit Grossaufnahmen von Händen und Oberkörpern zusammengeschnitten oder mit Bildern des frenetisch tanzenden Mannes selbst. Man hat dabei eine

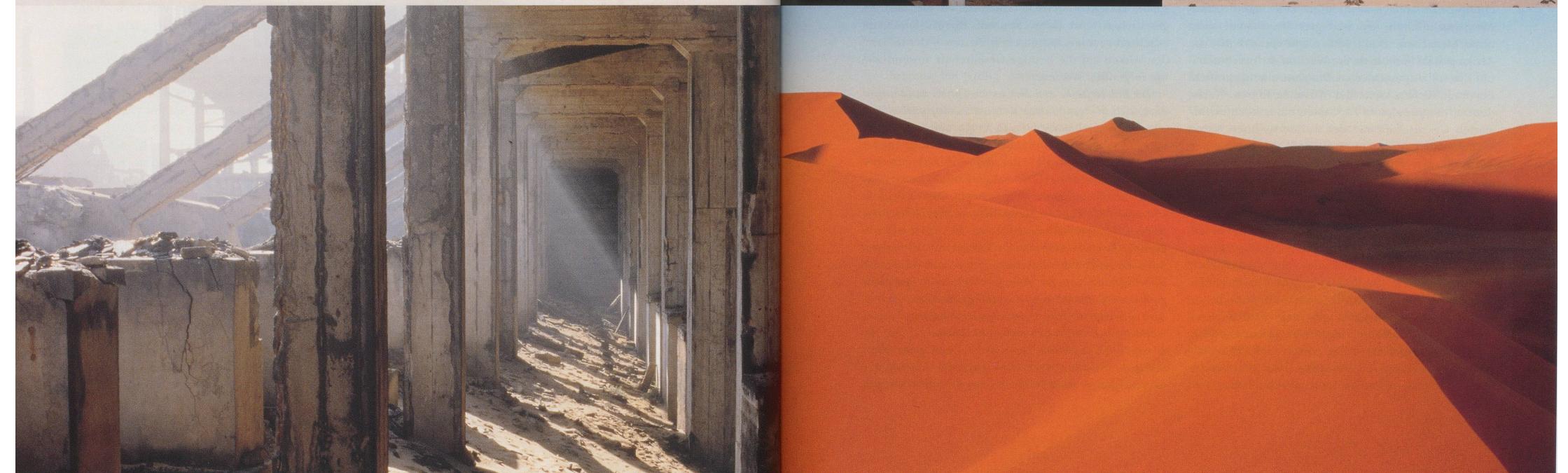
Landschaft vor sich, die jedermann antreffen kann, wenn er durch die Straßen einer amerikanischen Stadt spaziert: Schaufenster von Supermärkten, Neonlicht, Überwachungskameras, Lichtsignale, leere Parkplätze, Tanksäulen, Strassentunnels, Stacheldraht, Verkehrsschilder, Waschsalons, Getränkeautomaten, Radargeräte usw. Wir erleben sozusagen mit, wie Seiten aus einem Katalog voller Bilder und Töne herausgerissen werden, der uns, um mit Walter Benjamin zu sprechen, «winzige Zellen der Realität» vermittelt. Die sehr präzise, schnelle Montage aus Schnitten, Überblendungen, wechselnd scharfen und unscharfen Einstellungen sowie dem Hin und Her zwischen Stadtbildern und Körperfragmenten lässt uns den völlig verkrampten, an Wahnsinn grenzenden Zustand spüren, in dem sich der Mann, den Doug Aitken in der Stadt spazieren führt, befindet. Die komplexe Tonmischung ist perfekt auf Schnitt und Bilder abgestimmt.

Andererseits lässt uns DIAMOND SEA (Diamantensee, 1997) – eine Installation mit mehreren Projektionsflächen, die in der namibischen Wüste in Südwestafrika gedreht wurde (und auch in einer linearen Version auf Videoband existiert) – Wüstenlandschaften entdecken, die sich mit Bildern einer

CHRISTINE VAN ASSCHE ist Chefkuratorin am Centre Georges Pompidou in Paris.



DOUG AITKEN, DIAMOND SEA, 1997, color laser-disc, production stills / DIAMANTENMEER, Farblaserdisk, Standaufnahmen.





Industriewelt abwechseln, einer Welt, die aus Bohrmaschinen, Zugmaschinen, Computern, Überwachungsmaschinen usw. besteht, eine wahre *Blade Runner*-Landschaft, ein bewegtes Universum, aber ohne Menschen. Doug Aitken hat diese Wüste in Afrika gewählt und mehrere Wochen dort verbracht, um die vollautomatisierten Diamantminen inmitten der unendlichen Weite der Wüste zu filmen. Nachdem er die paradoxen Realitäten einer hochtechnisierten Gesellschaft und der wunderschönen Natur vorgeführt hat, zeigt er uns die Relikte menschlicher Tätigkeit: ein verfallenes Dorf, verlassene Häuser, auf- und zuschlagende Türen, ein im Sandmeer gestrandetes Schiff, dazu eine Geräuschkulisse aus Maschinenlärm.

Aitkens technische Meisterschaft zeigt sich in seinen Einstellungen, im präzisen Einfangen des Lichts und in der perfekten Montage, die abwechselnd Naturaufnahmen und Bilder von arbeitenden Maschinen aufeinander folgen lässt. Ein Soundtrack aus intelligentem Techno gibt dem Ganzen eine rhythmische Gliederung. Aus dieser überraschenden Kombination erwächst eine erzählerische Subjektivität, die einen theoretisch reflektierten Blick auf die Welt in ihrer heutigen Komplexität erschließt.

Man könnte sagen, dass Aitken wie Robert Smithson das Verbindende zwischen Mensch und Natur sucht, zwischen Mensch, Maschine, der Industriegesellschaft und ihren Spuren. Robert Smithson beschreibt seinen ästhetischen Prozess – denselben, den Aitken auf die heutige Gesellschaft anwendet – mit folgenden Worten:

Die Erdoberfläche und der menschliche Verstand neigen dazu, sich in eigenständige Kunstgebiete aufzuteilen. Verschiedene, sowohl fiktive wie reale Kräfte tauschen die Plätze – wenn es um Erd-Projekte oder, wie ich es nenne, «abstrakte Geologie» geht, lässt sich «matschiges» Denken nicht vermeiden. Unser Geist und die Erde sind einer ständigen Erosion unterworfen: Geistige Flüsse waschen abstrakte Ufer aus, gedankliche Wellen unterspülen geistige Klippen, Ideen verwittern zu Steinen des Unwissens, und Gedankenkristalle zerbrechen zu Splittern des Verstandes. In diesem geologischen Miasma wirken rasante Kräfte und sie bewegen sich in sehr physischer Weise fort. Ihre Bewegung scheint äußerst träge, doch sie begräbt die Landschaft der Logik unter Gletschern der Imagination. Dieser langsame Fluss macht uns die Verworrenheit des Denkens bewusst. Innerhalb der berstenden Grenzen des Geistes gehen Steinschlag, Erdrutsche und Lawinen nieder. Der ganze Körper wird ins geistige Sediment hineingezogen, wo Teilchen und



DOUG AITKEN, WHO'S UNDER THE INFLUENCE, 1999, diptych / WER IST HIER BLAU, Diptychon.

Bruchstücke sich als solides Bewusstsein zu erkennen geben. Der Künstler ist von einer fahlen, zersplitterten Welt umgeben. Mit Mustern, Schemen und Unterteilungen Ordnung in dieses chaotische Werk des Zerfalls zu bringen ist ein ästhetischer Prozess, mit dem man sich bisher kaum befasst hat.¹⁾

Übrigens hat Doug Aitken DIAMOND SEA als Installation konzipiert, als Raum, in dem die aufeinander abgestimmten, grossformatigen Wandprojektionen den Betrachter zu einer visuellen und akustischen Erkundung, zu einem narrativen Rundgang anregen. Der Künstler erachtet diese Verwendung des Raums als «organische Notwendigkeit», als Bedürfnis nach einer «erweiterten Erzählweise» und der Verwendung verschiedener Grundelemente innerhalb der umgebenden Architektur. Die Idee eines zurückzulegenden Weges gehört zu den Intentionen des Künstlers. Der Zuschauer sieht sich nicht einer frontalen, linearen Projektion in einem dunklen Kinosaal gegenüber, sondern ist mit einem Raum konfrontiert, in dem er sich bewegen, sowie mit einer Erzählhandlung, die er rekonstruieren muss: also mit einer körperlichen und einer geistigen Aktivität zugleich. Es ist offensichtlich, dass Aitken Alternativen zu den bekannten Erzählformen

sucht, wie das Eija-Liisa Ahtila, Stan Douglas, Joachim Koester, Pierre Huyghe und andere vorge macht haben. Weder der Text noch die Erzählung erhalten das raumzeitliche Kontinuum aufrecht. Gerade die räumliche Anordnung der Projektions flächen und Bilder veranlasst den Betrachter, die Erzählung zu konstruieren, indem er sich von Projektion zu Projektion, von Raum zu Raum bewegt. Der Künstler breitet die Erzählung gewissermassen physisch und geistig im Raum aus.

Doug Aitkens Installationen weisen gewisse Parallelen auf zu den architektonischen Werken des New Yorker Künstlers Dan Graham, welche gleichzeitig das Bild des Betrachters und die Stadtlandschaft außerhalb reflektieren. In gewissem Sinn ersetzt Doug Aitken das Spiegelglas Grahams durch Landschaften und subjektive Projektionsflächen. So lässt einen Dan Graham in der Installation TWO-WAY MIRROR CYLINDER INSIDE CUBE AND VIDEO SALON (Zwei weg-Spiegelzylinder in einem Kubus und Video Salon, 1989–91) auf dem Dach der Dia Foundation in New York unter einem bald dramatischen, bald blauen und heiteren Himmel unterschiedliche Facetten der Stadt entdecken. Bewegt sich dann der Betrachter durch die Installation, um die verschiede-

nen Blickwinkel zu erkunden, wird sein Bild auf diese projiziert.

Dan Graham beschrieb sein Werk wie folgt: *Der Zylinder befindet sich in der Mitte und hat dieselben Ausmaße wie ein New Yorker Holzwasserturm. In ihm spiegelt sich die 360-Grad-Ansicht der umliegenden Skyline. Der Kubus stellt das rechtwinklige Strassensystem der New Yorker Innenstadt dar. Es besteht eine Dialektik zwischen der Wahrnehmung des eigenen Körpers und der Wahrnehmung anderer Körper, die sich ebenfalls selbst erblicken, welche dem Betrachter die eigene Position als Körper und als wahrnehmendes Subjekt, das vom Publikum isoliert ist, bewusst machen. Das ist eine Umkehr des üblichen «Ich»-Verlustes beim Betrachten eines konventionellen Kunstwerks, auf welches das «Ich» projiziert und dadurch mit dem Thema identifiziert wird. Ein Gebilde aus Stahl und Zweiweg-Spiegelglas ist die analoge Entsprechung zur umliegenden Stadtlandschaft.*²⁾

Doug Aitkens Arbeit hat ihre Wurzeln in gewisser Hinsicht im Gebiet einer phänomenologischen Minimal Art, wie sie Dan Graham oben beschreibt, einer Kunst, die paradoxerweise auf ein narratives Konzept zurückgreift, dem wir bei den hier beschriebenen Installationen immer wieder begegnen werden. Tatsächlich ist die narrative Struktur bei Aitken höchst präzise konzipiert und durchdacht. Das alles ist weit entfernt von zufälliger Kameraführung oder ungefährer Montage. Alle Komponenten des audiovisuellen Werks (Dreharbeiten, Schnitt, Tonauswahl, Mischung) sind gründlich durchdacht, was im Übrigen auch für die verschiedenen Bestandteile der erwähnten Installation von Dan Graham gilt. Alles zeugt von der perfekten Beherrschung der technischen Mittel, die einem audiovisuellen Künstler und Regisseur heute zur Verfügung stehen.

Daher kommt auch die unwiderstehliche Verführungs kraft von Aitkens Arbeiten, welcher der nichts ahnende Zuschauer auf der Stelle erliegt. Man nimmt ergeben zur Kenntnis, dass die manipulierte Bild- und Tonsprache der Werbung nun allmählich doch Eingang ins künstlerische Schaffen gefunden hat. Doug Aitkens Werk ist ein perfektes Beispiel für das Vordringen der Kommunikationsmedien in den Kunstbereich. Sein breiter Horizont erlaubt es dem Künstler, von einer Welt in die andere zu wechseln ohne Kompromisse zu schliessen.

In einem Gespräch mit Francesco Bonami erklärt Doug Aitken, dass die beiden Welten (Kunst und Kommerz) miteinander spielen. «Mich hat der Kunstbereich immer etwas mehr interessiert. Die Anziehungskraft, welche die Medien auf mich ausüben, beruht schlicht auf der Möglichkeit, damit ein bestimmtes Publikum zu erreichen. (...) Die Welt der Kunst ist der Ort, wo ich ohne Kompromisse arbeiten kann. Da es keine Einschränkungen gibt, bin ich frei, Konzepte, die ich im Medienbereich bereits verwendet habe, auf die Spitze zu treiben. Ich habe auch die Freiheit, Werke zu schaffen, die Fragen stellen, statt ein abgeschlossenes, extrem komprimiertes Informationspaket zu liefern.»³⁾

In Doug Aitkens Weltbild bleibt wenig Platz für den Menschen. So findet man in DIAMOND SEA und ERASER (1998) nur wenige Spuren menschlichen Lebens. Dieses letztere, auf der Antilleninsel Montserrat gedrehte Werk führt uns in eine wilde, abweisende Landschaft, in der man auf Land- und Industriemaschinen sowie verlassene Häuser unter gewittrig schwülem Himmel stösst: Nach und nach entdecken wir dabei Spuren einer Katastrophe – die Auswirkungen eines Vulkanausbruchs. Für die Anwesenheit von Menschen auf der Insel gibt es nur wenige Hinweise: ein verkrustetes Telefon, die Innenansicht eines leeren Supermarktes, verlassene Häuser.

ELECTRIC EARTH stellt mitten in die Industrielandschaft von Los Angeles einen mittellosen Menschen, den das wachsende Tempo der Welt an den Rand des Wahnsinns gebracht hat. Die Figur könnte aus einem Sciencefictionfilm stammen und die Rolle des letzten Menschen auf der Erde verkörpern. Die eigenwillige Auswahl der Landschaften legt den Gedanken an die «Zone» in Tarkowskis Film *Stalker* nahe, jenes merkwürdige Niemandsland, wo sich in verlassenen Feldern Pflanzliches mit tierischen und menschlichen Abfällen vermischt. Diese Landschaften sind zugleich wie Makrokosmen und Mikrokosmen gefilmt; es wird uns eine grosszügige Vorstellung des Kosmos vermittelt und dennoch werden auch mineralische Schichten erforscht. Der Mann, der in ELECTRIC EARTH auftritt, ist wie ein «Stalker», der in einem existenziellen Vakuum herumirrt. In Aitkens Filmen gibt es diese Figur des heimlichen

DOUG AITKEN, UNTITLED,
1999, image from the book "I Am
a Bullet" / OHNE TITEL, Bild
aus dem Buch «I Am a Bullet».



Grenzführers und Grenzgängers nicht. Diese Rolle hat der Künstler dem Zuschauer zugeschrieben. Auch findet sich bei Aitken keine Spur von Mystik oder einer Verbindung zum Jenseitigen. Wir befinden uns in der realen Welt von heute, am Ende dieses Jahrhunderts.

ELECTRIC EARTH ist eine räumlich sehr grosszügige Installation und lädt die Betrachter ein, von Raum zu Raum zu gehen und den erzählerischen Verlauf zu ergründen, der sich von einer Wandprojektion zur nächsten weiterentwickelt und dabei transparente Gazenvorhänge passiert. Der «Stalker», zu dem wir geworden sind, bewegt sich fort und treibt so die Erzählung körperlich und geistig voran.

Wenn wir zeitlich etwas zurückgehen, entdecken wir zwei Videos von Aitken, die eine andere Sicht der menschlichen Natur vermitteln: HYSTERIA (1998) ist eine Sammlung von Filmausschnitten, die 35 Jahre Massenhysterie bei Rockkonzerten dokumentieren. Ganz anders als in den bisher erwähnten Arbeiten zeigt uns der Künstler hier die Entwicklung des Geisteszustands des Publikums. Vom ersten Konzert der Beatles, bei dem die Leute schreien und kreischen, mehr nicht, bis zu späteren Konzerten, wo sie in einer grossen Massenbewegung aufgehen wie Teile eines einzigen Körpers. HYSTERIA zeigt auch Momente der Gewalt aus einigen Konzerten, bei denen die Zuschauer völlig ausser sich gerieten.

Angesichts von Aitkens übrigem Werk fällt dieser Film, der die hysterische Seite des Menschen zeigt, merkwürdig aus dem Rahmen. Dasselbe gilt auch für THESE RESTLESS MINDS (Diese ruhelosen Geister), eine Installation, die auf drei Monitoren abwechselnd Verkäufer und Auktionatoren in einem endlo-

sen Schwall von Phrasen, Zahlen und Worten, welche die Umgebung beschreiben, präsentiert. Diesen Bildern von übermenschlichen Gestalten werden nicht besonders berauscheinende Ansichten von Alltagslandschaften gegenübergestellt (Garagen, Lastwagen, Satellitenschüsseln usw.). So entsteht das Bild einer Menschheit, die zu Überdosen und Exzessen neigt. Mit dem Kontrollverlust des Mannes in HYSTERIA und der Neigung zum Exzess in THESE RESTLESS MINDS tauchen zwei unterschiedliche Aspekte der menschlichen Natur in Aitkens Werk auf.

Mit seinen öden Landschaften hat der Künstler uns an die Abwesenheit menschlichen Lebens gewöhnt, von dem nur noch Spuren zu sehen waren. Dazu gesellt sich nun das Bild eines verstörten Mannes in einer postindustriellen, «elektrischen» Welt. Aitken sieht den Menschen als Nomaden, der seinen Lebensraum verlassen hat und von «gesellschaftlichen» Neurosen gequält wird. Wir sind weit entfernt von dem «posthumanen», fragmentarischen Menschenbild, mit dem uns seine Künstlergeneration in den letzten Jahren vertraut gemacht hat. Ist die Rolle des «Stalker», die Doug Aitken uns, sein Publikum, spielen lässt, jene eines Reisenden in der sich radikal verändernden Welt an der Schwelle zu einem neuen Jahrtausend?

(Übersetzung aus dem Französischen: Irene Aeberli)

1) Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects», in: *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt (New York: New York University Press, 1979), p. 82.

2) Dan Graham, *Dan Graham*, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela 1997, S. 161–162.

3) Francesco Bonami, «Doug Aitken. Making Work without Boundaries», *Flash Art*, May/Juni 1998, S. 80.



DOUG AITKEN, ERASER, 1998, 7-channel video installation, production stills and installation views at 303 Gallery, New York (top, left-hand page and bottom, right-hand page) / AUSLÖSCHER, 7-Kanal-Video-Installation, Standaufnahmen und Installationsansichten (links oben und rechts unten).

Doug Aitken, the “Stalker” of this Fin de Siècle

CHRISTINE VAN ASSCHE

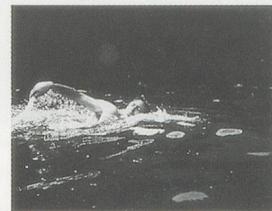
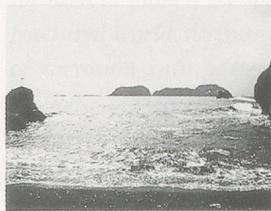
Doug Aitken is clearly a West Coast artist. Landscape interests him above all, whether it be in Guyana, Namibia, Australia, or the area around Los Angeles. He films stretches of it and its varying light with the same intensity as James Turrell. He spends time with it, analyzes it, and walks through it the way Robert Smithson did. He is introspective about it, scrutinizes it, and films it from every angle, at all times of day or night. The urban landscape interests him as much as nature does.

ELECTRIC EARTH (1999), the audiovisual installation Aitken showed at the last Venice Biennale, presents a man absorbed by the excess of information and the acceleration of his surroundings. Aitken shot various parts of Los Angeles at night, including the area around the airport, footage he then cut with close-ups of hands, torsos, or of the man himself in accelerating motion. The landscape here is what anybody walking through the streets of an American city might encounter: supermarket windows, neon signs, surveillance cameras, traffic lights, empty parking spaces, gas pumps, tunnels, barbed wire,

road signs, laundromats, vending machines, radar antennas, and so forth. We take part in leafing through a catalogue of images and sounds that get us down to “infinitesimal cells of reality,” to use the words of Walter Benjamin. In a swift and precise montage made up of cuts, superimpositions, shifts from sharp to blurry, and switches between shots of the city and images of body parts, we become aware of the tense, convulsive state—verging on dementia—of the man Aitken shows walking through the city. A complex mix of sounds perfectly complements each sequence or image.

On the other hand, DIAMOND SEA (1997), a multi-screen installation shot in the Namibian desert of southwestern Africa that also exists as a single-channel video, reveals desert landscapes that alternate with images of an industrial universe, a world of drilling machines and tractors, computers and surveillance equipment—something out of *Blade Runner*, a universe in motion but without humans. Aitken chose this desert in Africa and managed to spend several weeks there filming completely automated diamond mines in the immensity of the desert. After demonstrating the paradoxes of a highly technologized society and the exquisite beauty of nature, he

CHRISTINE VAN ASSCHE is Chief Curator at the Centre Georges Pompidou in Paris, France.



DOUG AITKEN, THE LONGEST SLEEP: PACIFIC OCEAN – ATLANTIC OCEAN, SWIMMING THE PANAMA CANAL ASLEEP, 1999, c-print laminated on Plexiglas, 39 x 50½" / DER LÄNGSTE SCHLAF: PAZIFIK – ATLANTIK, DEN PANAMAKANAL SCHLAFEND DURCHSCHWIMMEN, C-Print auf Plexiglas, 99,1 x 128,3 cm.

shows us the residue of human activity: the ruins of a village, abandoned houses, doors swinging, a boat run aground in a sea of sand, the whole overlaid with the sounds of industrial machinery.

Aitken's great technical mastery is obvious in the framing of his shots, the precision with which he captures the light, and the perfection of his editing, which alternates shots of nature with the motion of the machines. A sound mix of intelligent techno music provides rhythm for the ensemble of screens and images. A narrative subjectivity emerges out of this unexpected encounter, one with an ideological viewpoint on the world in all its contemporary complexity.

One might note that Aitken, like Robert Smithson, is seeking out the bonds between the human and nature, between man, the machine, and industrial society and its traces. Smithson describes his

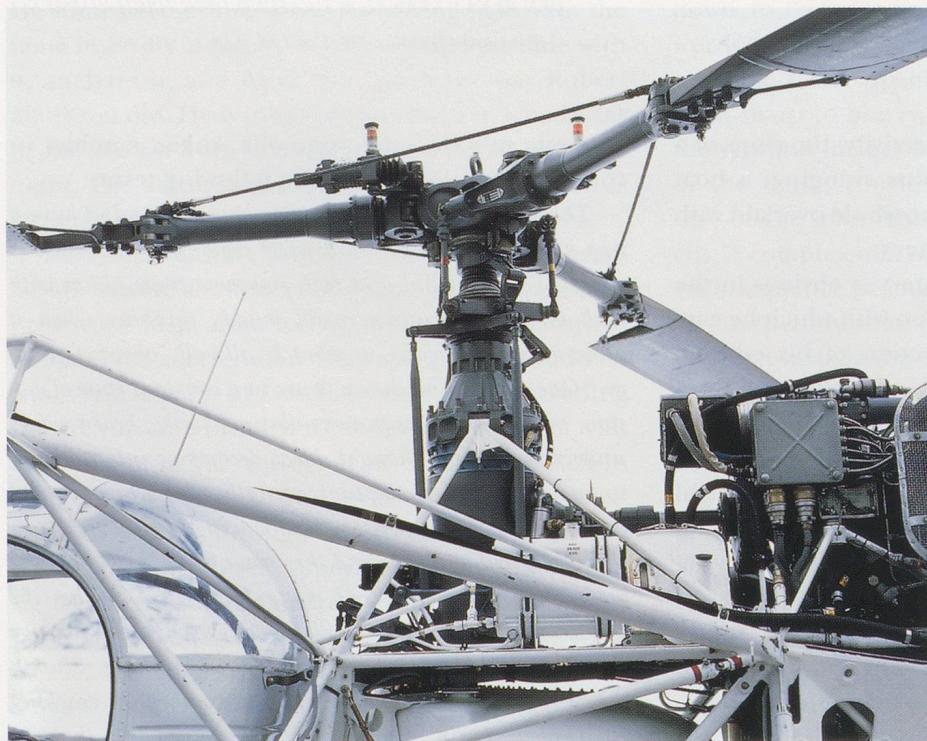
aesthetic process—the same one Aitken employs in contemporary society—in the following terms:

The earth's surface and the figments of the mind have a way of disintegrating into discrete regions of art. Various agents, both fictional and real, somehow trade places with each other—one cannot avoid muddy thinking when it comes to earth projects, or what I will call “abstract geology.” One's mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason. Vast moving faculties occur in this geological miasma, and they move in the most physical way. This movement seems motionless, yet it crushes the landscape of logic under glacial reveries. This slow flowage makes one conscious of the turbidity of thinking. Slump, debris slides, avalanches all take place within the cracking limits of the brain. The entire body is pulled into the cere-

Doug Aitken



DOUG AITKEN, THE TOP, 1999 / GANZ OBEN.



DOUG AITKEN, WHITE MACHINE, 1999 / WEISSE MASCHINE.

bral sediment, where the particles and fragments make themselves known as solid consciousness. A bleached and fractured world surrounds the artist. To organize this mess of corrosion into patterns, grids, and subdivisions is an aesthetic process that has scarcely been touched.¹⁾

Furthermore, Aitken conceived DIAMOND SEA as an installation, a space in which the large synchronized wall projections require viewers to participate in a visual and aural search through a narrative perambulation. The artist considers this use of space an “organic necessity,” a need for “expanded narration” and for the deployment of various constitutive elements in the surrounding architecture. The idea of a trajectory is one of the artist’s main intentions. The viewer does not stand before a linear, frontal vision in a darkened room, but instead is confronted with a space to be crossed as well as a narration to be reconstituted—that is, a simultaneous physical and mental activity. It is obvious that Aitken, like Eija-Liisa Ahtila, Stan Douglas, Joachim Koester, and Pierre Huyghe among others, is seeking alternatives to common forms of narrative; there is nothing in either the text or the tale to support the spatio-temporal continuum. It is precisely the spatial arrangement of screens and images that leads the viewer to compose a narrative from one screen to another and from one room to another. The artist deploys the narrative in space almost physically.

The arrangements Aitken proposes do not seem unrelated to the architectural structures by the New York artist Dan Graham that simultaneously reflect both one’s own image and the urban landscape outside. In one sense, Aitken replaces the glass and mirrors with landscapes and subjective screens. Thus, in his piece TWO-WAY MIRROR CYLINDER INSIDE CUBE AND VIDEO SALON: ROOFTOP PARK FOR THE DIA CENTER FOR THE ARTS (1989–1991), set on Dia’s roof in Chelsea, Graham allows us to discover various facets of the city underneath the now dramatic, now serenely blue sky. Our own image is then superimposed onto the structure as we walk about it in order to discover the various viewing points.

Graham has written of his work: *The cylinder is centered on and has the same dimensions as an overhead New York City wooden water tower. It reflects the 360 degrees surrounding sky horizon-line. The cube represents the urban*

*grid of the New York mid-town street plan. There is a dialectic between the perception of oneself and other bodies perceiving themselves, making the spectator conscious of him or herself as a body, as a perceiving subject, in isolation from an audience. This is in reverse from the usual loss of “self” when a spectator looks at a conventional work of art where the “self” is mentally projected onto and therefore identified with the subject of the art. A two-way mirror and steel structure is an analogue of the surrounding city.*²⁾

Aitken’s work in some sense derives from a minimalist phenomenological art, as described by Graham above, an art that paradoxically goes back to a certain concept of narration which we shall encounter in the various installations analyzed throughout the present article. And indeed the narrative structure Aitken proposes is conceived and elaborated with a maximum of precision. We are beyond the camera used randomly or editing by approximation. Each element that goes into the audiovisual work (shooting, editing, choice of sound, mixing) is precisely laid out, as are the various components of the Graham installation. Everything displays the greatest mastery of the technological tools available to the audiovisual artist/director of today. It should be mentioned in passing that Aitken also makes music videos, and there, too, has had the opportunity to exercise his skill as an artist/director.

Whence follows the ineluctable seduction that the uninformed viewer immediately undergoes. One also realizes that the language of image and sound as handled by directors of commercials has entered artistic practice very slowly. Aitken’s work provides us with a perfect example of the intrusion of media into art. The great breadth of the artist’s vision of the world has allowed him to pass from one universe to the other without compromising.

In an interview with Francesco Bonami, Aitken declares that the two worlds, artistic and medial, play on each other. “I have always been a bit more interested in the fine art landscape. My attraction to the media, however, stems more from the potential to communicate with a certain audience ... The fine art world is where I can work in the most uncompromising manner. As there are no restrictions, I have the freedom to take many of the concepts I’m also dealing with in the media to their extremes ... I also have

the liberty to create works that pose questions instead of delivering a closed set of information, packaged, condensed and boiled down to a sound bite.”³⁾

Aitken’s vision of the world leaves little room for man. Only a few traces of human life are noted in DIAMOND SEA and ERASER (1998). The latter work, filmed on the island of Montserrat in the Caribbean, draws us into a wild and hostile landscape where we find agricultural and industrial machinery and abandoned houses under stormy skies. Gradually we are led to discover a post-catastrophic landscape—the remains of the eruption of the island’s volcano. Of human life on this island we detect but few signs: a petrified telephone, an interior shot of an empty supermarket, abandoned houses.

Yet ELECTRIC EARTH sets a man dispossessed and disoriented by the acceleration of the world in the center of the industrial landscape of Los Angeles. This character could be from some science fiction film where he plays the last man on earth. The very particular choice of landscape reminds one of the strange plot of land one finds amidst abandoned fields, plant matter, animal remains, and human detritus in Tarkovsky’s film *The Stalker*. These landscapes are filmed both as macro- and microcosms, offering us a generous idea of the cosmos while exploring the strata of something concrete. The man who emerges from ELECTRIC EARTH seems to be a “stalker” wandering in an existential void. For Aitken the main character does not play the role of “passenger” or “passer-by”; instead, he is an active figure who does not seem to cross boundaries. That role remains reserved by the artist for the spectator. Furthermore, with Aitken there is no trace of mysticism or any relation to the sublime. We are in the quite real world of today, here at the turn of the century.

In ELECTRIC EARTH, the structure is amply deployed in space, inviting the viewer to discover, from room to room, a progression that proceeds from one wall-sized screen to the next via interstitial scrims. The “stalker” we become moves about, thus activating the narrative both physically and mentally.

Going back in time, we rediscover two earlier videos by Aitken that convey another vision of humanity: HYSTERIA (1998) is a compilation of film clips

documenting thirty-five years of collective hysteria experienced during rock concerts. Here, unlike earlier work, the artist shows us the evolution of the mental state of audiences from the first Beatles concert, where they do no more than shout and shriek, to later concerts, where they participate in a great collective movement, as if part of the same body. The evolution depicted in HYSTERIA also draws our attention to those moments at some concerts where spectators are carried away to the point of violence.

There is something rather strange in the way humans are portrayed in hysterical guises in this video about spectators, with regard to Aitken’s oeuvre as a whole. The same is true of THESE RESTLESS MINDS (1998), an installation that shows auctioneers alternating on three monitors in an endless litany of words, numbers, and descriptions of their surroundings. These images of superhuman characters are contrasted with seductive shots of banal, everyday surroundings such as garages, trucks, and radar antennas. The result is a view of humanity that tends towards overdose and excess. Man losing control, in the case of HYSTERIA, or tending to excess, in THESE RESTLESS MINDS, are two different aspects of humanity introduced in Aitken’s work.

In his vast landscapes, the artist has accustomed us to a human absence marked only by traces left behind. To this vision is added a man dispossessed in a postindustrial “electric” universe. Aitken conceives of man as a nomad who has left his territories behind and fallen prey to “societal” neuroses. We are quite removed from the “post-human” and fragmented vision that we have become accustomed to in the work of his contemporaries. Will the role of “stalker” that Aitken has us, the viewers, playing be that of a passenger in a universe undergoing radical transformation from one century to another?

(Translated from the French by Warren Niesluchowski)

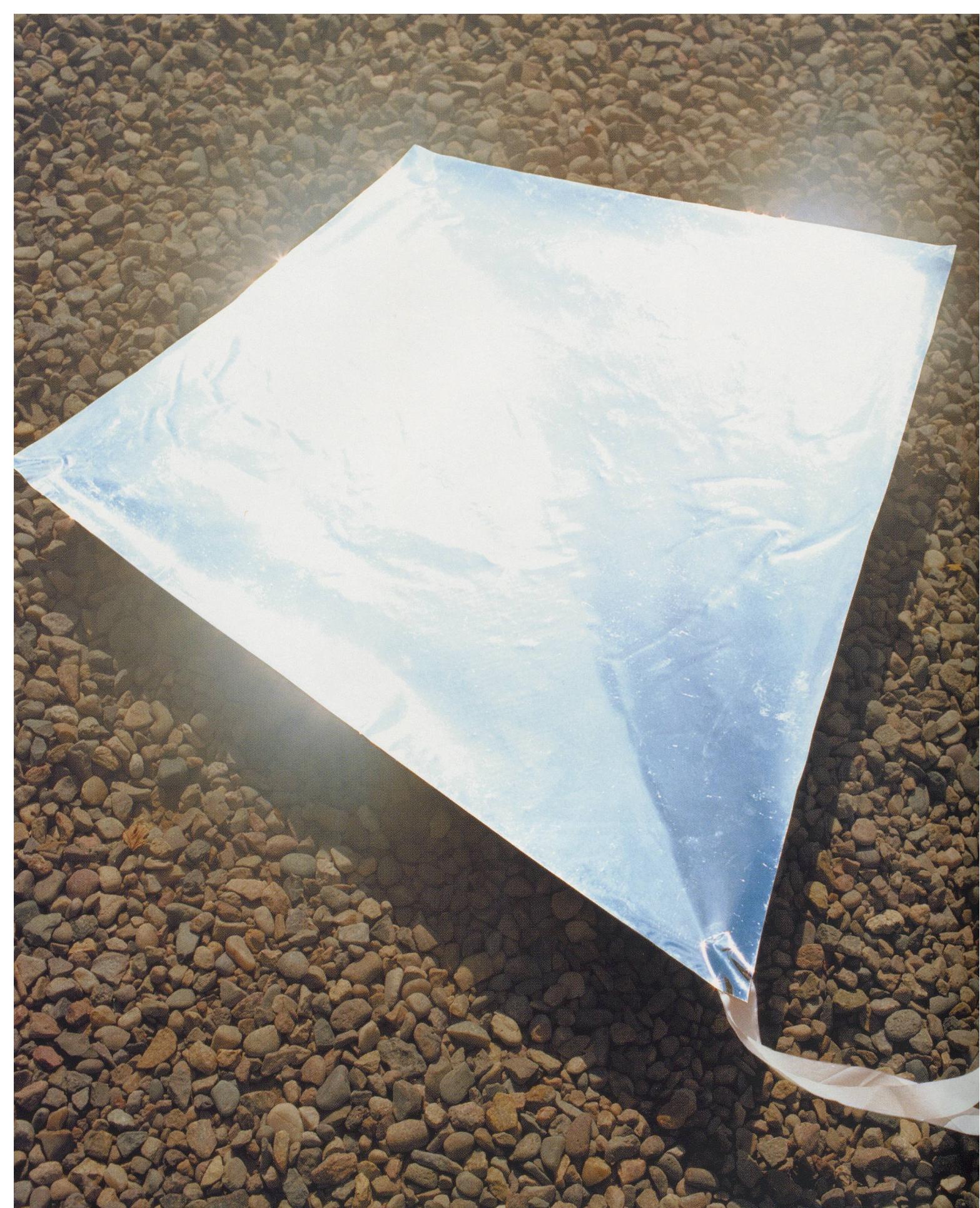
1) Robert Smithson, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects,” *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt (New York: New York University Press, 1979), p. 82.

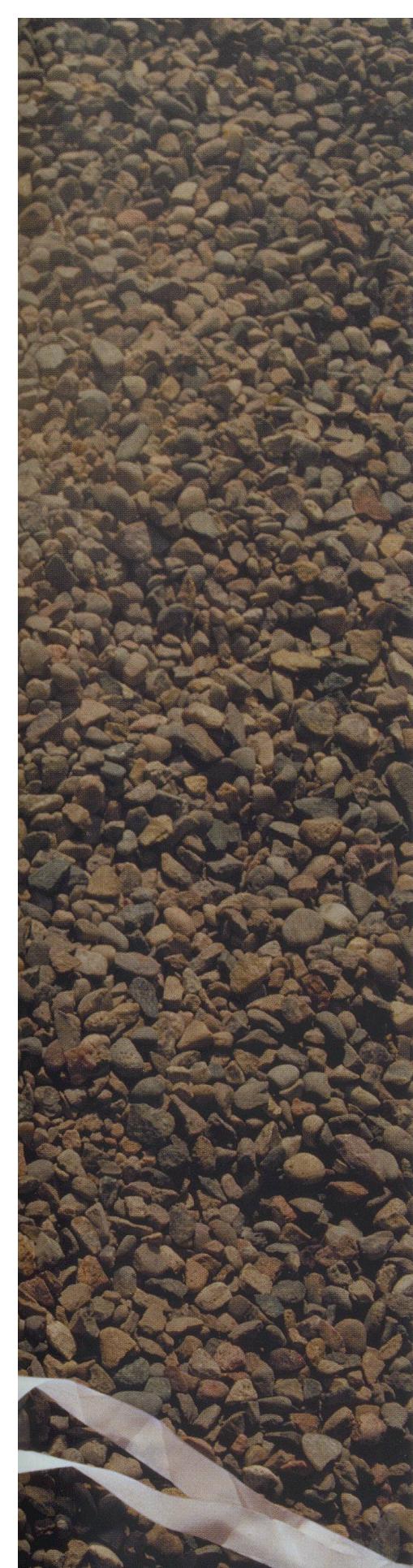
2) Dan Graham, *Dan Graham* (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporanea, 1997), pp. 161–162.

3) Francesco Bonami, “Doug Aitken. Making Work without Boundaries,” *Flash Art*, May/June, 1998, p. 80.



DOUG AITKEN, PASSENGER, 1998, c-print laminated on Plexiglas, 39 x 48 x $\frac{3}{4}$ " / PASSAGIER, C-Print auf Plexiglas, 99 x 122 x 2 cm.





Edition for Parkett DOUG AITKEN

DECREASE THE MASS AND RUN LIKE HELL, 1999

Mirror kite, ca. 34 x 33½", tail 37¾",

with poster of flying kite, ca. 20 x 15⅝".

Edition of 60, stamped and numbered

DIE MASSE VERKLEINERN UND RENNEN

WIE DER TEUFEL, 1999

Spiegeldrachen, ca. 86,5 x 85 cm, Schwanz 95 cm,

Plakat mit fliegendem Drachen, 51 x 39,6 cm.

Auflage: 60, mit Prägestempel und nummeriert

Nano Gold



An den Rändern des Bildes

Ohne jede Diskussion gibt es eine Zeit vor und eine nach Nan Goldin. Ihr Werk, das sich aus Photographien, Tonbildschauen, Büchern und einem Film zusammensetzt und noch längst nicht abgeschlossen ist, hat der Kunst eine Bresche eröffnet, die weit über den Bereich der Photographie hinaus wirksam ist. Eine Bresche, die unwiderruflich ist: Seit die Künstlerin 1981 mit THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY (Die Ballade von der sexuellen Abhängigkeit) erstmals an die Öffentlichkeit trat, hat sie nämlich unseren Schönheitsbegriff tatsächlich verändert. Dies gelang ihr dank Bildern, die ohne jedes Vorurteil und jede Wertung auskommen. Indem sie mit einer Schar befriedeter Menschen eine ganze und vollständige Welt erschuf, aus der jedes normative Denken und jeder Bezug auf Normen überhaupt verbannt war. Und schliesslich dadurch, dass sie eine Erzählerin einführt in diese sich unablässig wiederholende Welt, diese «wiedergefundene Zeit»: ihre Zeit, ihre Welt. Ein neuer Schönheitsbegriff? Schon die Romantik und Baudelaire haben natürlich den alten Kanon revidiert und der uralten Anziehungskraft des Hässlichen, Monströsen, des Alters oder des Obszönen ihre eigene Würde verliehen. Aber mit oder vielmehr nach Nan Goldin hat sich nicht der Kanon gewandelt, sondern die Bezugnahme: Die

Schönheit ist zu einer Beziehung geworden. Einer Beziehung innerhalb des Bildes, zwischen den photographierten Menschen und der Photographin und damit auch zu den Menschen, die das Bild betrachten werden.

«Nach landläufiger Ansicht ist der Photograph von Natur aus ein Voyeur – der Letzte, den man zu einer Party einladen würde. Doch ich dränge mich nirgends auf: Das ist meine Party. Es ist meine Familie, meine Geschichte», erklärte Nan Goldin.¹⁾ Diese Verteidigung des Persönlichen gegen den Voyeurismus oder des Inneren gegen das Äussere, der Wiederholung gegen das Neue zeigt sich konkret in der Wahl von immer wieder ähnlichen Bildeinstellungen. Man weiss, dass Edward T. Hall, der die «Proxemik», das heisst das menschliche Raumverhalten, erforschte, vier Arten von Raumzonen unterschieden und gemessen hat: erstens die intime Zone (bis 40 cm), wo der Tast- und Geruchssinn die wichtigste Rolle spielen, der Spielraum zwischen Liebenden, Kämpfenden oder zwischen Mutter und Kind; dann der persönliche Bereich (bis 120 cm), das heisst die Umgebung bis auf Armeslänge; ferner der soziale Raum (bis 360 cm), entsprechend etwa der Entfernung im beruflichen Alltag, bei der die Person noch als Ganzes wahrgenommen wird; und schliesslich die öffentliche Zone (über 360 cm). Es ist kein Zufall, dass Nan Goldin im Allgemeinen vor der letzten Stufe Halt macht. Ihre Bilder zeigen nie die Ferne oder

ELISABETH LEBOVICI ist Kunstkritikerin der französischen Zeitung *Libération*.

Unendlichkeit. Selbst ihre europäischen Landschaftsaufnahmen, das Wasser von Capri (SEA AT CAPRI, ITALY, 1997) oder das Hafenbecken in Venedig (GUIDO AT THE DOCK, VENICE, 1998), enthalten einen Lichtpunkt, der wie ein Scheinwerfer zur Annäherung und Kontaktaufnahme auffordert. Wo Nan Goldin ganz nah an ihre Sujets herangeht, mitunter bis an die Grenze der Halluzination, zeigt sie subjektive Zustände.

Sich im Spiegel betrachten. Im Bett liegen. Allein sein. Zusammen sein. Zum Ausgehen bereit sein. In einer Bar herumhängen. Diskutieren. Schlafen. Weinen. Sich umarmen. Die Handlungen, die Gefühle, die Freuden oder Leiden, die die Bilder zeigen, stehen weder in Zusammenhang mit einer beruflichen Tätigkeit noch mit dem öffentlichen Leben: Da gibt es keine Schule, kein Einkaufszentrum, keinerlei Arbeit; weder Ärzte noch Lehrer. Die Feinde wurden ausgeklammert. Erstaunt stellt man fest, dass die Gesichter, die Blicke – egal ob der Kamera zugewandt oder nicht – und die nackten oder bekleideten Körper auf eine Art gezeigt werden, die keinerlei kulturgeschichtlich vertraute Erinnerungen wachruft. Stellung und Anordnung der Körper knüpfen nicht an die Historienmalerei an, Verweise auf das Kino sind stets sekundär und erfolgen beispielsweise über die Travestie oder Transsexualität. Mit anderen Worten, die Bilder «ähneln» nicht einem künstlerischen Meisterwerk um es wie ein *Tableau vivant* oder ein Stillleben nachzubilden. Dasselbe gilt für die Gegenstände auf den Bildern, denen nichts Symbolisches anhaftet. Tatsächlich wirken sie ebenso vergänglich wie die Personen. Lampe, Bett, Spiegel, Badewanne sind weniger der «Besitz» der Körper, die sie beleuchten oder beherbergen, als dass sie ihnen zum Gebrauch dienen. Ebenso die Orte: Sei es ein Zimmer, eine Bar oder ein Zug – sie sind nicht Eigentum, sondern werden benutzt und abgenutzt. Sie tragen die Spuren der Zeit, sie sind niemals neu, niemals unendlich, nie zeitlos. Die Zeichen der Abnützung verleihen den intimen Situationen einen emotionalen und melancholischen Zug.

Nehmen wir das Porträt von Louise Bourgeois, die Nan Goldin (ebenso wie ihr Haus) für die Zeitschrift *Nest* photographiert hat.²⁾ (Es sei an dieser Stelle erlaubt, auf die neue Prägnanz von Nan Gol-

dins Aufnahmen älterer Menschen hinzuweisen.) Louise Bourgeois ist eine Persönlichkeit, deren Züge man kennt, unter anderem dank der Photos von Mapplethorpe. Bei Nan Goldin jedoch wird Louise Bourgeois durch die empathische Kraft ihrer Photographien mitgerissen: Das Gesicht, die scharfblickenden, lächelnden Augen scheinen förmlich zur Bildfläche gezogen zu werden, auf die Kamera und auf das Auge des Betrachters zu. Die Art und Weise, wie Nan Goldin die Photographie einsetzt, lässt ihre Figuren, deren Spiegelbilder und die Gegenstände, mit denen sie in Berührung kommen, ganz nahe an der Grenzlinie zum Raum des Betrachters in Erscheinung treten. Nan Goldin markiert nie Distanz, weder eine öffentliche noch eine sittliche. Sie bietet selbst dem Tod die Stirn: Cookie Mueller in ihrem Sarg. Gilles Dusein tot im Spitalbett. Pornographie hätte es darauf abgesehen, dass sie Christus- oder Heiligenfiguren gleichen und uns eine Lektion in Schmerz erteilen. Aber diese leblosen Körper sind frei von Pathos, frei auch von jeglichem morbiden Ästhetizismus und dadurch dem Sichtbaren überantwortet. Der Tod existiert wie das Leben und wird er wie dieses spontan, im Moment, in dem er erlebt wird, festgehalten, entzieht er sich jeder spekulativen Darstellung.

Über ihre neusten Porträtaufnahmen sagt Goldin: «Ja, sie schauen in sich selbst hinein. Ich interessiere mich immer mehr dafür, wie man einem anderen Menschen näher kommen kann, um mit seinen Augen zu sehen und wirklich zu begreifen, was es heißt, ein anderer zu sein. Für mich liegt die eigentliche Frustration darin, dass da eine unüberwindliche Grenze ist.»³⁾ Dieser Wunsch nach Einfühlung erklärt zweifelohne ihre Vorliebe für die Kunst Barnett Newmans oder Rothkos: eine *Shining forth*-Malerei, um den Titel eines Gemäldes von Newman aufzunehmen (SHINING FORTH, TO GEORGE, 1961). Eine überwältigende visuelle Erfahrung, die das Gefühl hervorruft, vollkommen konzentriert oder gebannt zu sein angesichts der farbigen Bildfläche, ihrer Brechungen und Übergänge, die sich zu einem einzigen und einzigartigen Erlebnis verdichten.

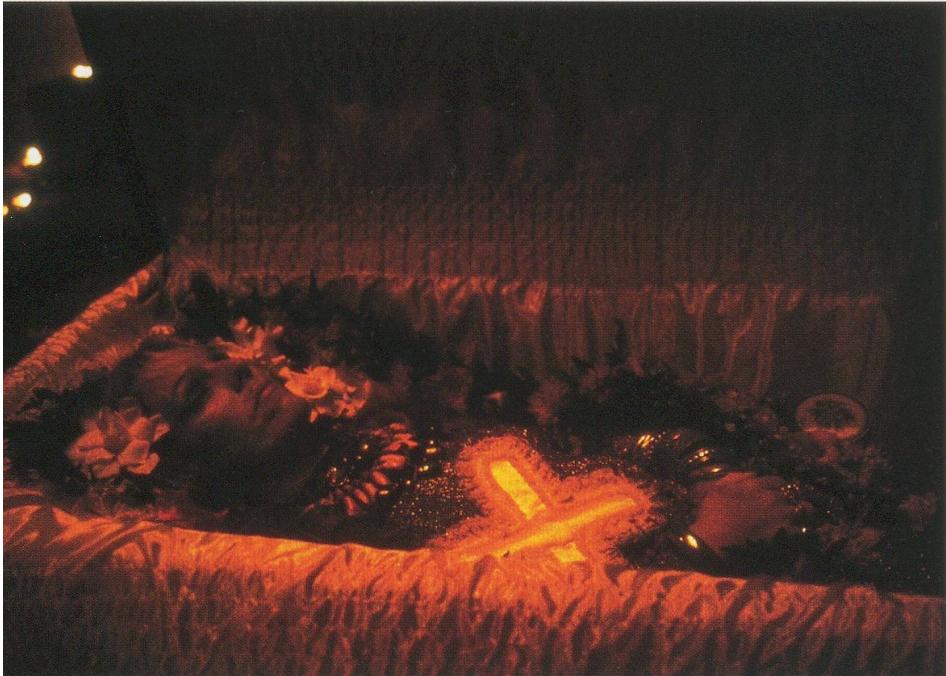
Ist die Schönheit bei Nan Goldin also eine Beziehung zwischen dem Bild und mir? *I'll Be Your Mirror*, der Titel des in Zusammenarbeit mit der BBC

Nan Goldin

gedrehten Films wie auch des Katalogs zur Retrospektive im Whitney Museum, bringt das Schillernde dieser Beziehung gut zum Ausdruck.⁴⁾ Wer wird wissen Spiegel sein? Die Künstlerin jener ihrer Freunde? Umgekehrt? Oder ich? Dieser Dialog zwischen dem «Ich» und dem «Du», diesem «you», dem es im

Englischen obliegt, die Distanz festzulegen (das Französische beispielsweise kann ja zwischen Duzen und Siezen wählen), ist auch eine Anregung die Welt politisch zu sehen. Nan Goldin bietet uns diese Welt dar, indem sie uns mit ihr vertraut macht. Dennis Cooper beschreibt diese unmittelbare Identifikation zwischen Nan Goldins und seiner Welt sehr gut: «Manche Bilder sind so banal wie irgendein Schnapschuss, der bei einem festlichen Anlass gemacht wurde. Andere sind dramatisch und schön wie Standbilder des *film noir*. Zusammen erzählen sie eine Geschichte, die nicht nur aus einem einzigen Erzählstrang besteht, sondern ein intimes Geflecht und eine Flut von Körpern und vor allem Gesichtern darstellt, die sich in ihrer Drogen- und Endorphin-Utopie verlieren. Nach neueren Filmen wie *Kids* oder *Trainspotting* ist es schwierig, sich vorzustellen, welche Verwunderung diese so intimen, so behutsamen, so wenig von einer bestimmten Welt gekennzeichneten Ansichten zunächst hervorriefen. (...) Es ist, als ob dank dieser Bilder von Lebensformen, die der meinen so ähnlich sind, mein eigenes chaotisches Verhalten einen Look, einen narrativen Zusammenhang, eine Ästhetik erhielte.»⁵⁾ Es gibt eine Realität nach Nan Goldin, denn ihre Bilder durchdringen meine Erinnerungen, und mein Gedächtnis ist ein Goldin'sches geworden.

Die Intimität jedoch haben andere Photographen, andere Künstler, andere Schriftsteller (Genêt) schon vor ihr entdeckt. Dazu gehört natürlich Robert Frank, gehört Larry Clark mit *Tulsa*, gehören Warhol und Fass-



NAN GOLDIN, COOKIE AT VITTORIO'S CASKET, NYC SEPT. 16, 1989 /
COOKIE IN IHREM SARG, NEW YORK, 16. SEPT. 1989.
NAN GOLDIN, COOKIE IN HER CASKET, NYC, NOV. 15, 1989 /
COOKIE IN IHREM SARG, NEW YORK, 15. NOV. 1989.

binder. Diese Männer haben die Sicht von innen gewählt, indem sie sich in ihre Bilder hineinversetzen. Einige Frauen, so Lisette Model und Diane Arbus, haben einen freundschaftlichen Blick auf jene Menschen gerichtet, die Foucault als «Anormale» bezeichnet, Männer und Frauen, die ausserhalb der Norm stehen, also bisweilen jeder und jede. Doch während sich die Männer dafür entscheiden können, sich im Innern ihrer Bilder zu positionieren, sind die Frauen seit frühester Kindheit diesem Zwang unterworfen. «Ich kann nicht abstrakt von der Beziehung zwischen einem kleinen Mädchen und seinem Macho-Vater sprechen», sagt Louise Bourgeois und stellt diese Beziehung als Skulptur dar. Basiert die Universalität des Ödipuskomplexes nicht stets auf dem Modell des Knaben, der in die Mutter verliebt ist und zum Nebenbuhler des Vaters wird? Haftet dem Ödipuskomplex beim Mädchen, das sein Objekt wechseln muss, nicht bereits etwas Konstruiertes an? Da sie traditionell im weiblichen Bereich angesiedelt ist, wurde die Intimität lange gering geschätzt, ehe sie zum akzeptierten Bestandteil westlicher Alltagskultur wurde: im Gesundheitswesen wie in Kunst und Literatur; im Fernsehen wie im Strafvollzug. Vielleicht weil jede Auseinandersetzung mit der Intimität damit beginnt, Körper und Gesten konkret wiederzugeben und das einzelne Leben gegenüber der allgemeinen Kultur hervorzuheben; entgegen allen Klischees und Gemeinplätzen, die stets einer anonymen Kultur entspringen, wo ein Schwarzer, eine Lesbe, ein Transsexueller immer die imaginäre Figur des Schwarzen, der Lesbe, des Transsexuellen verkörpert. Um diese Leichtfertigkeit zu unterlaufen, mit der Angehörige einer Minderheit lediglich als Symbole oder Symptome wahrgenommen werden, repräsentieren die Männer, Frauen, Transvestiten und Transsexuellen bei Nan Goldin nichts anderes als ihren Vornamen. Dieser Vorname, mit dem Goldin ihre Sujets benennt, garantiert ihnen ihre unvergleichliche Einzigartig-

1) Auszug aus THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY, 1986, zitiert von Vince Aletti, in *Out*, Oktober 1996, S. 94.

2) *Nest*, Nr. 4, Frühjahr 1999.

3) Nan Goldin im Interview mit Scott Rothkopf in der Zeitschrift *The Advocate*, Frühjahr 1999.

4) Das Chanson von Lou Reed geht wie folgt weiter: «I'll be your mirror, reflect what you are in case you don't know... I find it

keit, ohne sich «im Namen des Vaters» und in Bezug auf irgendeine gesellschaftliche Identität aufzudrängen. Die Summe dieser Vornamen und ihre Wiederholung bilden so eine Gemeinschaft, die vom «Du» zusammengehalten wird und ihre Identität – insbesondere jene des Aussenseiters – anders definiert, als die allgemeine Gesellschaftsordnung.

Auf die Frage, ob sie ihre Arbeit als politisch betrachte, antwortete Nan Goldin: «Natürlich. Immer. Es geht darum, was in einer Gesellschaft als privat betrachtet wird öffentlich zu machen. Es geht darum, die wirklichen Lebensgeschichten der Leute zur Sprache zu bringen und nicht bloss Medienversionen, und es geht auch darum, aufzuzeigen, dass im Leben in Sachen Sexualität und Geschlecht alle Möglichkeiten ihre Berechtigung haben und keine Variante weniger legitim ist als eine andere.»⁶⁾ Es gilt stets von neuem, ein kollektives Bild zu entwerfen, das gegen das geltende Privileg des Geschlechtsunterschiedes bei der Identitätsbildung jedes Individuums Widerstand leistet, ein Privileg, das einer heterosexistischen Ideologie entspringt. Immer.

Immer: Das Aussergewöhnliche an der Arbeit Nan Goldins ist ihre Abscheu vor der Trauer, die sich in der Weigerung äussert Menschen aufzugeben. Die Einzigartigkeit des autobiographischen Werks von Nan Goldin beruht darauf, dass es durch andere und mit anderen entsteht, in einer unermüdlichen, aber dennoch immer unvorhersehbaren Reorganisation dieser Bilder, die ihr so nahe stehen, dass sie sie nie fallen lässt, und mit denen sie intensive Beziehungen unterhält, indem sie sie immer wieder zu anderen Geschichten zusammenstellt. Hypothese: Arbeitet Nan Goldin vielleicht in der Lücke zwischen Geschichte und Erinnerung, wie Rauschenberg aus der Kluft zwischen Kunst und Leben zu schöpfen versuchte? Eine unwiderrufliche, Schwindel erregende Bresche voller Sehnsucht und Melancholie.

(Übersetzung aus dem Französischen: Irene Aeberli)

hard to believe you don't know the beauty that you are.»

5) Dennis Cooper, «The Ballad of Nan Goldin», *All Ears: Cultural Criticism, Essays and Obituaries* (New York: Soft Skull Press, 1999).

6) Nan Goldin, interview, «Nobody Symbolizes Anything», *Harvard Gay and Lesbian Review*, vol. IV, No. 3, Sommer 1997, S. 16.



NAN GOLDFIN, GOTSCHO KISSING GILLES, PARIS, 1993 / GOTSCHO KÜSST GILLES.

On the Edges of the Image

ELISABETH LEBOVICI

There's no doubt about it—there's a before- and an after-Goldin. Goldin's opus, composed of photographs, slide-shows, books, and a film, a body of work not yet closed, has opened a breach in the fine arts with repercussions far beyond the field of photography. It is an irremediable one: From the artist's first public showing of THE BALLAD OF SEXUAL DEPEND-

DENCY in 1982, she has indeed changed our notion of beauty. She has done this by disseminating images with no preconceptions and no prejudging, making her group of friends, male and female, into a world whole and entire from which normative thinking, even reference to a norm, is banished. And to which, finally, she has added a female narrator of a world

continually reiterated, a (Proustian) Time Regained: her world, her time. Is this a new idea of beauty? Of course Romanticism and Baudelaire had obviously changed our canonical notion, by conferring a certain dignity on our long-standing fascination with ugliness, monstrosity, old-age, or impurity. But with Goldin—or rather after her—it is not the canon that has changed, it is our relationship to it. Beauty has become a relationship within the image itself, between the people portrayed and their photographer, and, thereby, also with the people who look at the picture.

"There is a popular notion that the photographer is by nature a voyeur, the last one invited to the party. But I'm not crashing; this is my party. This is my family, my history."¹⁾ This claim of the personal over the voyeuristic, of the interior over the exterior, of reiteration over novelty, is made concrete by a framing that often recurs in her images. Edward T. Hall, in researching "proxemics," that is, the study of how humans use distance, measured and identified four types of distance in particular: first, the intimate, up to sixteen inches, where touch and smell predominate, the space of the loving and maternal distance of struggle; then the domain of the personal, up to four feet, the distance of a handshake; thirdly, social distance, up to twelve feet, that of professional interaction, where the person appears whole; and finally, beyond that, public distance. It is not without significance that Goldin generally stops before reaching the last stage. The spaces circumscribed in her images never describe either the infinite or distances. Even her European landscapes, SEA AT CAPRI, ITALY, 1997 or GUIDO AT THE DOCK, VENICE, 1998, bear within themselves a luminous point, like a beacon calling out for closeness and contact. The states of subjectivity in Goldin's work are achieved by closing in on her subjects, sometimes almost to the point of an addictive hallucination.

Looking in the mirror. Lying in bed. Being alone. Being together. Dressing to go out. Hanging out in a bar. Talking. Sleeping. Crying. Kissing. The actions or feelings, the joys or sorrows, shown in the pictures

relate neither to professional activity nor to public life: There's no school, shopping mall, or work, no doctors or teachers. Enemies have been removed. It is striking how the faces and their gazes, whether or not they are looking towards the lens, or the bodies, naked or dressed, evoke so little of our common cultural heritage. The positions and ordering of the bodies are not copied from history painting, and references to cinema are always secondary, mediated, for example, by drag. In other words, the pictures do not "resemble" any artistic masterpiece, as in a *tableau vivant* or a still life. This is also true of the objects included in the pictures; there is nothing at all symbolic about them. They are quite as impermanent as the people portrayed. Lamps, beds, mirrors, tubs: All are not so much the "property" of the bodies they illuminate or shelter but rather something for their use. In the same way, the places, whether a room, a bar, or a train, do not belong, but serve; they are used, never new, never timeless. Signs of use lend the intimacy of the situations an emotional or melancholy mood.

Take the portrait of Louise Bourgeois, along with her house, made by Goldin for *Nest* magazine.²⁾ Bourgeois is a person whose features, as popularized in photographs by Robert Mapplethorpe, among others, are well known. But Bourgeois is drawn by Goldin into the empathetic force of her photographs; her face and sagacious eyes and smile are brought up to the photographic surface, as it were, towards the lens, and from there to the eye of the viewer. The "manner" in which Goldin uses the camera brings the personages, their reflections, and the objects that touch them flush to the very edge of the border that separates them from the space of the viewer. Goldin never displays any distance, public or chaste. She confronts death: Cookie Mueller in her coffin, Gilles Dusein in the hospital, dead. A pornographic reading would make the people look like Christ or saints, conveying a lesson of pain. But these lifeless bodies are without pathos, without the least hint of morbid aestheticism, and therefore restored to unjudgmental visibility. Death exists just as life does, and when it is spontaneously recorded at the moment it is experienced, it escapes any speculative representation.

ELISABETH LEBOVICI is art critic of the French journal *Libération*.



NAN GOLDIN, SEA AT CAPRI, ITALY, 1997 / MEER BEI CAPRI, ITALIEN.

the same time, the artist has also been working on a series of portraits of women, mostly from her family, which she has titled "Women in Love". These portraits are characterized by their intimacy and emotional depth, capturing the subjects in various stages of their lives.

In addition to her photography, Goldin is also a painter and has exhibited her work in numerous solo and group exhibitions around the world. She has received numerous awards and honors for her contributions to the arts, including the MacArthur Foundation Fellowship and the Guggenheim Fellowship. Her work is represented in the collections of major museums and galleries, including the Metropolitan Museum of Art, the National Gallery of Art, and the Getty Center.

NAN GOLDIN, LOUISE BOURGEOIS, NEW YORK, 1998.



Of the faces she has recently photographed she says, "Yes, they're looking into themselves. I've become really interested in how close you can come to another human being, to see out of their eyes, to really understand what it is to be another person. For me that's the real frustration, the boundary you can never pass."³⁾ This will to empathy no doubt explains her affinity for the art of Barnett Newman or Mark Rothko, painting "shining forth," to cite the title of a Newman work (SHINING FORTH, TO GEORGE, 1961), a dazzling visual experience that produces the sensation of being entirely and wholly focused or suspended in confrontation with colored surface, its ruptures and passages converging on one unique and singular event.

Thus for Goldin beauty is a relation between the image and the self. *I'll Be Your Mirror*, the title of the film she did for the BBC, and the title of the catalogue for her Whitney retrospective, conveys the

ambiguity of the overture.⁴⁾ Who will be the mirror of whom? The artist, of her friends? The opposite? Or me? This dialogue between the "I" and "you," the "you" to which English entrusts the task of dealing with distance (the French can choose between the familiar *tu* and the formal *vous*, for example) also provides an impetus to think of the world politically. Goldin offers us this world by making it familiar to us. Dennis Cooper captures this immediate identification between Goldin's world and his: "Some of the images are as ordinary as a snapshot taken on some festive occasion. Others are as dramatic and beautiful as stills from a film noir. Together they tell a story which isn't one, but rather an intimate web and flow of bodies, particularly of faces, lost in their utopia of drugs and endorphins. It is difficult to imagine, after recent films like *Kids* or *Trainspotting*, the surprise one feels at views so intimate, so cautious, and so unstyled, of that world. It was as if, through her pic-

tures of lives so similar to mine, my own fucked-up behavior acquired a look, a narrative coherency, or an aesthetic.”⁵⁾ There is an after-Nan Goldin, since her images color my memories, and my memory has become a Goldinian one.

The choice of intimacy, however, was made by other photographers, artists, and writers before her, like Genêt. There was, of course, Robert Frank; there was Larry Clark and *Tulsa*; there was Warhol; and there was Fassbinder. Those men made the choice to be in the interior, implicating themselves in their images. A few women, like Lisette Model and Diane Arbus, cast a kind gaze on those whom Michel Foucault called the “abnormal,” those outside the norm, who are, at one point or another, each and every one of us. But men can choose to be within their images, while women are compelled from childhood to be within, to be concrete. “I cannot speak in the abstract of the relationship between a little girl and her macho father,” says artist Louise Bourgeois. Instead she sculpts it. Is the universality of the Oedipus complex itself not built on the model of the little boy, in love with his mother and a rival to his father? For the girl, obliged to change the object of her love from mother to father, there is already something improvised about the Oedipus complex. Since it has traditionally been associated with the feminine, intimacy was always a devalued concept in Western culture, before becoming established as an irremediable given, in the domain of health as well as in art and literature, on TV as well as in jail. This is perhaps because any work on intimacy begins with making bodies and acts concrete, setting singular lives against the culture, against the clichés and commonplaces that always come from an anonymous culture where a black, a lesbian, or a transsexual always represents the imaginary figure of the Black, the Lesbian, or the Transsexual. To counteract the ease with which members of a minority are merely perceived as symbols or symptoms, the men and women, the transsexuals and transvestites, portrayed in Nan Goldin’s pictures represent nothing but their first names. This first name, used by Goldin as the only means of identifying her subjects, endows them with their incomparable singularity without the imposition of the “name of the father” or any other social identity. The

sum of these first names and their repetition thus establishes a genuine community, held together by a “you,” and with an identity—especially the aspect of being outsiders—that is defined differently from the way society in general defines it.

Asked if she considered her work political, Nan Goldin answered: “Of course. It has a political agenda, it always has. The agenda is about making what is considered private in a society, public. It is about discussing real histories of people’s life [sic] rather than media versions of histories and it’s about making it clear that all possibilities of gender and sexuality are legitimate in life, and that all possibilities of gender are as valid as any other.”⁶⁾ One always has to reinvent a collective image that refuses to submit to the privilege accorded to sexual difference in the formation of the identity particular to every individual, a privilege that derives from a heterosexist ideology. Always.

Always: What’s so extraordinary about Goldin’s work is her disgust with mourning, manifested in her refusal to abandon people. The singularity of her autobiographical work lies in the fact that it is done by others and with others, in a tireless but always unpredictable fashion of reorganizing images so close to her that she can never abandon them, and with which she maintains an intense relationship, each time composing new stories. A hypothesis: Is Goldin striving to work in the space between memory and history, the same way Rauschenberg attempted to work inside the gap between art and life, that irremediable, melancholic, languishing, and vertiginous breach?

(Translated from the French by Warren Niesluchowski)

1) Excerpted from THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY, 1986. Cited by Vince Aletti, in *Out*, October 1996, p. 94.

2) *Nest*, no. 4, Spring 1999.

3) Nan Goldin in an interview with Scott Rothkopf, *The Advocate*, Spring 1999.

4) The song, “I’ll Be Your Mirror” written by Lou Reed, goes: “I’ll be your mirror, reflect what you are, in case you don’t know... I find it hard to believe you don’t know the beauty that you are.”

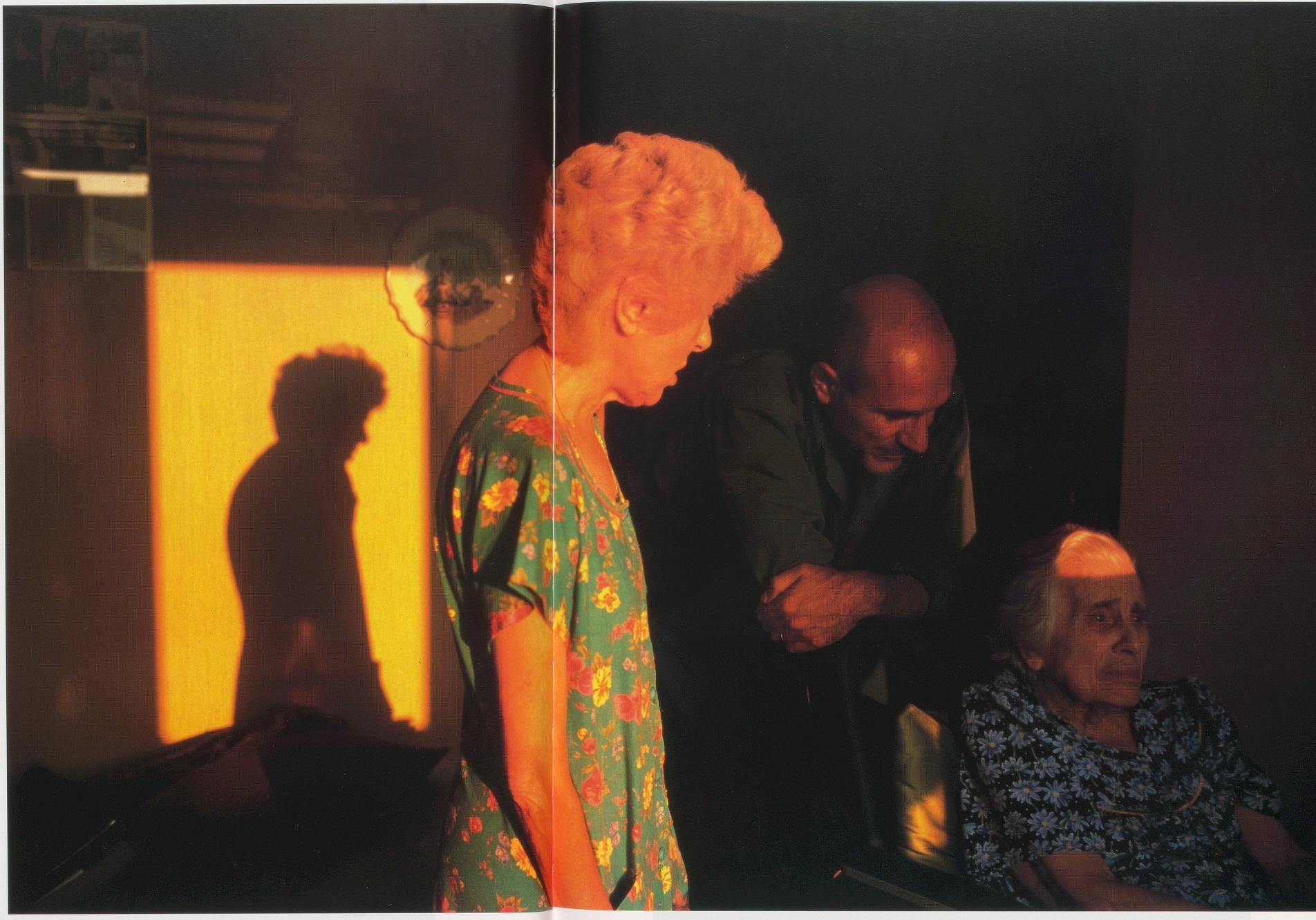
5) Dennis Cooper, “The Ballad of Nan Goldin,” *All Ears: Cultural Criticism, Essays, and Obituaries* (New York: Soft Skull Press, 1999).

6) Nan Goldin interview, “Nobody Symbolizes Anything,” *Harvard Gay and Lesbian Review*, Summer 1997, vol. IV, no. 3, p. 16.

NAN GOLDIN, SIMON IN THE SNOW AT DAWN, CHRISTMAS, UMEÅ, SWEDEN, 1997 /
SIMON IM SCHNEE BEI TAGESANBRUCH, WEIHNACHTEN, UMEÅ, SCHWEDEN.



NAN GOLDIN, GUIDO WITH MOTHER AND GRANDMOTHER AND SHADOW, TURIN, 1999 /
GUIDO MIT MUTTER UND GRÖSSMUTTER UND SCHATTEN, TURIN.



NAN GOLDIN, SELF-PORTAIT IN HOTEL BAUR AU LAC, ZURICH, 1998 /
SELBSTPORTRÄT IM HOTEL BAUR AU LAC, ZÜRICH.



Between Worlds



NAN GOLDIN, RELAPSE/DETOX GRID, 1998 / RÜCKFALL/ENTZUG-RASTER.

Nan Goldin's Recent Photographs

ARTHUR C. DANTO

A short while ago, I saw an impromptu exhibition of Nan Goldin's work from the past few years. The photographs, returned from her show at the Houston Museum of Contemporary Art, had just been unpacked and were temporarily lined up against the walls of her New York gallery. As a general rule, Goldin's images will be installed in such a way as to imply narrative or sub-narrative sequences. The fact that these had instead been set down in no particular order somehow prompted me to wonder what I would think of them if I knew nothing about the artist and these were the first things of hers I had seen. How would this imagined new talent stand up against the achievement of Nan Goldin? The main images one remembers from Goldin's 1996 Whitney exhibition tell the story of her life as entwined with the lives of her friends—a powerful story, almost novelistic, with episodes of dangerous love, sexual experimentation, drugs, disease, and death. The story is so compelling that it tends to inflect our response to every subsequent image we see. By pretending that the photographs leaning against the wall were by someone entirely unfamiliar, I thought I might be able to address them on their own terms, eliciting their narrative from their content, without reference to what had come before. It was a way of putting the work in brackets for the sake of an unbiased appreciation.

The artist uses precise descriptive titles, giving names to her subjects and telling us where and when

ARTHUR C. DANTO is the art critic for *The Nation*, and author of *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton University Press, 1997).

the photograph was taken. Title and image together tell us a great deal. SELF-PORTRAIT IN HOTEL BAUR AU LAC, ZURICH, 1998 shows the artist to be a woman in her early middle years who has chosen to reveal herself as a person of intense introspection. The seriousness of her expression contrasts with the frivolity of the mirror in which we see it. The mirror, framed by light bulbs as in a theatrical dressing room, is not one the woman would have chosen, which the reference to this being a hotel room confirms. In any case, the woman is not scrutinizing her mirrored self so much as contemplating her inner self, leaving us to wonder what she is thinking about. There is a second self-portrait in which the woman shows herself as a shadow, leaning against the railing of a bridge under which a river flows like molten gold. One feels, even without seeing her face, that her expression must be pensive, as it was in the mirror. Rivers are metaphors for life and the flow of time, bridges are metaphors for crossing over from one state of being to another. She is pondering the meaning of her life, and the question of what to do next. What brought her to this hotel in Zurich? What is her story?

One can only conjecture. There is also a montage of nine photographs with the unsettling title RELAPSE/DETOX, 1998. It shows the woman twice, considerably more ravaged than in the self-portraits. These are framed together with some uncertain landscapes, two images of a dark, attractive man, and a table strewn with drug apparatus. One infers that the toxin is heroin, and, this being explicitly a relapse, we know that the woman has been in treatment before. Perhaps the landscapes are seen

through the windows of a clinic. Is this the reason, one wonders, why the woman has come to Zurich? Is this what she is thinking about? Is she asking herself why, having succumbed to drugs before, she has, through weakness of will, succumbed again? Does the man in the painful montage explain the woman's predicament? One narrative would be that the woman's need for love trumped her wish to stay free of drugs. What-ever larger narrative is implied by the mirrored self-portrait, the woman ruminating by the river, and the agony of rehabilitation, these images must define its critical moment.

The remaining titles let us in on a great deal more. We read that the photographs were taken in various places—in Lausanne, Florence, Positano, Turin, Berlin, Stockholm, Umeå—as well as in a number of sites in the Northeastern part of the United States. These other sites are less charged with personal meaning, but in the aggregate, they imply that travel is a constant for this woman in the present condition of her life. It is, one must say, an odd itinerary—Swampscott, Massachusetts, Umeå, Pozzoli, Wolfsburg, Winterthur, America, Italy, Switzerland, Sweden, Germany, in whatever order. The woman does not travel for the sake of seeing things—few of the photographs are of sights or marvels, most of them take place in hotel bedrooms, or on hotel terraces, or at tables. They belong more to the genre of snapshots than of postcards. Even the marvelous *BREAKFAST IN BED, TORRE DI BELLOSGUARDO, ITALY, 1996* is less a still life than a souvenir of what the woman was served one morning in a markedly upscale inn: flowered porcelain cups and pitchers; crusty rolls, as yet untouched, in one straw basket, fresh fruits in another; one egg in an eggcup. It is a breakfast for two, though only one cup has been used, as if the woman needed her coffee right away, without waiting for her absent partner to join. There are white linen napkins.

In addition to placenames, the titles identify their subjects through first names—David, Sharon, Guido, Pavel, Joey, Simon, David H., Piotr, Kathleen, etc. The woman is on a first name basis with these individuals and, more than this, appears to be on intimate terms with them. David H. is shown showering in one image and sleeping in another. Piotr and Jörg are

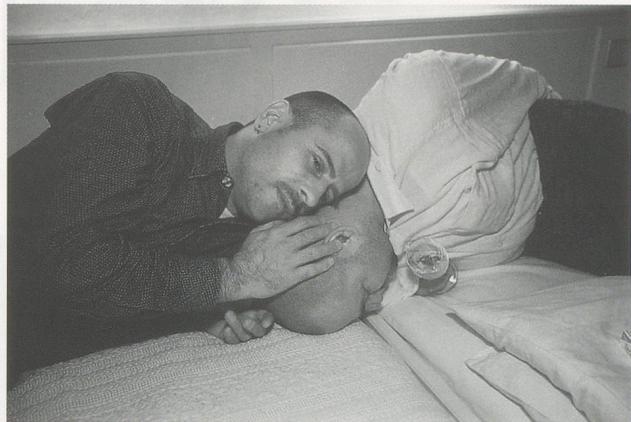
shown together on a bed, their heads in tender contact. Guido is shown in his bed, Clemens in the bed of the artist herself in the Hotel Carlton Opera in Vienna. David is on her bed in Wolfsburg. Bedroom and bathroom are exclusionary spaces that others are allowed to enter only if related to their occupants like members of a family. One of the earliest of the images shows Ric and Randy embracing (*RIC AND RANDY EMBRACING, SALZBURG, 1994*). But apart from the seemingly chaste nextness between the two men in *PIOTR AND JÖRG ON THE BED, WOLFSBURG, 1997*, the subjects are mostly alone except for the invisible photographer, so completely trusted that her presence is not regarded as invasive. Her friends, of course, are not always in or on a bed. Simon, in Umeå, stands in a snowy street in winter darkness, but also buried in the sand at Crane's Beach, in Massachusetts and next to a Ferris wheel at Coney Island. For the most part, the subjects are caught in introspective moments, looking out a window or in a mirror, or simply sitting or standing or lying down. We have no idea of what they do in life—no idea of how the train fare or the hotel bills get paid. Nor do we know if they know one another. There is a strong sense that they are united largely through the artist herself, the fixed center of their eccentric orbits. Descartes describes the mind as a gallery of pictorial representations, and one wonders whether the pictures with which *SELF-PORTRAIT IN HOTEL BAUR AU LAC* is surrounded are not what also fills the artist's mind. She thinks as much about these friends as she does about herself. But she does not think about what they do or who they are. They sleep, they eat, they wash, they stare, they stand. The children, of course, play. Only in the case of David are we shown a darkroom, identified as his. We know that, like her, he is a photographer. The others are simply individual presences whose relationships to one another are for us to guess at.

Even if one knew nothing about the artist, even if this were her first show, the photographs—which disclose a way of being in the world, an attitude, a set of shared values, a reflective personality—command our interest and respect. The artist is the recorder of a form of life she also lives. Perhaps it is a form of life primarily because she ponders and records it. Per-

haps this was true also of the form of life, darker and more dangerous, that we know from Nan Goldin's earlier photographs, where the subjects are engaged in transcending the limits of consciousness and self-identity, are flung together in fierce embrace, displaying their scars or bruises and their young tough bodies. We see the kinds of places they live, with pictures pinned to peeling walls over soiled sheets on worn beds in rooms strewn with garments, papers, telephones, and tape recorders. Doubtless most of what we see would take place whether Goldin was there or not, but it is also true that the world we see through her pictures is a world that exists through those pictures: Her subjects know that they are being observed. So, in a sense she has given their world a unity and a meaning, defining the pictures as art in doing so. They are, Goldin says, "about creating a history by recording a history."¹⁾ That world will always have what philosophers called "objective reality"—it will always, that is, exist in her pictures. In that sense, the world is preserved. But it lacks what those philosophers called "formal reality"—it no longer exists in reality. The persons we see in the new work are, in a sense, homeless, living in impersonal spaces with objects, such as theatrical mirrors or pretty china and stiff linen, in which they have no personal investment. They are, so to speak, between worlds, like the artist herself on her metaphoric bridge. It would be difficult, from the recent work, to derive an idea of the vanished world, before death through AIDS and drug abuse brought it to an end. "A photographer friend used to say to me," Goldin recalls, "well, of course people are going to be interested in your work because look at your subject-matter."²⁾ This implies that Goldin's art will thrive through prurience. Her photographs show transsexuals primping or on parade, hairy men at the instant of ejaculation, violent lovers poised to batter their partners, couples of every gender on top of one another, everyone living disordered lives in disordered spaces.

This is not the subject matter of the new work. The subjects are subdued, the spaces anonymous; passion itself appears stilled. And the difference shows in the images themselves. Their subjects are often seen in the outdoors rather than in the dark squalor of their former personal habitats. The dark-

PIOTR AND JÖRG ON THEIR HOTEL BED, WOLFSBURG, 1997 /
PIOTR UND JÖRG AUF IHREM HOTELBETT, WOLFSBURG.



ness has lifted from within and without. They are, like Nan Goldin herself in these years, voyagers in quest of a world, the outlines of which neither they nor she has any idea of. Like her, they are on a bridge between two shores. They cannot return from whence they came, but what lies before them has yet to disclose itself. The subject matter of Goldin's new work is a search that is markedly different from the searches for sensation and the intoxication of consciousness that defined the earlier world. It is a search on occasion broken by relapse, as the voyagers return to solutions they know are no longer helpful. It does not surprise me that, in this next stage of their lives, they have acquired some kind of spiritual identity. Somehow, a set of Fatima candles in Portugal, photographed in the same year as *RELAPSE/DETOX*, seems less a still life than a sign or at least a hope. Human imagination is terribly limited. Whatever Goldin and her friends used to be in their crazy youths, they now fit into a universal pattern of human aspiration. The images in the aggregate could be about any of us, *in mezzo del camin' di nostra vita*.

1) "On Acceptance: A Conversation. Nan Goldin Talking with David Armstrong and Walter Keller," in: Nan Goldin, *I'll Be Your Mirror* (Zurich/New York: Scalo, 1996), p. 450.

2) Ibid., p. 447.

Zwischen den Welten

ARTHUR C. DANTO

Vor kurzem sah ich in einer Art improvisierter Ausstellung Nan Goldins Arbeiten der letzten Jahre. Die Photographien waren soeben von ihrer Ausstellung in Houston zurückgekommen und standen nun in einer Reihe gegen die Wand gelehnt in ihrer New Yorker Galerie. In der Regel sind Goldins Bilder jeweils so angeordnet, dass ein narrativer oder subnarrativer Zusammenhang entsteht. Der Umstand, dass die Bilder hier einfach ungeordnet abgestellt worden waren, liess mich phantasieren, was ich wohl von ihnen halten würde, wenn ich nichts von der Künstlerin wüsste und es die ersten Bilder wären, die ich je von ihr gesehen hätte. Wie würde dieses junge Talent meiner Phantasie sich gegenüber der reifen Leistung einer Nan Goldin ausnehmen? Die zentralen Bilder, die uns von Goldins Ausstellung im Whitney Museum 1996 im Gedächtnis geblieben sind, erzählen die Geschichte ihres Lebens als eine mit dem Leben ihrer Freunde verflochtene – eine eindrückliche Geschichte, beinah romanesk, voller gefährlicher Liebschaften, sexueller Experimente, Drogen, Krankheit und Tod. Die Geschichte berührt uns derart, dass sie unsere Reaktion auf jedes weitere Bild, das wir zu sehen bekommen, beeinflusst. Indem ich so tat, als wären die gegen die Wand gelehnten Photographien von jemand völlig unbekanntem, hoffte ich, sie aus sich selbst zu verstehen und ihre

ARTHUR C. DANTO ist Kunstkritiker von *The Nation* und u.a. Autor des Buches *Die Kunst nach dem Ende der Kunst* (Fink, München 1996).

Aussage direkt ihrem Inhalt entnehmen zu können, ungeachtet dessen, was vorher war. Es war gleichsam ein Versuch, das Werk in Klammern zu setzen um ihm unvoreingenommen gerecht zu werden.

Die Künstlerin setzt präzise deskriptive Titel, nennt die Namen der photographierten Personen und sagt uns, wann und wo die Aufnahme gemacht wurde. Titel und Bild zusammen erzählen uns einiges. *SELF-PORTRAIT IN HOTEL BAUR AU LAC, ZURICH, 1998* (Selbstporträt im Hotel Baur au Lac, Zürich) zeigt die Künstlerin als eine Frau zu Beginn ihrer mittleren Jahre, die sich als intensiv über sich selbst nachdenkender Mensch darstellt. Der ernste Gesichtsausdruck steht im Kontrast zur Frivolität des Spiegels, in dem wir ihn erblicken. Den Spiegel, umrahmt von Glühbirnen wie in einer Theatergarderobe, hätte diese Frau wohl kaum selbst ausgesucht; die Vermutung wird bestätigt durch den Hinweis, dass es sich um ein Hotelzimmer handelt. Wie dem auch sei, die Frau scheint weniger mit ihrem Spiegelbild beschäftigt, als in der Betrachtung ihres inneren Selbst versunken, so dass wir uns fragen, was wohl ihre Gedanken sind. Es gibt ein weiteres Selbstporträt, das die Frau als Schatten zeigt, auf das Geländer einer Brücke gestützt, unter der ein Fluss aus purem Gold zu fliessen scheint. Obwohl man ihr Gesicht nicht sieht, spürt man, dass ihr Ausdruck nachdenklich sein muss, wie zuvor im Spiegel. Flüsse sind Metaphern für das Leben und den Fluss der Zeit, Brücken sind Metaphern für Übergänge von einem Seinszustand in einen anderen. Sie denkt über den

Nan Goldins neue Photographien

NAN GOLDIN, CHLOE IN THE HOSPITAL, NYC, 1999 / CHLOE IM SPITAL, NEW YORK.



Sinn ihres Lebens nach und fragt sich, was als Nächstes zu tun ist. Was hat sie in dieses Hotel in Zürich geführt? Was ist ihre Geschichte?

Man kann nur Vermutungen anstellen. Da steht auch eine Montage aus neun Photos mit dem beunruhigenden Titel *RELAPSE/DETOX* (Rückfall/Entzug, 1998). Darauf sieht man die Frau zweimal, und sie sieht um einiges angegriffener aus als in den Selbstporträts. Diese Bilder sind in ein und demselben Rahmen zusammen mit einigen unbestimmbaren Landschaften, zwei Bildern von einem dunklen, attraktiven Mann und einem Tisch mit Drogenutensilien. Es ist anzunehmen, dass es sich um Heroin handelt, und da wir es ausdrücklich mit einem Rückfall zu tun haben, wissen wir, dass die Frau schon früher einen Entzug durchmachte. Vielleicht handelt es sich bei den Landschaften um Ausblicke aus Klinikfenstern. Ist das der Grund, mag man sich fragen, warum die Frau nach Zürich gekommen ist? Ist es dies, worüber sie nachdenkt? Fragt sie sich, warum sie so willensschwach war und wieder rückfällig geworden ist? Ist der Mann in der peinvollen Montage die Erklärung für das Leiden der Frau? Vielleicht war ihr Bedürfnis nach Liebe stärker als der Wille drogenfrei zu bleiben. Welches auch immer der grösste Zusammenhang sein mag, der das Selbstporträt im Spiegel, die Frau am Fluss und den schmerzlichen Entzug miteinander verbindet, diese drei Bilder umreissen sein kritisches Moment.

Die übrigen Titel verraten uns eine ganze Menge mehr. Wir erfahren, dass die Photos an ganz verschiedenen Orten entstanden sind – in Lausanne, Florenz, Positano, Turin, Berlin, Stockholm, Umeå –, aber auch an einigen Orten im Nordosten der Vereinigten Staaten. Letztere sind weniger mit persönlicher Bedeutung aufgeladen, aber zusammen mit den anderen geben sie zu erkennen, dass Reisen zurzeit als fester Bestandteil zum Leben dieser Frau gehört. Dabei fällt auf, dass die Reiseroute ziemlich merkwürdig ist: Swampscott, Massachusetts, Umeå, Pozzoli, Wolfsburg, Winterthur, Amerika, Italien, Schweiz, Schweden, Deutschland, egal in welcher Reihenfolge. Diese Frau reist offenbar nicht, um sich Dinge anzusehen – die wenigsten Photographien zeigen Landschaften oder Sehenswürdigkeiten, die

meisten sind in Hotelzimmern, auf Hotelterrassen oder an Tischen aufgenommen worden. Sie sind eher dem Schnapschuss verwandt als der Postkarte. Selbst das wunderbare *BREAKFAST IN BED, TORRE DI BELLOSGUARDO, ITALY, 1996* (Frühstück im Bett, Torre di Bellosguardo, Italien) ist weniger ein Stillleben als eine Erinnerung daran, was in diesem wirklich exklusiven Etablissement zum Frühstück serviert wurde: geblümte Porzellantassen und -krüge; in einem Körbchen noch unberührte, knusprige Brötchen, frische Früchte in einem zweiten; ein Ei in einem Eierbecher. Es ist ein Frühstück für zwei, obwohl nur eine Tasse benutzt ist, als ob die Frau ihren Kaffee dringend gebraucht hätte, ohne auf ihren abwesenden Partner warten zu können. Und weisse Leinenservietten.

Neben Ortsnamen kommen in den Werktiteln auch Vornamen zur Bezeichnung des jeweiligen Objekts vor: David, Sharon, Guido, Pavel, Joey, Simon, David H., Piotr, Kathleen usw. Die Frau ist mit den abgebildeten Personen so vertraut, dass sie sie beim Vornamen nennt, ja mehr als das, sie scheint mit ihnen wirklich intim befreundet zu sein. David H. sieht man auf einem Bild beim Duschen, auf einem anderen schläft er. Piotr und Jörg sieht man zusammen auf einem Bett, wie sie liebevoll die Köpfe zusammenstecken. Guido sieht man in seinem Bett, Clemens im Bett der Künstlerin im Hotel Carlton Opera in Wien. David ist auf ihrem Bett in Wolfsburg. Schlaf- und Badezimmer sind intime Räume, in die man andere nur eintreten lässt, wenn sie einem so vertraut sind wie Familienmitglieder. Eines der frühesten Bilder zeigt Ric und Randy sich umarmend (*RIC AND RANDY EMBRACING, SALZBURG, 1994*). Aber abgesehen von der anscheinend keuschen Vertraulichkeit zwischen den beiden Männern in *PIOTR AND JÖRG ON THE BED, WOLFSBURG, 1997* (Piotr und Jörg auf dem Bett, Wolfsburg), sind die Personen meistens allein mit der unsichtbaren Photographin, der sie so vollkommen vertrauen, dass ihre Gegenwart nicht als die Intimsphäre verletzend empfunden wird. Natürlich befinden sich ihre Freunde nicht immer im oder auf dem Bett. Simon, in Umeå, begegnen wir in der winterlichen Dämmerung auf einer verschneiten Strasse, aber auch im Sand eingegraben am Strand (*Crane's Beach, Massachusetts*)



NAN GOLDIN, BREAKFAST IN BED, HOTEL TORRE DI BELLOSGUARDO, ITALY, 1996 /

FRÜHSTÜCK IM BETT, HOTEL TORRE DI BELLOSGUARDO, ITALIEN.

oder vor einem Riesenrad auf Coney Island. Meistens sind die Personen in nachdenklichen Momenten festgehalten, sie schauen aus dem Fenster oder in einen Spiegel, oder aber sie sitzen, stehen oder liegen einfach da. Wir haben keine Ahnung, wie sie leben – keine Ahnung, wie sie ihre Fahrkarten oder Hotelrechnungen bezahlen. Wir wissen auch nicht, ob sie einander kennen. Man gewinnt den Eindruck, dass sie hauptsächlich durch die Künstlerin selbst, die den fixen Mittelpunkt ihrer exzentrischen Lebensbahnen bildet, miteinander verbunden sind. Descartes beschreibt den menschlichen Geist als Galerie bildlicher Vorstellungen, und man fragt sich, ob die Bilder, die SELF-PORTRAIT IN HOTEL BAUR AU LAC umgeben, nicht auch Bilder im Kopf der

Künstlerin sind. Sie denkt genauso viel über diese Freunde nach wie über sich selbst. Aber sie denkt nicht darüber nach, was sie tun oder wer sie sind. Sie schlafen, sie essen, sie waschen sich, sie schauen, sie stehen. Die Kinder spielen, natürlich. Nur im Fall von David sehen wir auch eine Dunkelkammer, die als die seine bezeichnet wird. Also wissen wir, dass er, wie Goldin, ein Photograph ist. Alle andern sind einfach individuell präsent, und über ihre Beziehungen untereinander können wir nur rätseln.

Selbst wenn man nichts über die Künstlerin wüsste, selbst wenn dies ihre erste Ausstellung wäre, die Photos – die eine Weise des in der Welt Seins enthüllen, eine Haltung, bestimmte gemeinsame Werte, eine nachdenkliche Persönlichkeit – wirken faszinie-

rend und flössen uns Respekt ein. Die Künstlerin hält eine Lebensform fest, die sie selbst auch lebt. Vielleicht wird erst eine Lebensform daraus, weil sie sie reflektiert und festhält. Vielleicht trifft dies auch auf die schwärzere und gefährlichere Lebensform zu, die wir aus Nan Goldins früheren Bildern kennen, in denen es den dargestellten Personen darum geht, die Grenzen des Bewusstseins und ihrer Identität zu sprengen; in denen sie sich heftigen Umarmungen hingegeben und ihre Narben, Verletzungen und ihre jugendlich strotzenden Körper zur Schau stellen. Wir sehen, in welcher Art Wohnung sie leben, mit Bildern, die über schmutziger Bettwäsche und zerwühlten Betten an Wände gepinnt sind, von denen die Farbe bröckelt, in Räumen, in denen Kleider, Papiere, Telefonapparate und Kassettenrecorder herumliegen. Sicher würde das meiste von dem, was wir sehen, auch ohne Nan Goldins Anwesenheit stattfinden, aber es ist auch wahr, dass die Welt, die wir durch ihre Bilder wahrnehmen, eine Welt ist, die dank dieser Bilder existiert: Ihre Objekte wissen, dass sie beobachtet werden. So hat Goldin ihrer Welt gewissermassen eine Einheit und eine Bedeutung verschafft und die Bilder dadurch zur Kunst erklärt: Sie sollen «Geschichte schreiben, indem sie Geschichten aufzeichnen».¹⁾ Dieser Welt wird immer eigen sein, was Philosophen einst «objektive Realität» nannten, das heisst, sie wird immer in ihren Bildern existieren. In diesem Sinn ist diese Welt bewahrt. Aber es fehlt ihr, was dieselben Philosophen «formale Realität» nannten, das heisst: In Wirklichkeit gibt es sie nicht mehr. Die Menschen auf den neueren Bildern sind irgendwie heimatlos, sie leben in unpersönlichen Räumen mit Gegenständen wie Theaterspiegeln, edlem Porzellan oder gestärkter Leinenwäsche, mit denen sie persönlich nichts zu schaffen haben. Sie stehen sozusagen zwischen zwei Welten wie die Künstlerin selbst auf ihrer metaphorischen Brücke. Aus den neueren Arbeiten lässt sich kaum eine Vorstellung der verschwundenen Welt vor ihrem Untergang durch Aids und Drogenmissbrauch ableiten. «Ein befreundeter Photograph pflegte mir zu sagen», erinnert sich Goldin: «Natürlich werden sich die Leute für dein Werk interessieren – kein Wunder, bei deinen Sujets.»²⁾ Das heisst, dass Goldins Kunst ihren Erfolg zum Teil auch einem voyeu-

ristischen Interesse verdankt. Ihre Photographien zeigen Transsexuelle und Transvestiten in der Garderobe oder während der Vorstellung, behaarte Männer beim Ejakulieren, gewalttätige Liebhaber, die zum Schlag gegen ihre Partner ausholen, aufeinander liegende Paare jeglichen Geschlechts; jeder und jede führt ein ungeordnetes Leben in unordentlichen Räumen.

In den neueren Arbeiten ist das Thema ein anderes. Die Menschen sind zurückhaltend, die Räume anonym; die Leidenschaft selbst scheint zur Ruhe gekommen zu sein. Der Unterschied in den Bildern ist offenkundig. Die Personen erscheinen jetzt häufiger im Freien statt wie früher in schmuddligen Räumen. Die innere und äussere Düsternis hat sich gelüftet. Sie sind, wie Nan Goldin in den letzten Jahren auch, zu Reisenden auf der Suche nach einer Welt geworden, von der weder sie noch die Künstlerin wissen, wie sie aussehen wird. Wie Goldin selbst befinden sie sich auf einer Brücke zwischen zwei Ufern. Dahin, woher sie kamen, können sie nicht zurück, und was vor ihnen liegt, wird sich erst zeigen. Das Thema von Goldins neuen Arbeiten ist eine Suche, die etwas ganz anderes ist als jene die frühere Welt bestimmende Suche nach unerhörten Erlebnissen und Bewusstseinsveränderung mittels Drogen. Es ist eine Suche, die gelegentlich von Rückfällen unterbrochen wird, wenn die Reisenden auf Lösungen zurückgreifen, von denen sie bereits wissen, dass es keine sind. Es überrascht mich nicht, dass sie in diesem neuen Stadium ihres Lebens zu einer Art spiritueller Identität gefunden haben. In gewissem Sinn scheinen mir die im selben Jahr wie RELAPSE/DETOX in Portugal photographierten Fatima-Kerzen weniger ein Stillleben zu sein als ein Zeichen oder mindestens ein Schimmer der Hoffnung. Die menschliche Vorstellungskraft ist entsetzlich beschränkt. Was auch immer Goldin und ihre Freunde in ihrer verrückten Jugend waren, heute nehmen sie teil an einem universellen menschlichen Streben. Das Ensemble dieser Bilder könnte jeden von uns meinen, *in mezzo del camin' di nostra vita*.

1) «Vom Akzeptieren: Ein Gespräch. Nan Goldin unterhält sich mit David Armstrong und Walter Keller», in: Nan Goldin, *I'll Be Your Mirror* (deutsche Ausgabe), Scalo, Zürich/New York 1996, S. 450.

2) Ebenda, S. 447.

LISA LIEBMAN

CHRISTINE FLOATING IN THE SEA, 1999

It occurs to me that Nan Goldin has during the last two decades been a mirror not only to the contemporary people and society she has portrayed with such relentless intimacy, but also to the twenty or so years that enveloped the last turn of the century in art. With this notion in mind, Goldin's eighties correspond roughly to the era of the First World War. Despite significant differences—the combination of war, syphilis, and the devastating flu epidemic of 1918 to 1919 carried a statistically far greater toll than that exacted by AIDS during the eighties in the west—the recent decade has in common with that previous period a pervasive and elaborately documented atmosphere of sexual anxiety, as well as the widely felt and expressed shock of a sudden and overwhelming generational loss. Goldin's classic pictures from the eighties—namely THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY, her epic, aggregate *lustmord* saga, with its leitmotifs of nightlife and debauchery, violent love and difficult beauty, along with the domestic joys and struggles of a new, young, self-invented and self-proclaimed bohemian class—shares many visual, as well as emotional and societal characteristics with

LISA LIEBMAN is a writer and art critic who lives in New York.

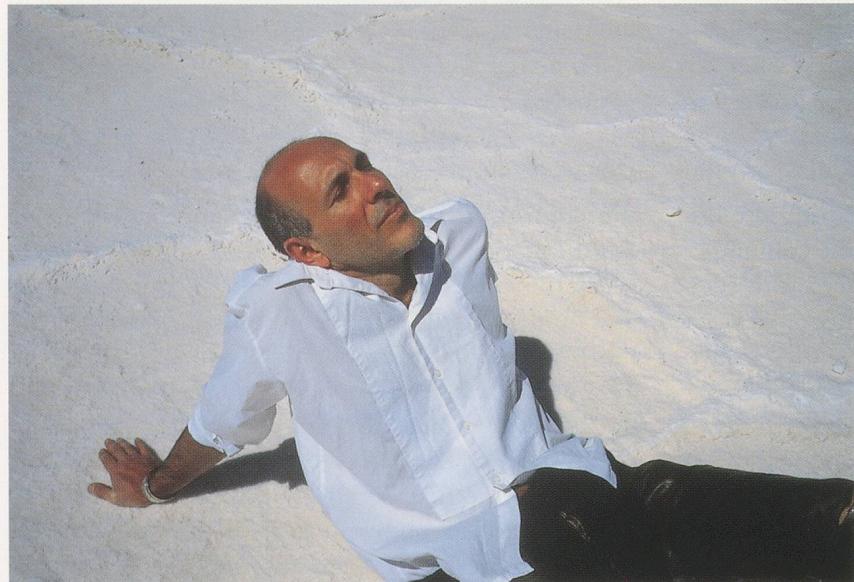
the agonistic urban imagery of work by Egon Schiele, Ernst Ludwig Kirchner, Georg Grosz, and Otto Dix.

As the current decade progressed, this keyed-up and fundamentally expressionistic tone gave way to a more introspective mood. Like Kirchner—who in 1917 and in a state of nervous collapse left Berlin for Switzerland, where he painted Alpine phantasms reminiscent of Kandinsky's animistic nature abstractions from the first decade of the century—Goldin, too, introduced both landscapes and still lifes to what had previously been her densely populated pictorial world. Furthermore, photographs such as BRUCE IN THE SMOKE, SOLFATARA, POZZUOLI, 1995—with its lone, Caspar David Friedrichesque figure—and STEFAN'S LAKE AT MIDDAY, UMEÅ, SWEDEN, 1997—whose near-abstract, near-monochrome evocation of a sublime and tragic emptiness conjures up images out of Christen Kobke and Edvard Munch—likewise suggest a backward progression in art-historical time towards the Symbolist period.

Goldin's is a very northern temperament, in the old-fashioned European sense. Whether in the south of Italy or the north of Sweden, she is on intimate terms with *angst*. Even her earlier pictures, with their often Latin-Catholic inflected interiors and accoutrements—the ambient botanica votives and Spanish-

Nan Goldin

NAN GOLDIN,
CHRISTINE FLOATING IN THE SEA,
ST. BARTH'S, 1999 /
CHRISTINE IM MEER TREIBEND,
ST. BARTH'S.

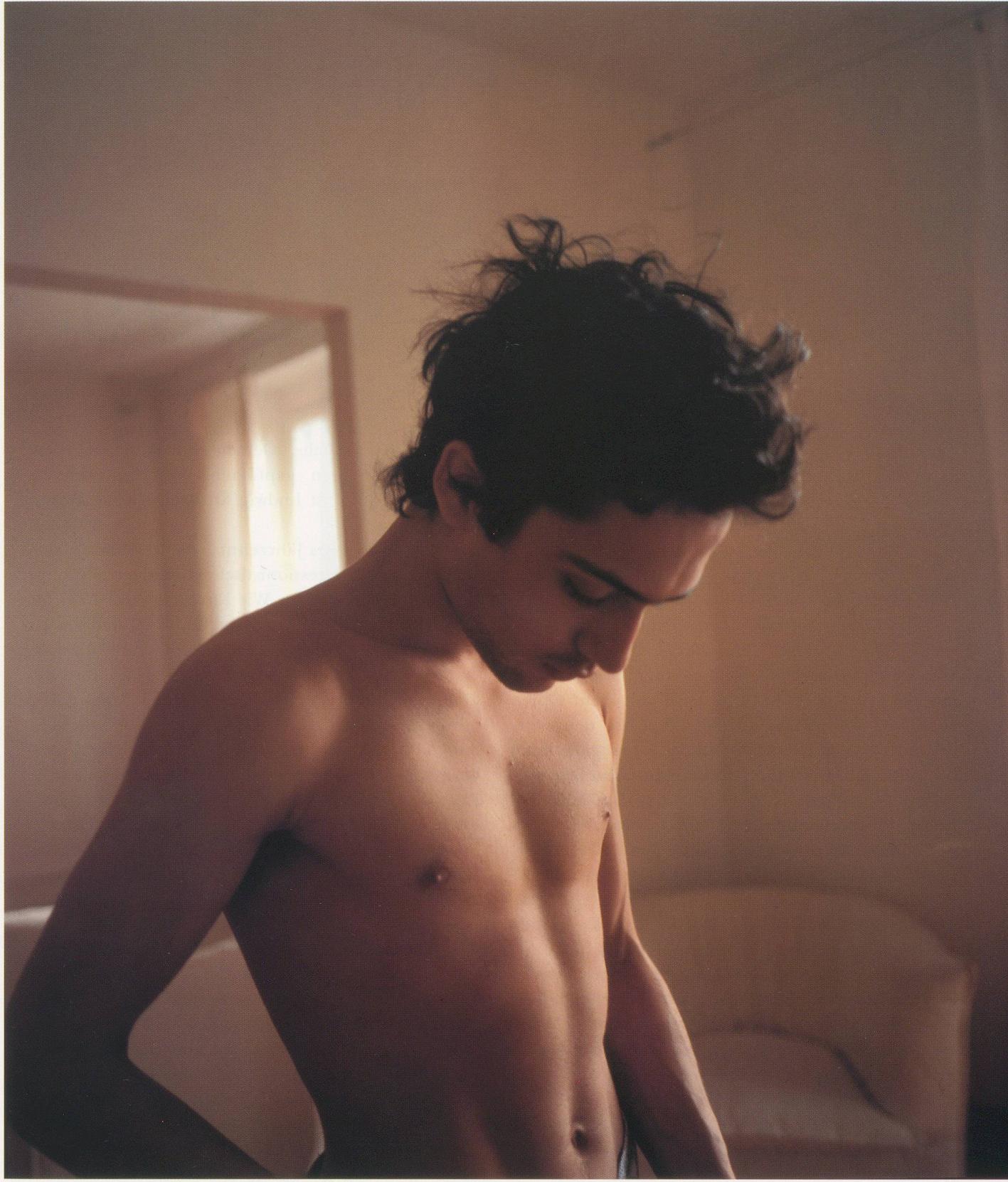


NAN GOLDIN, GUIDO IN THE DESERT,
DEATH VALLEY, 1999 /
GUIDO IN DER WÜSTE, DEATH VALLEY.

strumpet styles embraced as both inspirational pathos and cheap fashion by many in the downtown demimonde—are somehow more kindred in spirit to Fassbinder, say, or arguably Bergman, than to Fellini or Almodovar. Goldin's great, abiding themes—the *totentanz*, the loss and redemption of the self and of others, empathy vs. scrutiny—have in recent years been cushioned, even at times lightly camouflaged, by success and prosperity. Grand hotel names crop up now in her picture captions, rather than the unnamed rooms, with their unmade beds, that marked her earlier sojourns abroad; and her (always working) vacations are no longer limited to city beaches and her old haunts on the Cape. But a sense

of foreboding never fails, however surreptitiously, to impregnate her consciousness and lens. CHRISTINE FLOATING IN THE SEA, ST. BARTH'S, 1999 is a spectacular case in point: This Christine on holiday, serenely floating in deep blue waters—engulfed by a swell that seems also to be carrying her aloft toward some cloud-filled ether—might for all purposes be that mythic daughter of a Danish courtier, drowned and lost forever to the doomed Danish prince; and this Caribbean Sea, which threatens to engulf a tiny, fragile slice of earth as well—a rugged bit of coastline, some austere pitched roofs that look as if they might as easily be at home on the Faro Islands—seems a far cry from a vacationer's paradise.

NAN GOLDIN, DAVID H. LOOKING DOWN, ZURICH, SWITZERLAND, 1998 / DAVID H. SCHAUFT HINUNTER, ZÜRICH.



CHRISTINE, IM MEER TREIBEND, 1999

LISA LIEBMANN

Nan Goldin hat uns, denke ich, während der letzten zwei Jahrzehnte nicht nur die Bilder der Menschen und der Gesellschaft, die sie so kompromisslos intim porträtiert hat, als Spiegel vorgehalten, sondern mehr oder weniger auch die letzten zwanzig Jahre Kunst vor der Jahrtausendwende. Vor diesem Hintergrund lassen sich Goldins 80er Jahre in etwa mit der Zeit des Ersten Weltkriegs vergleichen. Zwar gibt es wesentliche Unterschiede; die Kombination von Krieg, Syphilis und der verheerenden Grippeepidemie des Winters 1918/19 forderte weit mehr Opfer als die Aids-Epidemie der 80er Jahre in den westlichen Ländern. Dennoch teilt das vergangene Jahrzehnt mit jener früheren Periode die allumfassende und ausgiebig dokumentierte Atmosphäre sexueller Ängste, aber auch den von vielen erlebten und zum Ausdruck gebrachten Schock eines plötzlichen, überwältigenden Verlustes einer ganzen Generation. Goldins klassisches Bild der 80er Jahre – THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY (Die Ballade von der sexuellen Abhängigkeit), eine episch dichte Lustmordsaga mit den entsprechenden Leitmotiven des ausschweifenden Nachtlebens, der mit Gewalt verbundenen Liebe, der gefährdeten Schönheit, aber auch mit all den häuslichen Freuden und Kämpfen einer neuen, jungen, selbst erschaffenen und selbst ernannten Boheme – hat einige visuelle, emotionale

und gesellschaftliche Gemeinsamkeiten mit der dekadenten, urban geprägten Bildsprache eines Egon Schiele, Ernst Ludwig Kirchner, Georg Grosz oder Otto Dix.

Im Verlauf dieses Jahrzehnts machte dieser überreizte, zutiefst expressionistische Ton einer besinnlicheren Stimmung Platz. Wie Kirchner – der 1917 in nervlich angegriffenem Zustand Berlin verliess, um in die Schweiz zu gehen, wo er seine alpinen Phantasien malte, die an Kandinskys animistische Naturabstraktionen aus dem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts erinnern –, führte auch Goldin neu Landschaften und Stillleben in ihre vorher dicht mit Menschen bevölkerte Bilderwelt ein. Ferner verweisen auch Photographien wie BRUCE IN THE SMOKE, SOLFATARA, POZZUOLI, 1995 (Bruce im Rauch, Solfatara, Pozzuoli) – mit der einsamen, Caspar David Friedrich'schen Gestalt –, oder STEFAN'S LAKE AT MIDDAY, UMEÅ, SWEDEN, 1997 (Stefans See am Mittag, Umeå, Schweden) – dessen beinah abstrakte und monochrome Beschwörung einer erhabenen tragischen Leere an Bilder von Christen Kobke und Edward Munch erinnern –, zurück in eine kunsthistorische Vergangenheit, die Zeit des Symbolismus.

Goldins Temperament ist nordisch im altmodisch europäischen Sinn. Egal ob in Südalitalien oder Nordschweden, sie steht mit der Angst auf Du und Du. Selbst ihre frühen Bilder mit ihren oft lateinisch-katholisch bestimmten Innenräumen und Ingredienzen – dem allgegenwärtigen Blumenschmuck und

LISA LIEBMANN ist Autorin und Kritikerin. Sie lebt in New York.

STEFFEN MASSAGING NICOLAS,
SAG HARBOR, 1999 /
STEFFEN MASSIERT NICOLAS,
SAG HARBOR.



einem spanischen Edelnutten-Stil, den so viele in der New Yorker Halbweltszene wegen seines beflügelnden Pathos und als preiswerte Mode begrüßten – stehen einem Fassbinder – und ganz sicher Bergman – geistig näher als einem Fellini oder Almodovar.

Goldins grosse, durchgehende Themen – der Totentanz, der Verlust und die Erlösung des Selbst und des Anderen, Empathie versus kühle Beobachtung – wurden in den letzten Jahren durch Erfolg und Wohlstand etwas abgefedert, manchmal sogar fast zugedeckt. Namen von Grandhotels tauchen in den Bildtiteln auf und treten an die Stelle der namenlosen Zimmer mit ihren ungemachten Betten, die für ihre früheren Auslandaufenthalte kennzeichnend waren; und ihre (immer Arbeits-)Ferien beschränken sich geographisch nicht mehr auf die Stadtstrände und alten Lieblingsplätze an der Küste. Aber wie unterschwellig auch immer, nach wie vor ist

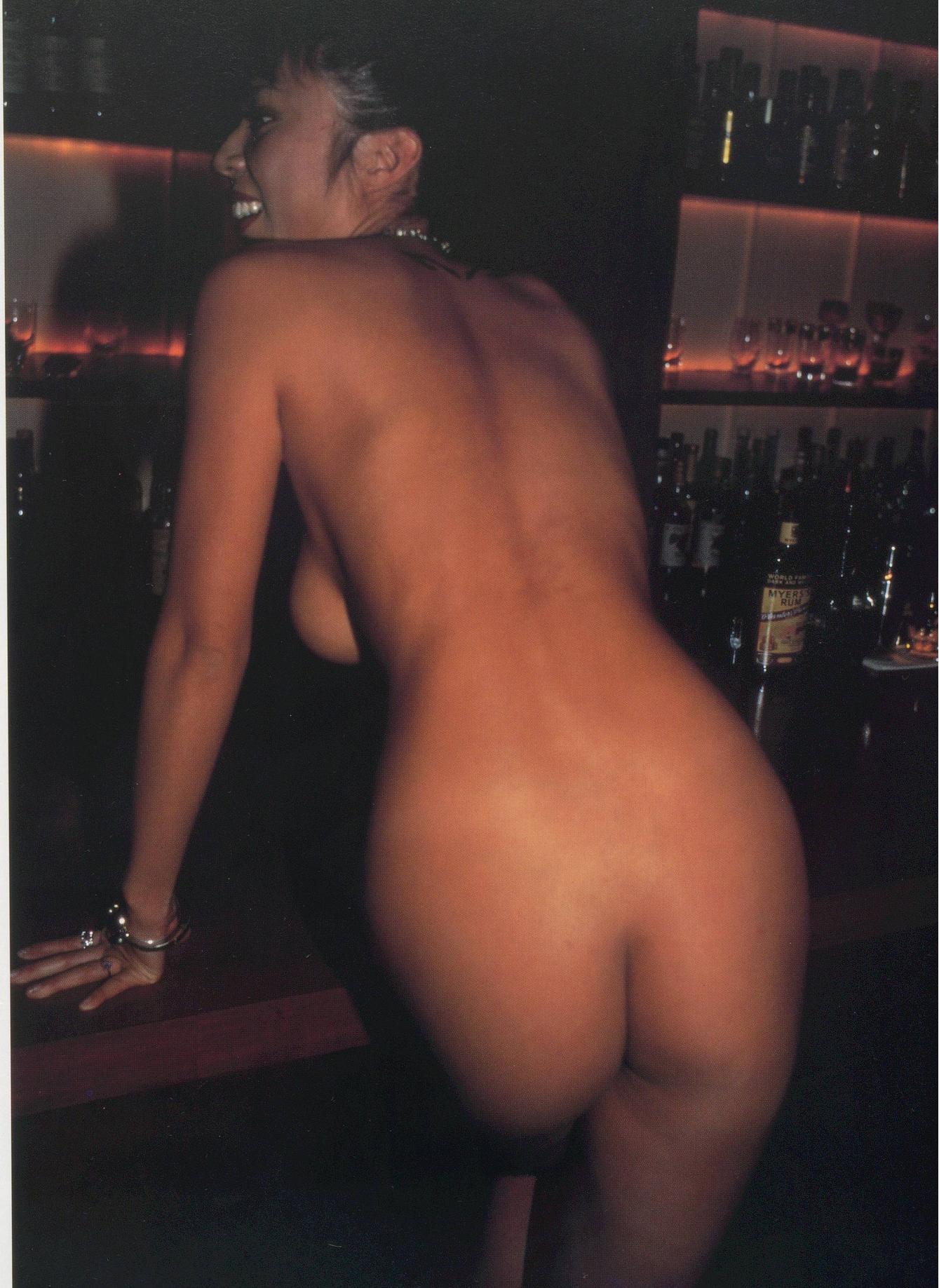
ihrem Denken und Photographieren ein Gefühl dunkler Vorahnung inhärent. CHRISTINE FLOATING IN THE SEA, ST. BARTH'S, 1999 ist ein typisches Beispiel dafür: Diese Christine in Ferienstimmung, heiter im tiefblauen Wasser treibend – inmitten einer Welle, die sie auch in Richtung eines wolkenverhangenen Himmels wegzutragen scheint – könnte ohne weiteres die sagenumwobene dänische Höflingstochter sein, die ins Wasser und damit dem unglücklichen dänischen Prinzen auf ewig verloren ging. Und dieses karibische Meer, das auch ein winziges zerbrechliches Stückchen Erde mit zu verschlucken droht – ein gezacktes Streifchen Küste mit ein paar strengen spitzen Dächern, die genauso gut auf den Färöern angesiedelt sein könnten –, scheint ziemlich weit entfernt davon, ein Ferienparadies zu sein.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)



NAN GOLDIN, VALERIE'S BACK, L'HOTEL, PARIS, 1999 / VALERIE'S RÜCKEN, L'HOTEL, PARIS.

NAN GOLDIN, MASH AT THE BAR, BAR ROUGE, TOKYO, 1998 / MASH AN DER BAR, BAR ROUGE, TOKIO.



NAN GOLDIN, FATIMA CANDLES, PORTUGAL, 1998 / FATIMA-KERZEN, PORTUGAL.



Nan Goldin

The Party's Over

DANA FRIIS-HANSEN



NAN GOLDIN, CLEMENS AND REINE ON THE TRAMPOLINE, PARIS, 1999 /
CLEMENS UND REINE AUF DEM TRAMPOLIN, PARIS.

There's no denying that Nan Goldin is a "people person," and that's what makes her a great portraitist. A serious conversation with her is always personal, as Goldin disarms us quickly by opening herself up and by listening to us intensely. All the while we know she's keenly absorbing us, processing what she sees, hears, senses. Considering why her portraits of even

DANA FRIIS-HANSEN is Senior Curator of the Contemporary Arts Museum, Houston.

near strangers often feel so intimate, she has written, "It has to do with the kind of person I am. I demand a lot, and I do make quick connections that go deep, and I think that carries into my pictures..."¹⁾

Throughout the eighties Goldin achieved increasing recognition for her strobe-lit stream of portraits of urban "downtown scenes" at play, now considered to be key documents of that era. But it was with her groundbreaking slide show, *THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY*, first shown in 1982, that Goldin made

her enduring contribution to photography by “thinking outside the box”—beyond the medium’s framed, still, single, silent image. In a series of poetically sequenced vignettes, Goldin built up thematic “chapters” by scoring an eclectic 45-minute musical soundtrack—from opera to blues to punk and new wave—with 700 slides shown in rapid-fire succession.

Over the years Goldin’s photography has best been shown as accumulations of images, where the fragments together become more than the sum of the parts. For example, Goldin’s “theme and variation” editing for the slide shows, her portfolios and books on Cookie Mueller and in collaboration with David Armstrong, or the large-scale grids of the early nineties allowed her to tell larger stories about life in these times than she could with one picture. These days Goldin finds a different clarity through powerful single images with enough visual, emotional, and narrative impact to stand on their own. “My recent work isn’t as much about people’s external behavior and the wildness. It is more about isolating the essential of the other person. It’s more about contemplation... But there is still the same degree of passion and intimacy.”²⁾ Goldin has recently been spending time looking at abstract art by artists such as Mark Rothko, Louise Bourgeois, Brice Marden, and Richard Tuttle. This has helped her work to grow more fundamental and less specific.

The roots of this new work are a decade deep and can be found in a series of self-portraits taken when Goldin was hospitalized after bouts of drug use.

I have both literally and physically emerged from darkness and discovered light and have begun to explore these changes visually and metaphorically... The starting point of this new work is a series of psychological self-portraits I began while hospitalized. My community has been deeply impacted by both aids and drug abuse. Survival and recovery have become priorities. This has become a time of healing: physically, emotionally, and spiritually.³⁾

Pictures of people still form the core of Goldin’s work, but these differ from the earlier New York City scenes of individuals and couples passing through as if on their way to the next party. In the newer portraits, time and place play an expressive role through the quality of light and the atmospheric features of the environments.

Bruce hovers within the steamy smoke at Solfatara, Pozzuoli. Nephew Simon stands patiently in the gently falling snow of a Christmas dawn. Here the people and the atmosphere of the places they inhabit are bonded, the intimate contact is carefully choreographed within Goldin’s camera. Pavel lets loose a laugh at twilight on the Italian seacoast. David H. dozes peacefully. Piotr and Jörg embrace. Her father is shaving. Sharon stands naked in the river. The artist’s god children playfully perform a belly-dance. One senses less urgency overall—everyone seems more comfortable with time and its passing.

Even when Goldin moves away from the figure, she makes pictures which honor life lived fully. The still life has appeared periodically in Goldin’s work, and recent exhibitions have featured several images that also reveal her shifted focus. DAVID’S DARK-ROOM, NEW HAVEN, 1997 celebrates her friend’s accumulation of diverse but personally meaningful images, all squeezed onto precious wall space between two shelves of his studio. Although it marks a morning meal, BREAKFAST IN BED, TORRE DI BELLOSGUARDO, ITALY, 1996 becomes a Caravaggesque memento mori, not only in its foregrounding of suggestive bounty laid out on a rumpled bed, but also in the dark background setting, framed so enticingly by the curtains. Saturated with the spectre of death, FATIMA CANDLES, PORTUGAL, 1998 is at once an homage to Goldin’s lost friends and a sign of hope and faith in the spiritual. The camera catches candles in a panoply of suggestive positions from upright and newly lit to stubs long burnt out—many drooping or deformed from the fire. Goldin’s recent eye for allegory has become activated everywhere she looks.

Goldin’s new work taps into the metaphorical interpretations possible within the natural environment. “I try to break through that glass, that postcard-like one-dimensionality that I used to see when I looked at a landscape, to make a portrait of a place that is imbued with my own emotional reaction.”⁴⁾ The best landscapes pivot upon how natural light interacts with other atmospheric effects, especially from water in its varied states, becoming characters as significant as the figures themselves. The fog in GUIDO ON THE DOCK, VENICE, 1998 and the shim-



NAN GOLDIN, DAVID'S DARKROOM, NEW HAVEN, 1997 /
DAVIDS DUNKELKAMMER, NEW HAVEN.

mering aquamarine reflections of GIGI IN BLUE GROTTO WITH LIGHT, CAPRI, 1997 bring an intensity and emotional pitch that creates an element of drama across the entire image which cannot be delivered solely through the subject at its center. But there is always an intensely personal connection to the place and time, and the photographs are often titled to reveal this. For example, THE SKY ON THE TWILIGHT OF PHILIPPINE'S SUICIDE, WINTERTHUR, 1997 was taken the night a young friend committed suicide just at the age that Goldin's sister had taken her own life, decades before. "I flipped out completely. The sky went crazy," Goldin recalled. "For me this picture is not just an amazing twilight, but has everything to do with loss."⁵⁾

Goldin continues to make stunning self-portraits, modulating the mood of her image with subtler uses of natural elements. For example, in SELF-PORTRAIT BY THE LAKE, SKOWHEGAN, MAINE, 1996, the window behind the artist mirrors the reflection of a sunset she herself is viewing, wearing an expression that suggests she is lost somewhere between the disappearing sun and her own interior darkness. Another important image, SELF-PORTRAIT AT GOLDEN RIVER ON BRIDGE, SILVER HILL, 1998, brings allegory and autobiography together. This bridge was a site she

visited repeatedly on the grounds of a detox clinic she entered after a relapse. The work extends the interaction of water and light that has become so significant in much of Goldin's recent work. Its formal and metaphoric successes begin with its diagonal division of light and dark created by the division between the bridge on which the artist stands with her camera (and thus the viewer's vantage point as well) and the water below, onto which her shadow is projected. In this narrative scene Goldin opens up the poetics of a personal search, harnessing the dialectics of light and dark, object and shadow, solid and liquid, stability and constant change. With the bridge, the shadow, the sparkling reflections, the flowing river and its hard rocky bottom, this picture has become for Goldin, "both a suicide note and a grasping for hope."⁶⁾

Goldin's photography has changed because she is a different artist now. The staccato slide shows took our breath away with their edgy evidence of individual transgressions and youthful indiscretions, their tragically brutal honesty and their hip music. But the party's over, and by her own photographic accounts, Goldin and her friends are lucky to have survived. Daylight and time away from the city have revealed a different world outside, brushes with tragedy have sent the artist on an inward search, and the losses she has felt within her circle have made her confirm and strengthen bonds with her friends and family.

Goldin's pictures still explore love and loss, the individual and the group, the inside and the outside, but today she relies less on being a "people person" and more on being herself. She takes—and shares—her wider, slightly brighter view of life and makes it into pictures which truly are, as she says, "an essence more enduring than a moment."⁷⁾

1) Nan Goldin, *Couples and Loneliness* (Tokyo: Korinsha Press, 1998), p. 85.

2) Ibid., p. 95.

3) Goldin, unpublished statement, October 1, 1989.

4) Goldin, in conversation with the author, Houston, June 23, 1999. Taped conversation edited for audio tour to "Nan Goldin: Recent Photographs," Contemporary Arts Museum, Houston, June 25–August 8, 1999.

5) Ibid.

6) Ibid.

7) Goldin, in conversation with the author, New York, April 30, 1999.

Das Fest ist zu Ende

DANA FRIIS-HANSEN

Nan Goldin ist zweifellos jemand, der «von menschlichen Kontakten lebt», und das ist es auch, was sie zu einer grossen Porträtkünstlerin macht. Ein ernstes Gespräch mit ihr ist immer ein persönliches – Goldin entwaffnet uns blitzartig, indem sie sich selbst öffnet und uns sehr gut zuhört. Zur Frage, warum ihre Porträts, selbst solche von ihr beinah fremden Leuten, oft so intim wirken, schrieb sie: «Es hängt damit zusammen, was für ein Mensch ich bin. Ich fordere viel und stelle schnell eine tief gehende Verbindung her, und ich denke, das überträgt sich auf meine Bilder...»¹⁾

Im Lauf der 80er Jahre erfuhr Goldin zunehmend Anerkennung für ihre Flut von Blitzlichtporträts der New Yorker Downtown-Szene in Aktion, die heute als Dokumentation jener Zeit par excellence gelten. Es war jedoch ihre bahnbrechende Diaschau THE BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY (Die Ballade von der sexuellen Abhängigkeit), die erstmals 1982 gezeigt wurde, mit der Goldin ihren bleibenden Beitrag zur Photographie leistete, indem sie – jenseits des gerahmten, unbewegten, einzelnen, lautlosen Bildes – «neue Pfade beschritt». Unter Verwendung einer Reihe von poetischen Vignetten und durch das Einspielen eines – von Oper über Blues zu Punk und New Wave – ziemlich bunt zusammengewürfelten, 45-minütigen Soundtracks, baute Goldin themati-

sche Kapitel auf und liess 700 Dias im Schnellfeuer-tempo aufeinander folgen.

All die Jahre hindurch kamen Goldins Photographien immer am besten zur Geltung, wenn sie in Gruppen gezeigt wurden, wenn das Ensemble der einzelnen Bilder mehr als die Summe der Teile ergab. So erlaubte es beispielsweise die «Thema-und-Variations-Präsentation» von Diaschauen, die Portfolios und Bücher über Cookie Mueller und die Zusammenarbeit mit David Armstrong, aber auch die grossformatigen Raster der frühen 90er Jahre der Künstlerin, längere Geschichten über das Leben in jener Zeit zu erzählen, als das in einem einzelnen Bild möglich gewesen wäre. Heute erreicht Goldin eine ganz andere Klarheit durch starke Einzelbilder, die über genug visuelle, emotionale und narrative Kraft verfügen, um auch allein zu bestehen. «In meinen neueren Arbeiten geht es weniger um das sichtbare Verhalten von Menschen oder das Exzentrische. Es geht mehr um das Herausarbeiten des Wesens einer Person. Das hat etwas eher Kontemplatives... Aber die Leidenschaftlichkeit und Intimität ist deswegen nicht kleiner geworden.»²⁾ In jüngster Zeit hat Goldin einige Energie darauf verwendet, sich abstrakte Kunst von Leuten wie Mark Rothko, Louise Bourgeois, Brice Marden oder Richard Tuttle anzusehen. Das hat ihr geholfen in ihrer eigenen Arbeit fundamentaler zu werden, weniger im Spezifischen gefangen zu bleiben.

DANA FRIIS-HANSEN ist Kurator des Contemporary Arts Museum in Houston, Texas.



NAN GOLDIN, GUIDO ON THE DOCK, VENICE, 1998 /
GUIDO AUF DEM LANDUNGSSTEG, VENEDIG.

Die Wurzeln dieser neuen Arbeiten gehen ein Jahrzehnt zurück, und zwar auf eine Serie von Selbstporträts, die während eines Klinikaufenthalts nach einer Phase des Drogenkonsums entstanden sind.

Ich bin buchstäblich und physisch aus der Dunkelheit aufgetaucht, habe das Licht entdeckt und begonnen diese Veränderungen visuell und metaphorisch zu erforschen... der Ausgangspunkt dieser neuen Arbeiten ist eine Serie psychologischer Selbstporträts, mit denen ich in der Klinik begonnen habe. Mein Bekanntenkreis hat schwer unter Aids und Drogenmissbrauch gelitten. Das Überleben und Gesundwerden hatte plötzlich erste Priorität. Es wurde eine Zeit der Heilung: körperlich, emotional und geistig.³⁾

Bilder von Menschen stehen nach wie vor im Zentrum von Goldins Arbeit, aber sie unterscheiden sich von den früheren New Yorker Szenen von Individuen und Paaren, die vorüberzogen, als wären sie auf dem Weg zum nächsten rauschenden Fest. In den neuen Porträts spielen Zeit und Ort eine entscheidende

Rolle durch ihre Lichtqualität und die atmosphärischen Besonderheiten der jeweiligen Umgebung.

Bruce schwimmt im dampfenden Rauch von Solfatara, Pozzuoli. Neffe Simon steht geduldig im leise fallenden Schnee eines Weihnachtsmorgens. Hier sind die Menschen und die Atmosphäre der Orte, an denen sie sich aufhalten, geerdet, die vertraute Nähe unterliegt der sorgfältigen Choreographie von Goldins Kamera. Pavel lacht laut in der Dämmerung an der italienischen Küste. David H. schläft friedlich. Piotr und Jörg umarmen sich. Ihr Vater rasiert sich. Sharon steht nackt im Fluss. Die Patenkinder der Künstlerin führen verspielt einen Bauchtanz auf. Man fühlt weniger Dringlichkeit als in den früheren Porträts – alle scheinen sich besser zurechtzufinden mit der Zeit und deren Vergänglichkeit.

Auch wenn Goldin sich von der menschlichen Gestalt entfernt, sind ihre Bilder eine Referenz an das voll gelebte Leben. Das Stillleben taucht in

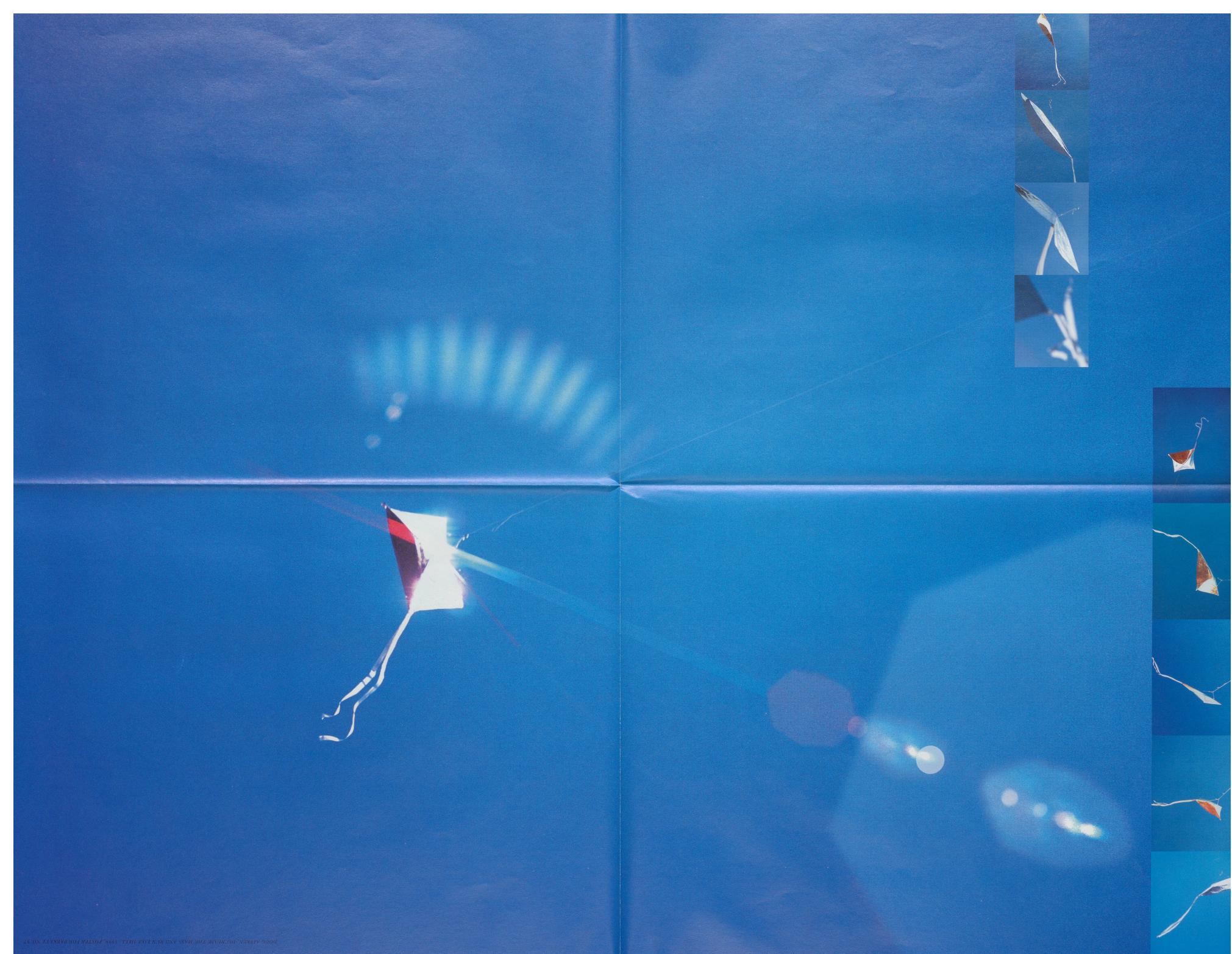
Goldins Werk immer wieder auf, und in neueren Ausstellungen waren mehrere Bilder zu sehen, die ebenfalls Goldins veränderte Sicht auf die Dinge zeigen. DAVID'S DARKROOM, NEW HAVEN, 1997 (Davids Dunkelkammer, New Haven) rückt eine Sammlung unterschiedlichster Bilder ihres Freundes ins beste Licht, Photos, die vor allem persönliche Bedeutung haben und sich alle auf engstem Raum zwischen zwei Gestellen in seinem Studio drängen. Obwohl es nur für ein Frühstück steht, gerät BREAKFAST IN BED, TORRE DI BELLOSGUARDO, ITALY, 1996 (Frühstück im Bett, Torre di Bellosguardo, Italien) zu einem an Caravaggio erinnernden Memento mori, nicht nur was die suggestive Präsentation von Üppigkeit im Vordergrund angeht, sondern auch in der dunklen Hintergrundszenerie, die so beeindruckend eingehaumt wird von den Vorhängen. Voll der Schatten des Todes ist FATIMA CANDLES, PORTUGAL, 1998 (Fatima-Kerzen, Portugal) gleichzeitig eine Hommage an Goldins verstorbene Freunde und ein Zeichen

der Hoffnung und des Glaubens ans Spirituelle. Die Kamera fängt Kerzen in einer Fülle suggestiver Zustände und Positionen ein von aufrecht und eben entzündet bis zu längst erloschenen Stummeln, viele davon tropfend und durch die Wärme verkrümmt. Goldins neues Auge fürs Allegorische geht auf, wo immer sie hinschaut.

Goldins neue Arbeiten tippen die möglichen metaphorischen Interpretationen in einer natürlichen Umgebung an. «Ich versuche die Glasscheibe zu durchbrechen, jenes postkartenähnlich Zwei-dimensionalen, das ich zu sehen pflegte, wenn ich eine Landschaft anschauete, und versuche ein Porträt eines Ortes zu machen, das von meiner eigenen Gefühlsreaktion geprägt ist.»⁴⁾ Bei den besten Landschaftsbildern geht es um das Zusammenspiel von natürlichem Licht und anderen atmosphärischen Effekten, besonders beim Wasser in seinen verschiedenen Zuständen, die genauso viel Bedeutung und Charakter entwickeln wie menschliche Figuren. Der

NAN GOLDIN, GIGI IN BLUE GROTTO WITH LIGHT, CAPRI, 1997 / GIGI IN BLAUER GROTTE MIT LICHT, CAPRI.





Nan Goldin

Nebel in GUIDO ON THE DOCK, VENICE, 1998 (Guido auf dem Landungssteg, Venedig) und das schimmernde Aquamarin der Lichtreflexe in GIGI IN BLUE GROTTO WITH LIGHT, CAPRI, 1997 (Gigi in blauer Grotte mit Licht, Capri) bringen eine Intensität und einen Gefühlswert in diese Porträts, die ein dramatisches Element erzeugen, das die im Zentrum des Bildes stehende Person allein nie auszulösen vermöchte. Aber Ort und Zeit jeder Aufnahme sind immer sehr persönlich bestimmt und die Titel sprechen das auch häufig aus. Zum Beispiel entstand THE SKY ON THE TWILIGHT OF PHILIPPINE'S SUICIDE, WINTERTHUR, 1997 (Der Himmel am Abend von Philippines Selbstmord) in der Nacht, als eine junge Freundin Selbstmord verübt, und zwar im selben Alter, wie es Jahrzehnte zuvor Goldins Schwester getan hatte. «Ich rastete völlig aus. Der Himmel spielte verrückt», erinnert sich Goldin. «Für mich zeigt dieses Bild nicht einfach ein faszinierendes Zwielicht, sondern steht schlicht für Verlust.»⁵⁾

Goldin führt die Reihe ihrer hinreissenden Selbstporträts fort, nur moduliert sie die Stimmung ihrer Selbstbilder jetzt durch raffinierteren Einsatz natürlicher Elemente. Zum Beispiel spiegelt in SELF-PORTRAIT BY THE LAKE, SKOWHEGAN, MAINE, 1996 (Selbstporträt am See, Skowhegan, Maine) das Fenster hinter der Künstlerin den Widerschein des Sonnenuntergangs, den sie selbst mit einem Ausdruck betrachtet, als schwebte sie verloren irgendwo zwischen der untergehenden Sonne und der Dunkelheit in ihrem eigenen Inneren. Ein anderes, wichtiges Bild, SELF-PORTRAIT AT GOLDEN RIVER ON BRIDGE, SILVER HILL, 1998 (Selbstporträt am Golden River auf der Brücke, Silver Hill), verbindet Allegorisches mit Autobiographischem. Die Brücke war ein Ort, den sie oft aufsuchte, sie liegt auf dem Grundstück einer Drogenentzugsklinik, in der sich Goldin nach einem Rückfall aufhielt. Diese Arbeit treibt das Wechselspiel von Wasser und Licht, das in vielen ihrer neuen Arbeiten so wichtig ist, noch weiter. Die formale und metaphorische Abfolge beginnt mit der diagonalen Trennung von Licht und Dunkelheit, die sich aus der Höhe der Brücke ergibt, auf der sich die Künstlerin mit der Kamera (und damit auch das Auge des Betrachters) befindet, und aus dem darunter fliessenden Wasser, auf welches der Schatten der

Künstlerin fällt. In dieser sprechenden Szene bringt Goldin poetische Topoi der Identitätssuche ins Spiel, indem sie die Dialektik von Licht und Schatten, Objekt und Schatten, Festem und Flüssigem, Dauer und Veränderung kontrolliert einsetzt. Mit der Brücke, dem Schatten, den funkelnden Lichtreflexen, dem dahinströmenden Fluss und seinem harten, felsigen Grund enthält dieses Bild für Goldin «beides, eine definitive Abschiedsbotschaft und ein hoffnungsvolles Aufatmen». ⁶⁾

Goldins Photographie hat sich verändert, weil sie eine andere Künstlerin geworden ist. Die Stakkato-Diaschauen haben uns den Atem geraubt mit ihren harten Zeugnissen individueller Ausschweifungen und jugendlicher Indiskretionen, ihrer verhängnisvoll brutalen Offenheit und der neusten ausgeflippten Musik. Aber das Fest ist zu Ende, und wie aus Goldins eigenen photographischen Aufzeichnungen zu entnehmen ist, müssen sie und ihre Freunde sich glücklich schätzen überlebt zu haben. Das Tageslicht und etwas «Urlaub» von der Stadt haben sie eine neue Aussenwelt entdecken lassen; tragische Begebenheiten haben die Künstlerin zu einer inneren Suche veranlasst; und die Verluste, die sie in ihrem Kreis erleben musste, festigten die Bande zu Freunden und Familie.

Nan Goldins Bilder erforschen immer noch Liebe und Verlust, Individuum und Gruppe, Inneres und Äusseres, aber heute stützt sie sich weniger auf die Tatsache, dass sie ein kontaktfreudiger Mensch ist, und mehr darauf, sie selbst zu sein. Sie nimmt – und teilt – ihre weiter gefasste, ein bisschen freundlichere Sicht des Lebens und macht Bilder daraus, die wirklich, wie sie selbst sagt, «Wesen sind, die den Moment überdauern». ⁷⁾ (Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Nan Goldin, *Couples and Loneliness*, Korinsha Press, Tokio 1998, S. 85.

2) Ebenda, S. 95.

3) Goldin, unveröffentlichte Äusserung, 1. Oktober 1989.

4) Goldin im Gespräch mit der Autorin, Houston, 23. Juni 1999. Aufnahme eines Gesprächs für die Audio-Tour zur Ausstellung «Nan Goldin: Recent Photographs» im Contemporary Arts Museum, Houston (25. Juni–8. August 1999).

5) Ebenda.

6) Ebenda.

7) Goldin im Gespräch mit der Autorin, New York, 30. April 1999.

BILDER DER INTIMITÄT

ULMANN-MATTHIAS HAKERT

Insofern Nan Goldins Photographien Geschichten erzählen, tritt der Tod in ihnen auf. Um diese Behauptung aufzustellen, bedarf es nicht einmal der Betrachtungsweise eines Roland Barthes, nach der die vollendete Zukunft des photographischen Moments auf die eigene Sterblichkeit verweist.¹⁾ In Geschichten von Menschen ist die Begegnung mit dem Tod unvermeidlich. In Goldins Bilderwelt geht es aber nicht um irgendeine *Comédie humaine*, sondern um Nans Welt. Die Leidenschaftlichkeit dieser Bilder folgt nicht blind dem Prinzip der Photographie, für die es nichts gibt, was nicht abzubilden wäre, vielmehr lenkt die Kamera seit Ende der 60er Jahre, als Nan Goldin zu photographieren begann, einen persönlichen Blick auf einen bestimmten Ausschnitt individueller Existenz. Es kommt der Zeitpunkt, zu dem in Nans unmittelbarer Umgebung, in ihrem Freundeskreis, der Tod nicht mehr nur eine allgemein menschliche Gewissheit ist, sondern ein bestimmter. Spätestens ab Mitte der 80er Jahre ist die Realität, die die Photographien der Existenz von Dragqueens und Schwulen oder der Sucht, dem Rausch und der Sexualität verleihen, ohne Aids unvorstellbar. Die Selbstverständlichkeit, mit der manche Photographien nun auch Krankheit und Tote zeigen, ist nicht mehr als ein Beleg für Authentizität – und nicht weniger, denn der Anspruch photographischer Authentizität schockiert.

Der erste Apologet der Daguerreotypie, Dominique François Arago,²⁾ und noch ihr späterer Kritiker Charles Baudelaire³⁾ sahen in der Technik der Photographie eine objektive Wahrheit triumphieren. Was Arago als Erfolg der Wissenschaft pries, verach-

tete Baudelaire als Dummheit seines Jahrhunderts, dessen Erbe sich im zwanzigsten Jahrhundert zu einer Folge ungeheurer Katastrophen türmte. Ausgelöst wurde eine Bilderflut des Entsetzens, die allein schon genügen sollte, kein Abbild mehr als verbürgt gelten zu lassen. Tatsächlich wurde die Manipulation der Photographie selbst zum Instrument des Terrors, und der technische Fortschritt der Bildmedien nährte vor allem das Gefühl der Ohnmacht.

«Früher dachte ich, ich könnte verhindern jemanden zu verlieren, wenn ich nur genügend Photos von ihm machte. So stellte ich diese Bilderserie von Cookie aus den 13 Jahren unserer Bekanntschaft zusammen, damit ich sie immer um mich haben könnte. Tatsächlich zeigen sie mir nur, wie viel ich verloren habe.» Der Kommentar Nan Goldins zu ihren eigenen Bildern liest sich wie eine Vignette zum medialen Scherbenhaufen am Ende dieses Jahrhunderts. Wie beim proustschen Erzähler dient die Zeit als Lehrmeister. Wie in *Auf der Suche nach der Verlorenen Zeit* ist der Ausgangspunkt nicht Unwissenheit, sondern Voreingenommenheit, die in der späteren Erfahrung der Wahrheit aufgehoben bleibt. Die Porträts von Cookie, Gilles und anderen Freunden beanspruchen keinerlei Objektivität, sondern sind authentisch in ihrer Parteinahme, dem Verlangen nach Nähe und dem Wunsch, die Dargestellten möchten sich in den Bildern wieder erkennen, als Ausgangspunkt.

1988 kritisierte ACT UP New York an einer Ausstellung des Photographen Nicholas Nixon, Aids-Kranke würden als Menschen dargestellt, die man bemitleiden oder fürchten müsse. Das anhaltende Schweigen über Aids hatte umso empfindlicher gegen entwürdigende Bilder des Leidens und Sterbens gemacht, als

ULMANN-MATTHIAS HAKER T ist freier Autor und lebt in Berlin.



NAN GOLDIN, GILLES AND GOTSCHO EMBRACING, PARIS, 1992 /

GILLES UND GOTSCHO KÜSSEN SICH.

es auf der Ächtung der mit HIV/Aids Lebenden beruhte. Goldins im darauf folgenden Jahr entstandenen letzten Porträts von Cookie lassen in ihrer über mehr als ein Jahrzehnt durch die Photographie hergestellten Intimität alles andere als ein vordergründiges Interesse an Krankheit, Schmerz und Tod erkennen. Die Körperlichkeit, in der sich Gilles und Gotscho der Kamera präsentieren, zeigt zärtliche Vertrautheit und Trennung, die sich im Kuss Gotschos für Gilles als unüberwindbar erweist.

Zwangsläufig oder auch beiläufig – je nachdem, ob man auf den Moment der von der Kamera hervorgebrachten Intimität oder auf die Dauer, in der diese Intimität sich entwickelte, blickt – gerieten Goldins Bilder von Mitgliedern ihrer «Familie», die an Aids erkrankten und an dessen Folgen verstarben, zu authentischen Bildern des Lebens mit Aids, weil diese Bilder für den Betrachter als Kommunikation und Identifikation der Photographin mit den Port-

rätierten erkennbar werden. Es ist die Präsenz Nan Goldins in ihren Bildern, die zuletzt für das Geschehene bürgt, indem sie Einfluss nimmt auf die Selbstinszenierung derjenigen, die sich vor der Kamera exponieren. COOKIES UND VITTORIOS WOHNZIMMER, NYC, WEIHNACHTEN 1989 zeigt nur mehr ein leeres Sofa. Darüber sind Photoporträts von Cookie ins Bild gerückt. Im Glas der Bilder spiegelt sich das Licht der Apparatur, mit der die Photographin arbeitete. Sie selbst ist unsichtbar anwesend wie die Verstorbene.

1) Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989.

2) «Die erste Mitteilung Aragos an die Académie des Sciences, am 7. Januar 1839», in: Wolfgang Baier: *Quellendarstellungen zur Geschichte der Photographie*, Fotokino-Verlag, Halle an der Saale 1964, S. 75 ff.

3) Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in: *Oeuvres complètes*, Bd. 2, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1976, S. 614 ff.

"Suzanne and Philippe on the Train"



NAN GOLDIN, GILLES' ARM, PARIS, 1993.

IMAGES OF INTIMACY

ULMANN-MATTHIAS HAKER T

Inasmuch as Nan Goldin's photographs tell stories, death always has a say in them. To make this claim, you do not even have to share Roland Barthes's viewpoint that the photographic moment refers to one's own mortality.¹⁾ The encounter with death is inevitable in human experience, but in these photographs we are confronted with Nan's world and not with a

ULMANN-MATTHIAS HAKER T is a writer who lives in Berlin.

generalized *comédie humaine*. The passion of her pictures does not blindly illustrate the principle that there is nothing photography cannot depict, but rather takes a personal look at a specific slice of individual existence. Though Nan Goldin started making photographs in the late sixties, there came a time when in the context of her life among her friends, death was no longer simply a universal certainty but a very specific one. At the latest by the mid-eighties the reality of the existence of drag queens and homo-

sexuals, of addiction, intoxication and sexuality, which these photographs convey, would have been inconceivable without AIDS. The self-evidence with which some of her photographs show illness and death is neither more nor less than a proof of authenticity: The claim to photographic authenticity is plain shocking.

Dominique François Arago, the first defender of the daguerreotype,²⁾ and her later critic Charles Baudelaire³⁾ saw the technique of photography as the triumph of objective truth. However, what Arago lauded as a great scientific achievement, Baudelaire condemned as the idiocy of his century, whose legacy has led in our century to a series of mushrooming catastrophes. The resulting deluge of horrific images has effectively succeeded in undermining the authenticity of all depiction. Photographic manipulation has itself become an instrument of terror and the technological advances of visual media have merely heightened the feeling of impotence. "I used to think I couldn't lose anyone if I photographed them enough. I put together this series of pictures of Cookie from the thirteen years I knew her in order to keep her with me. In fact, they show me how much I've lost." Nan Goldin's commentary on her own pictures reads like a nutshell description of the technological mess at the end of the twentieth century. Time is the teacher, as it was for Proust's narrator, and as in *Remembrance of Things Past*, the point of departure that is stored in the succeeding experience of truth is not one of ignorance but of partiality. The portraits of Cookie, Gilles, and other friends do not lay claim to objectivity; they are utterly authentic in their subjectivity, in their longing for closeness, and in Goldin's desire for her subjects to be able to recognize themselves in her pictures.

In 1988, ACT UP criticized a New York showing of Nicholas Nixon's photographs for representing AIDS

patients as people to be pitied or feared. This persistent refusal to acknowledge AIDS made its victims all the more sensitive to humiliating images of suffering and dying, as they were based on the ostracism of those living with the virus. Goldin's last portraits of Cookie, made the following year with the intimacy of more than a decade of portraiture, show anything but a shallow interest in illness, pain, and death. The way in which Gilles and Gotacho present their bodies to the camera testifies to an ambiguous familiarity and inevitable separation that proves insurmountable in death.

Inevitably or accidentally, depending on whether we mark the moment of intimacy generated by the camera or the time it has taken to develop this intimacy, Goldin's pictures of the members of her family who have contracted and died of AIDS become authentic pictures of life with AIDS: Viewers discover in them the photographer's communication and identification with her subjects. It is Nan Goldin's presence in her pictures that ultimately vouches for their authenticity, inasmuch as she acts upon the way her subjects expose themselves to the camera. COOKIE AND VITTORIO'S LIVING ROOM, NYC, CHRISTMAS, 1989 shows only an empty couch and, above it, photo portraits of Cookie. The photographer's flash equipment is reflected in the glass. She herself is invisibly present like her deceased friend.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Roland Barthes, *Camera lucida* (New York: Hill and Wang, 1981).

2) "Arago's Report for the French Chamber of Deputies on the 3rd July 1838," in: *An Historical and Descriptive Account of the Various Processes of the Daguerreotype and the Diorama*, by Louis J. Daguerre, London, 1839 (New York: Kraus Reprint, 1969), pp. 7–31.

3) Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, in: *Oeuvres complètes*, vol. 2, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1976), pp. 614–19.

“Suzanne and Phillippe on the Train, Long Island, 1985”

DEBORAH EISENBERG

By the time one encounters the photograph SUZANNE AND PHILLIPE ON THE TRAIN, LONG ISLAND, 1985, it's likely that one has already seen a number of Goldin's photographs and is familiar with Suzanne, with a gallery of Goldin's friends, and moments in their lives over a period of years—a whole community of photographs. And one will be familiar with the sight, in these pictures, of much being overcome.

Here an atmosphere of fatefulness presses in. We get an immediate impression that the people we're looking at are being conveyed, but it takes a moment (at least it did for me) to understand that the way they're being conveyed is by train, an ordinary train, and not—after having been sorted—by some elaborate mechanical means along a mysterious corridor. The partitions between these people are barriers no more inevitable or insurmountable than the seat backs, we understand after a moment; these are simply people on a train.

But although they're on the train no doubt voluntarily, embattlement and protection are implicit in Suzanne and Phillippe's complicated embrace, their clothing, the bracelet and the potent-looking amulet or adornment Suzanne wears on a delicate chain around her neck, in her expression, vigilant, possibly somewhat defiant, direct, far-seeing. And the people behind Phillippe and Suzanne are blurry and not ful-

ly visible, as if they were only provisionally committed to existence, or have been substantially defeated by it. By contrast, Suzanne's astonishing and astonishingly expressive face (or the face which Goldin has enabled us to understand as astonishing and astonishingly expressive) appears as heroically courageous, and Phillippe's sleep as fragile and blessed.

Although conventional and conventionalizing categories of human experience are clearly being probed, mocked, approximated, and exploited by most of the subjects in these photographs, the viewer, on the other hand, is pretty much forced to discard such categories. How—even more, why—would we ever evaluate within this world what is masculine and what is feminine, what is beautiful and what is ugly, what is decent and what is indecent, what constitutes power and what constitutes weakness? Certainly social questions such as these underlie the photographs and also give daily form to our own thrashings through life. But the pictures give us a little relief from these questions, some breathing room, and refresh our feeling of outrage at the triviality and the violence in the way these strictures tend to be so complacently laid down. The mundane appears not only as the enemy of the only sort of experience worth having, but also necessarily as its setting, the matrix from which it, in all its gorgeous plumage, will (if it does) arise.

The most mundane—or mundanifying, if I may—element which Goldin and her gallant subjects appear always to be in battle against is time. Each moment or arc of moments Goldin gives us seems lit-

DEBORAH EISENBERG's most recent collection of fiction, *All Around Atlantis*, has been published by Farrar, Straus and Giroux, 1997.

Nan Goldin

erally captured, a bravura rescue from the rushing erasures of time. Experience and urgent memory triumph in the luscious peculiarity and particularity of the colors, and—despite time's inevitable tendency to domesticate and render things bearable or to reformulate our histories into a semblance of “life”—in the intractability, spontaneity, and piercingness of the images. These are moments of tremendous intensity, and we are allowed an extremely intimate look at them.

Goldin's album-like oeuvre is, of course, an ideal way to express the quality of friendships. And beyond her work there's not too much art that concerns itself deeply and preeminently with friendship; one thinks immediately of *The Magic Flute*, of *Jules et Jim*, but then one is left a bit scratching one's head. After all, friendship is very difficult to represent. Because it moves and changes, it would seem to be best suited to a medium that also moves and changes—the novel, perhaps most obviously. But because friendship is

a protean emotional environment, really, rather than a “feeling”—something like the little universe in a terrarium—novelistic friendships often drown in plot or flashier human interactions.

Clearly, SUZANNE AND PHILLIPE ON THE TRAIN—a single image—is a stunning portrait not only of the quality of a particular friendship and a particular moment in it, but also of the quality of friendship itself. And even Goldin's many images of solitary subjects absorbed in inner contemplation, or of “empty” rooms feel to me in part like encapsulations of friendship. Something is always going back and forth between these pictures and you as you look at them, as if the threshold between you were weakening under pressure. Looking at the photographs we recognize along with the photographer the struggle of the subjects to live as they can. And in that act of shared recognition, it feels that our own struggle has been registered as well—the work comes forward to include us.



NAN GOLDIN, SUZANNE AND PHILLIPE ON THE TRAIN, LONG ISLAND, 1985 /

SUZANNE UND PHILLIPE IM ZUG, LONG ISLAND.

Suzanne und Phillippe im Zug, Long Island, 1985

DEBORAH EISENBERG

Wer auf das Photo SUZANNE UND PHILLIPE IM ZUG, LONG ISLAND, 1985, stößt, wird vorher auch schon andere Bilder von Nan Goldin gesehen haben und vertraut sein mit Suzanne, ja einer ganzen Galerie von Menschen, die der Künstlerin nahe stehen, und einzelnen – über den Zeitraum einiger Jahre verteilten – Momenten aus ihrem Leben. Ein ganzer Clan von Photographien! Auch dass in diesen Bildern viel bewältigt wird, wird einem bekannt vorkommen.

Das Bild, von dem hier die Rede ist, hat etwas Schicksalhaftes. Zwar ist einem sofort klar, dass die Personen, die man sieht, irgendwie befördert werden, doch erkennt man nicht gleich (zumindest ich nicht), dass das Transportmittel ein ganz gewöhnlicher Zug ist, und nicht etwa ein komplizierter mechanischer Apparat, der sie – nachdem sie dafür ausgesondert wurden – einen mysteriösen Korridor entlanggleiten lässt. Auf den zweiten Blick wird deutlich: Die Trennwände zwischen diesen Personen sind Schranken, nicht schwieriger zu umgehen oder zu überwinden als Sitzrückenlehnen; es sind schlicht und einfach Menschen im Zug.

Aber auch wenn sie diesen Zug zweifelsohne freiwillig bestiegen haben, drücken Suzannes und Phillipes komplizierte Umarmung, ihre Kleidung, das Armband, das mächtige Amulett oder der Anhänger, den Suzanne an einer dünnen Kette um den Hals trägt, sowie ihr wachsamer, möglicherweise auch etwas herausfordernder, direkter und in die Ferne gerichteter Blick Kampf- und Schutzbereitschaft aus. Die Menschen hinter Phillippe und Suzanne sind ver-

DEBORAH EISENBERG ist Schriftstellerin. Zuletzt erschien ihr Band mit Erzählungen, *All Around Atlantis*, bei Farrar, Straus & Giroux, New York 1997.

schwommen und halb verdeckt, als ob sie nur eine provisorische Existenz führten oder in ihrer Substanz angegriffen wären. Im Gegensatz dazu wirkt Suzannes erstaunliches und erstaunlich ausdrucksvolles Gesicht (oder das Gesicht, das wir dank Nan Goldin als erstaunlich und erstaunlich ausdrucksvoll wahrnehmen) heroisch entschlossen, während Phillippe leicht und selig zu schlafen scheint.

Obwohl die meisten Personen, die in diesen Photographien auftreten, klischeehafte und klischierende Kategorien menschlicher Erfahrung ausprobieren, verspielen, ausreizen und ausbeuten, ist der Betrachter seinerseits mehr oder weniger gezwungen, solche Kategorien zu verwerfen. Wie, oder vielmehr, warum sollten wir jemals im Rahmen dieser Welt beurteilen, was männlich und was weiblich, was schön und was hässlich, was anständig und was unanständig ist, was Kraft und was Schwäche darstellt? Sicherlich sind gesellschaftliche Fragen wie diese unterschwellig auch in Goldins Photographien vorhanden, so, wie sie auch unseren eigenen Kampf tagtäglich bestimmen. Doch die Bilder lassen uns diese Fragen vorübergehend vergessen, geben uns Raum zum Atmen und liefern unserer Empörung über die banale und gewaltsame Art, mit der diese Zwänge so selbstgerecht institutionalisiert werden, frische Nahrung. Das Profane erscheint nicht nur als Feind jeder lohnenswerten Erfahrung, sondern notgedrungen auch als der Rahmen, die Matrix, aus der sie in ihrer ganzen Pracht (wenn sies denn tut) hervorgeht.

Das profanste – oder, wenn ich es so nennen darf, profanierendste – Element, gegen das Goldin und ihre tapferen Modelle ankämpfen, ist die Zeit. Jeder Augenblick oder jede Folge von Augenblicken, die uns Goldin vermittelt, scheint buchstäblich in einem

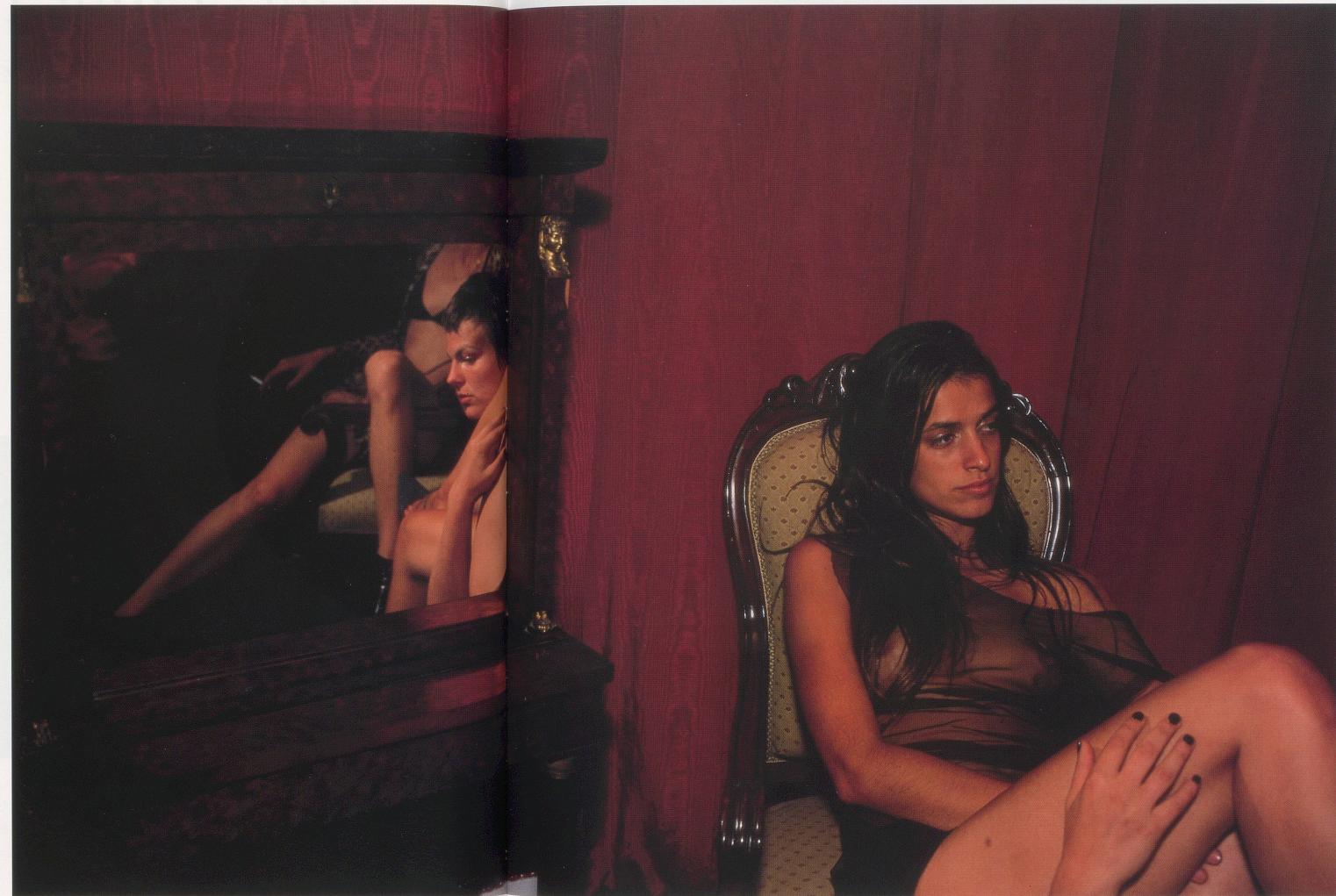
tollkühnen Akt der rasanten Vernichtung durch die Zeit entrissen. Erfahrung und zwingende Erinnerung triumphieren in der überwältigenden Eigenart und Einzigartigkeit der Farben und in der Hartnäckigkeit, Spontaneität und Eindringlichkeit dieser Bilder, entgegen der unvermeidlichen Tendenz der Zeit, die Dinge zu domestizieren und erträglicher zu machen oder unsere Geschichten so zu formulieren, dass sie den Anschein von «Leben» vermitteln. Es sind Augenblicke von ungeheuerer Intensität, die uns in ihrer ganzen Intimität dargeboten werden.

Goldins albumähnliches Werk ist natürlich bestens geeignet das Wesentliche freundschaftlicher Beziehungen auszudrücken. Und neben ihren Arbeiten gibt es wenige Kunstwerke, die sich so eingehend mit Freundschaft auseinander setzen; *Die Zauberflöte* und *Jules et Jim* fallen einem dazu noch ein, aber damit hat es sich dann auch. Das Thema ist schwierig darzustellen. Weil sich Freundschaften ständig im Fluss befinden und verändern, böte sich ein Genre an, das sich ebenfalls ständig verändert – der Roman vielleicht. Da aber Freundschaft eher ein proteisches emotionales Feld ist als ein «Gefühl» – etwas wie ein kleiner Kosmos in einem Terrarium –, geht Freundschaft in Romanen gern in der Handlung oder andern, spektakuläreren menschlichen Interaktionen unter.

Offensichtlich ist SUZANNE UND PHILLIPE IM ZUG – ein für sich stehendes Einzelbild – nicht nur ein hinreissendes Porträt dieser bestimmten Freundschaft und dieses einen Moments, sondern der Freundschaft überhaupt. Selbst Goldins Bilder von einsamen, in sich versunkenen Menschen oder «leeren» Räumen scheinen mir zum Teil von verpupperten Formen der Freundschaft zu handeln. Zwischen diesen Bildern und uns findet beim Betrachten ein ständiger Austausch statt, als würde die Schwelle zwischen ihnen und uns unter Druck nachgeben. Angeichts dieser Photographien erkennen wir Seite an Seite mit der Photographin den Kampf, den diese Personen führen um ihren Möglichkeiten entsprechend zu leben. Und in diesem gemeinsamen Akt der Erkenntnis fühlen wir uns auch in unserem eigenen Kampf gesehen und verstanden – das Werk kommt auf uns zu und schliesst uns mit ein.

(Übersetzung: Uta Goridis)

NAN GOLDIN, JOANA AND VALERIE IN THE MIRROR AT THE HOTEL, PARIS, 1999 /
JOANA UND VALERIE IM SPIEGEL IHRES HOTELZIMMERS, PARIS.



Edition for Parkett NAN GOLDIN

LAMBS EARS, 1999 C-Print, 15 $\frac{1}{4}$ x 23 $\frac{3}{8}$ " Edition of 60, signed and numbered

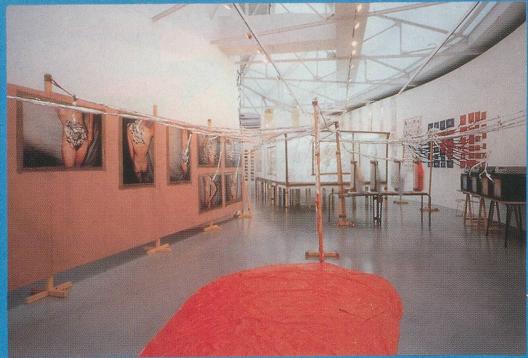
LÄMMEROHREN, 1999 C-Print, 40 x 60 cm Auflage: 60, signiert und nummeriert

Nan Goldin
entwickelt. Aus der romanischen Zerstörung, Zerstörung, die sie triumphieren in der Macht und Unzufriedenheit des Punktierens. Bildende Künste, Zeile die die Menschen ausdrücken, die sie ausdrücken. In dieser Zeit, Goldin

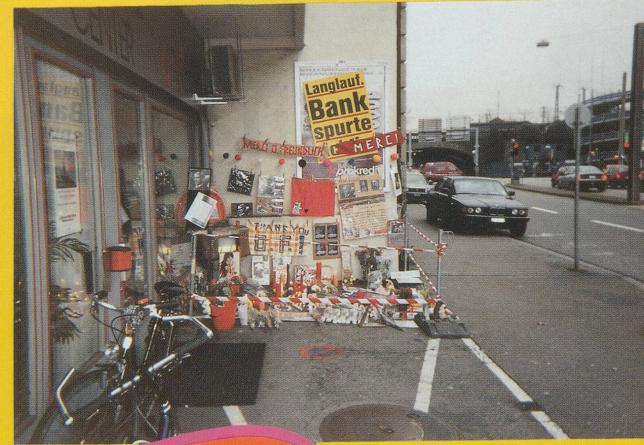


Nan Goldin

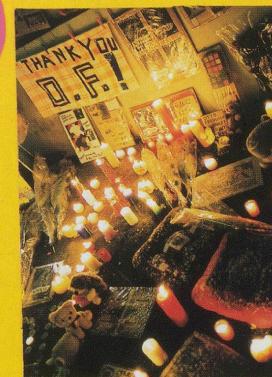
The image is a vibrant, multi-colored collage. It features large, bold letters spelling out "KATHARINA FÜRSTENBERG" and "HIRSCHHORN". The letters are set against a background of various photographs showing art installations and exhibits. The colors used in the letters and the images include red, blue, green, yellow, orange, and pink. The overall composition is dynamic and celebratory.

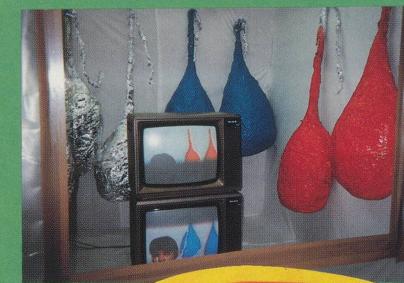
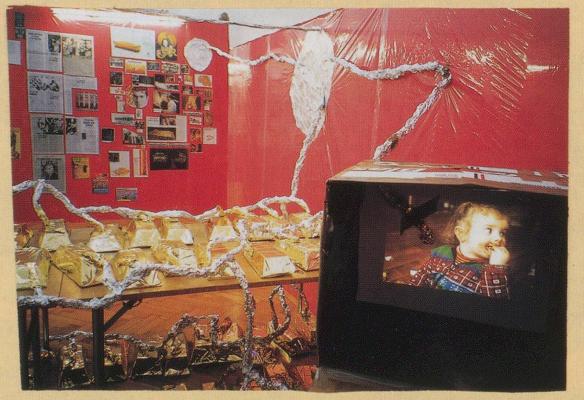
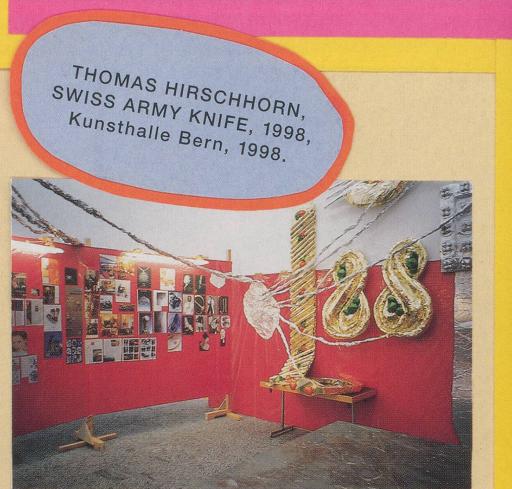


THOMAS HIRSCHHORN,
TIME TO GO, 1997, group
exhibition / Gruppenausstellung
"Delta", Musée d'art moderne
de la Ville de Paris, 1997.

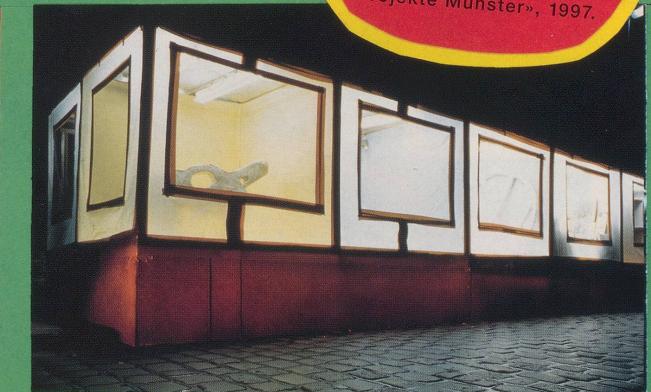


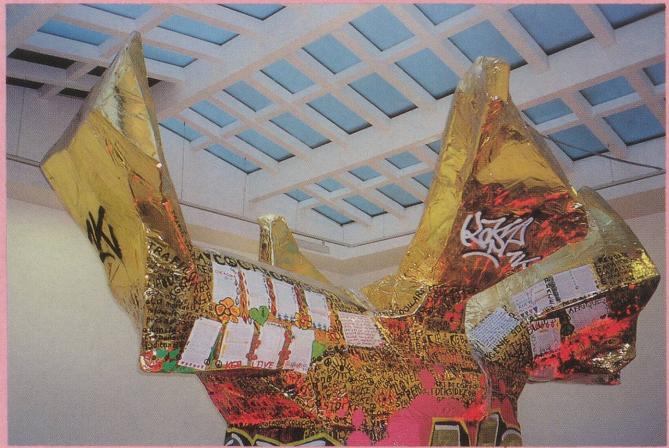
THOMAS
HIRSCHHORN, OTTO
FREUNDLICH ALTAR, 1998,
group exhibition / Gruppen-
ausstellung "Non lieux",
Kaskadenkondensator,
Basel, 1998.





THOMAS HIRSCHHORN,
SKULPTUR-SORTIER-
STATION, 1997, «Skulptur.
Projekte Münster», 1997.





THOMAS
HIRSCHHORN,
SCULPTURE DIRECT,
1999, Galerie Chantal
Crousel, Paris.

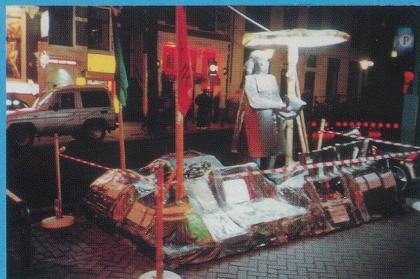


THOMAS HIRSCHHORN,
ROBERT WALSER KIOSK,
NO. 1, 1999,
Universität Zürich, 1999.

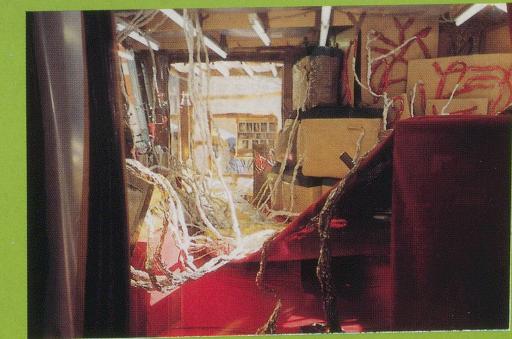
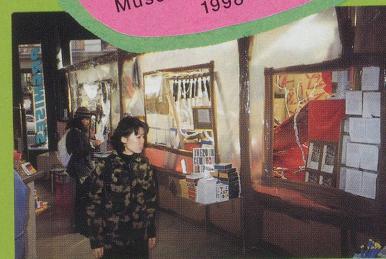




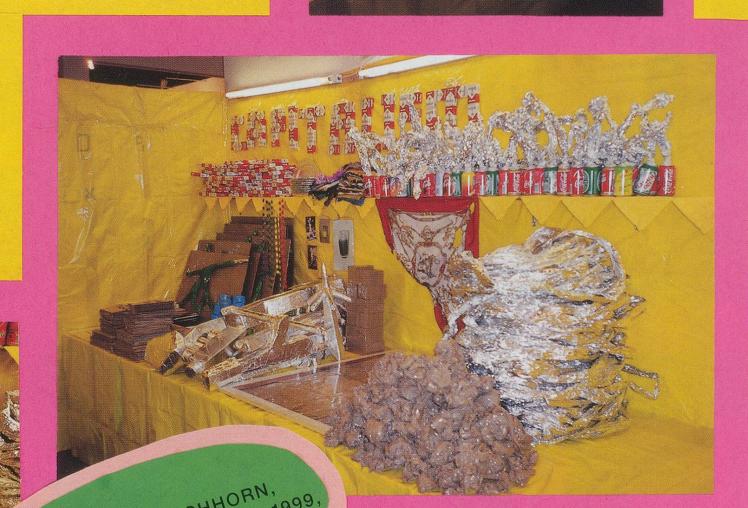
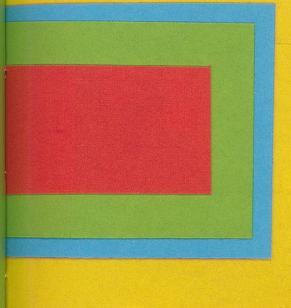
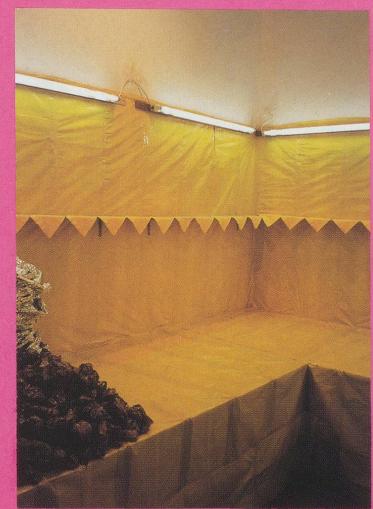
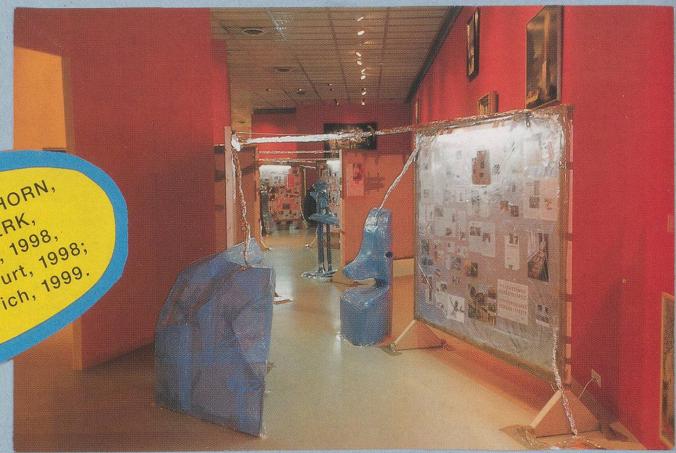
THOMAS HIRSCHHORN,
SPINOZA MONUMENT, 1999,
group exhibition / Gruppen-
ausstellung «Midnight Walkers,
City Sleepers», W 139,
Amsterdam, 1999.



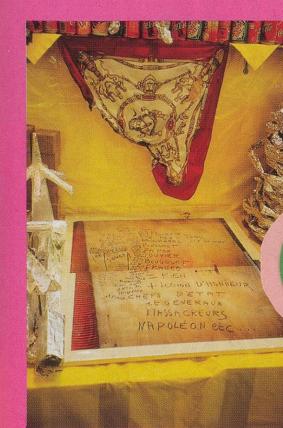
THOMAS HIRSCHHORN,
VDP—VERY DERIVED
PRODUCTS, 1998, group
exhibition / Gruppenausstellung
«Premises», Guggenheim
Museum Soho, New York,
1998–99.

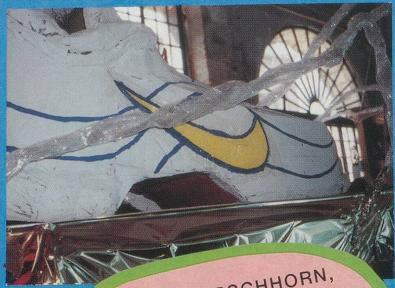


THOMAS HIRSCHHORN,
EIN KUNSTWERK,
EIN PROBLEM, 1998.
Portikus, Frankfurt, 1998.
Kunsthaus Zürich, 1999.

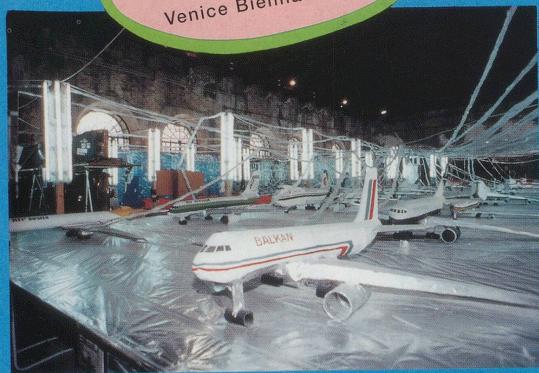
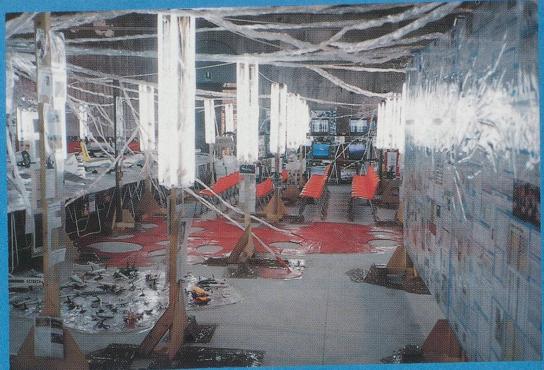


THOMAS HIRSCHHORN,
EXCHANGE VALUE ROOM, 1999.
ARCO, Madrid, 1999.

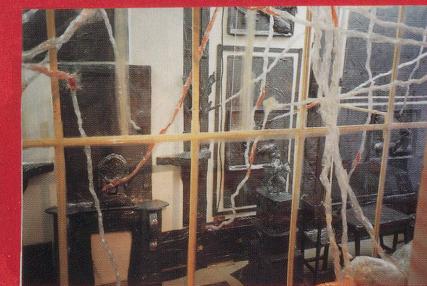
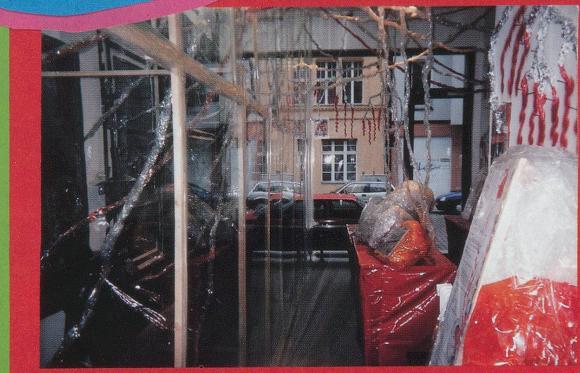




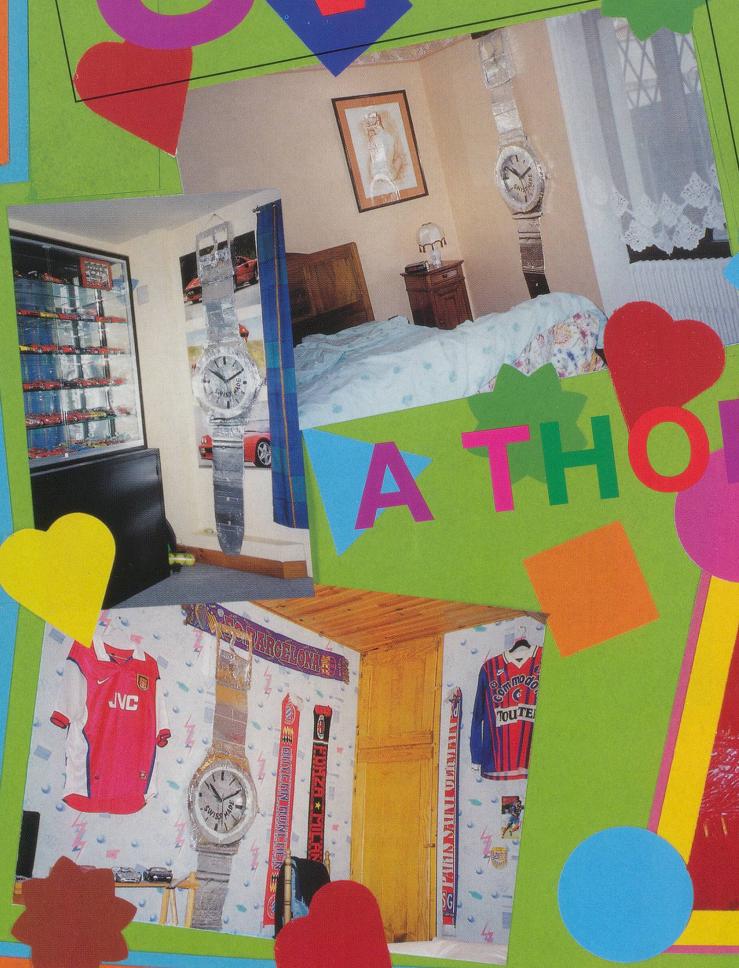
THOMAS HIRSCHHORN,
FLUGPLATZ WELT /
WORLD AIRPORT, 1999,
Biennale Venedig /
Venice Biennale, 1999.



THOMAS HIRSCHHORN,
BERNSTEINZIMMER, 1999,
Galerie Arndt & Partner,
Berlin, 1999.



SWISS MADE



EDITION FOR PARKETT A THOMAS HIRSCHHORN WATCH

EDITION FOR PARKETT
THOMAS HIRSCHHORN, SWISS MADE, 1999

Karton, Aluminiumfolie, Filz, Holz, Plastik, Klarsichtfolie, in 3 Teile zerlegbar, insgesamt 220 x 50 x 8 cm. Auflage: 50, signiert und nummeriert.

Cardboard, aluminum, foil, felt, wood, plastic, transparent foil, in three pieces, overall size ca. 86 $\frac{5}{8}$ x 19 $\frac{11}{16}$ x 3 $\frac{1}{8}$ ". Edition of 50, signed and numbered.



sFr. 990.-
\$ 660

Hirschhorn

Thomas

ROBERT FLECK

Am Anfang stand eine Ausstellung im Pariser Jeu de Paume. Catherine David arbeitete damals noch am Museum und hatte zwei jüngere Künstler, deren Namen in Paris weitgehend unbekannt waren, zu ihrer jeweils ersten Einzelausstellung in einem französischen Museum eingeladen. Einer der beiden Künstler, die sich umständlicher in einem Raum zusammengezwängt fanden, hieß Thomas Hirschhorn. Seine Ausstellung war höchst eigenartig. Ausgeschnittene Flächen, halb Bilder, halb Skulpturen, waren geometrisch, aber in verschiedenen Höhen der Wand entlang aufgehängt und zum Teil mit einem Stoff in rosaroter Farbe unterlegt, einem ähnlichen Ton, wie ihn Museen für klassische Kunst als

ROBERT FLECK, geboren in Wien, derzeit Direktor des internationalen Post-Graduate-Programms an der Ecole régionale des Beaux-arts in Nantes, Frankreich, ist Kurator für bildende Kunst der neuen Biennale von Turin (April/Mai 2000) und Co-Kurator der Ausstellung «Surfing the Millennium» in der Kunsthalle Wien (Oktober 2000–März 2001). Er schreibt an einer Geschichte der Mühl-Kommune (Verlag Walther König, Köln).

Wandfarbe verwenden. Dazu gab es auf Hüfthöhe, derselben Wand entlang, einen weiss überzogenen Tisch, auf dem ähnliche Flächenfragmente lagen, nebeneinander gereiht, aber doch irgendwie ungeordnet. Diese flächigen Fragmente hatten unterschiedliche Oberflächen, die bisweilen anziehend und luxuriös wirkten, sich aus der Nähe aber als Billigmaterial entpuppten. Einige waren mit Alufolie überzogen, andere mit Cellophan umwickelt. Manche wiesen Plastikoberflächen auf wie Küchenmöbel oder schicke, postmoderne Skulpturen.

Thomas Hirschhorns Ausstellung im Jeu de Paume Anfang 1994 bedeutete eine verwunderliche Begegnung. Auf die Frage, wer dieser junge, bisher in Paris unbekannte Künstler sei, sagte ein Presseberater: «Ein junger Künstler, der in Paris arbeitet.» Ein neuer französischer Künstler also? Das Bild war nicht so falsch. Diese Interpretation ist anhand des Werks von Thomas Hirschhorn auch heute durchaus möglich, wenn man das geistige Universum ausser Betracht lässt, aus dem diese Arbeit fliest. Innerhalb der französischen Kunst gibt es seit den 60er Jahren eine «dekonstruktivistische» Tradition, die aus der strukturalistischen, analytischen oder postmodernen Zergliederung des bürgerlichen Begriffs von Malerei, Skulptur und Tafelbild neue Bedeutungsgehalte der bildenden Kunst zu gewinnen sucht. Dieser Tradition gehört zum einen die Bewegung «Support-Surface» an, die in den späten 60er und den 70er Jahren ideologisch interessant war, aber plastisch in der Entwicklung stecken blieb und ausserhalb Frankreichs kaum eine Rolle spielt. Aber auch französische Künstler von Weltdimension wie Christian Boltanski und Daniel Buren sind von diesem

«Dekonstruktivismus» der Malerei und Skulptur geprägt, den zugleich Philosophen wie Gilles Deleuze und Jacques Derrida in ihrem angestammten Bereich des Denkens betrieben.

Endlich ein französischer Künstler, der diese Tradition beherzt aufgreift und mit ihr unabhängig umgeht! Man konnte die erste Museumsausstellung von Thomas Hirschhorn in Paris dahingehend deuten. Tatsächlich spielt zwar nicht der Stil, aber das Gedankengut und das formale Repertoire dieser französischen Tradition der Dekonstruktion eine bedeutende Rolle im plastischen Universum von Thomas Hirschhorn. Ein französischer Künstler, so zeigte die Ausstellung, konnte sich hinter dem Namen Thomas Hirschhorn nicht verbergen. Niemand aus der jüngeren Generation hatte bis dahin in Paris diese weitgehend negativ erlebte Tradition der letzten dreissig Jahre aufgegriffen. Jedenfalls deutete die Ausstellung auf eine überraschende Unabhängigkeit von den cartesianischen Regeln der französischen Kunst hin. Hirschhorns Ausstellung im Jeu de Paume Anfang 1994 stellte viele Fragen, auf die erst die Arbeiten der letzten Jahre eine Antwort gaben.

Im darauf folgenden Jahr fand in Bordeaux die Ausstellung «Shopping» statt. Das CAPC-Museum suchte sein Image in der Stadt aufzubessern. Jérôme Sans als Gastkurator lud internationale Künstler ein, Installationen für Luxusläden zu konzipieren. Hirschhorn wählte dazu den obszönsten Ort, nämlich eine Bankfiliale. Sein Beitrag war mit Abstand das beste Werk der Ausstellung. Hirschhorn konstruierte einen hausähnlichen Verschlag aus durchsichtigen Plastikplanen, der sich von weitem als Baustellenschutz für

Arbeiten an der Bankfiliale ausnahm. Aus der Nähe betrachtet, war der Boden im transparenten Häuschen mit Schildern aus Pappe und Holz belegt, deren Aufschriften auf Obdachlose und andere Geschädigte der Zweidrittelgesellschaft hinwiesen, als ob ihnen das Haus nachts als Unterschlupf und tagsüber als Lager für verschiedene Schilder diene, die zum Betteln notwendig sind. Formal handelte es sich um eine zwingende Skulptur, die auch unabhängig vom Kontext der Ausstellung im urbanen Zusammenhang existierte und die anonymen ästhetischen Praktiken von Arbeitslosen aufgriff, um einen lockeren, unabhängigen Anklang an Minimal Art herzustellen. Im Inneren des Häuschens aus Plastikfolien war ein ähnliches Experiment mit Flächenfragmenten zu sehen wie in der Ausstellung im Jeu de Paume, nur liess sich der Malerei-Charakter dieser Anhäufung hier erst auf den zweiten Blick aus den scheinbar eindeutigen Botschaften erschließen, die auf die häufig ausgeschnittenen Schilder geschrieben waren (etwa: «Ich habe Hunger und ersuche Sie um zehn Francs»).

Spätestens mit dieser Arbeit wurde deutlich, dass es sich bei Hirschhorn um einen Künstler mit einem höchst individuellen Ansatz und einem außergewöhnlich sicheren Formgefühl handelt. Die späteren Arbeiten, für die «Skulptur Projekte Münster», 1996, danach im Portikus, zuletzt an der Biennale in Venedig 1999, weisen durchwegs Eigenschaften auf, die sich schon in den zitierten Werken in Paris und Bordeaux finden. In erster Linie ist Thomas Hirschhorn ein Künstler, der sich durch die Verwendung von Zwischenformen freiarbeitet. Jedes Werk bedeutet eine gewagte Vermischung von hoch künstlerischen Formen und Materialien einerseits und anonymen, minder bewerteten Ausdrucksmitteln andererseits. Der ästhetische Druck der verschiedenen Traditionen zeitgenössischer Kunst wird dabei wie in einem Dampfkessel abgelassen. Man mag bei vielen Arbeiten Hirschhorns, zuletzt in Venedig, an das Haus des Facteur Cheval denken. Doch naiv ist dieser Künstler keineswegs. Ähnlich wie Buster Keaton im Stummfilm geht Thomas Hirschhorn von einer radikal antiillusionistischen Position aus. Ein sehr bewusster und reflektierter Künstler bedient sich hier naiver, anscheinend amateurhafter Mittel sowie «unmöglich

Materialien» wie Plastikplanen und Tesa-Film, um neue Ausdrucksbereiche im historischen Kontext der zeitgenössischen Kunst aufzuspannen. Viele seiner Werke sind eine Parodie auf die politisch korrekte Sozialkunst der letzten Jahre, mit der es ihm gelingt, belastete Traditionen der Moderne – wie die geometrische Abstraktion, zu der er eine natürliche Neigung verspürt, und die Minimal Art – mit Leichtigkeit zu erfüllen und locker aufzugreifen. Am ehesten ist diese Kunst ästhetischer Zwischenstadien mit Franz West zu vergleichen, der auf seine Art das schwerfällige Erbe des Wiener Aktionismus in eine persönliche Arbeit mit dem Skulpturbegriff umgekehrt.

In zweiter Hinsicht arbeitet Thomas Hirschhorn in seinen Skulpturen und malereiähnlichen Arbeiten an einem präzisen Vokabular, das sich ständig weiter entwickelt ohne zum ideologisch definierten Formenkanon zu gerinnen. Hirschhorn spielt den französischen Dekonstruktivismus gegen die abstrakte Geometrik schweizerischer Herkunft aus, die ihm sichtlich näher liegt, während er die französische philosophische und plastische Tradition offensichtlich genauestens kennt, wie schon früher die zahlreichen Künstler-Immigranten in Paris: Brancusi, Giacometti oder Hartung. Gegen beides setzt er die Art Brut-Haltung eines Louis Soutter, die bei ihm omnipräsent ist und ihm leicht von der Hand geht. Er gleicht sie aber wiederum durch die Eleganz und das dekorative Gefühl aus, das selbst der französischen Art Brut eines Gaston Chaissac eignet.

Dies soll nicht bedeuten, Thomas Hirschhorn kümmere sich besonders um Traditionen. Zwar ist der Künstler historisch sehr bewusst, doch die Spannung seiner Arbeiten stammt aus dem Verhältnis von ausserkünstlerischer Spontaneität und der Reflexion über die heutige soziale und ästhetische Position des Künstlers. Im Gegensatz zur neokonzeptuellen Ästhetik der politisch korrekten Kunst der letzten Jahre, zu soziologischen Darstellungsformen oder interaktivem Design, mischt Hirschhorn – nicht unähnlich den Post-Impressionisten vor hundert Jahren – die verschiedensten Register durcheinander um in einer ästhetisch ermüdeten, ausgelaugten Situation wieder ein neues expressives Potential zu erarbeiten. In gewisser Hinsicht steht dieser Arbeits-

weise das Werk von Dieter Roth Pate. Hirschhorn nimmt dabei den Objekt- und Skulpturbegriff der Postmoderne der 80er Jahre als Ausgangspunkt um durch verschiedene antikulturelle Praktiken frischen Wind an diesem Paradigma zu erzeugen.

Der dritte Aspekt des Werks von Thomas Hirschhorn hat weder mit dem subkulturellen Inhalt (im Sinne von Pasolini) zu tun noch mit der formalen Stringenz der Arbeiten. Kaum ein anderer jüngerer Künstler der letzten Jahre hat das Denken so ernst genommen, im Sinne der zitierten französischen Tradition, wonach jedes Denken notwendigerweise ein «Denken des Aussen» (Maurice Blanchot) bezeichnet. Alle Arbeiten von Thomas Hirschhorn bewegen sich an der Grenze von Kunst und Nichtkunst, von Innen und Aussen, Normalität und Wahnsinn. Das ist bei weitem die interessanteste Dimension seiner Arbeit. Die Installationen von Hirschhorn handeln von Kommunikation, stellen aber zugleich jegliche Kommunikabilität in Frage. Man spürt, dass es sich nicht um eine formale Fragestellung handelt, sondern um eine existentielle Dimension. Ähnlich wie bei Bruce Nauman – ohne damit einen Vergleich anstellen zu wollen – handelt jede Aussage nahezu unabhängig von der Form in erster Linie von der Unmöglichkeit des Sprechens. Dieses grundlegende Motiv liegt allen Arbeiten von Thomas Hirschhorn zu Grunde. Es verleiht ihnen auch jene Sicherheit und Selbstverständlichkeit sowohl was die ausserkünstlerischen Bezüge wie was die formalen Überlegungen im Rahmen der neueren Geschichte von Malerei und Skulptur betrifft. Jede Ausstellung von Thomas Hirschhorn handelt von der Schwierigkeit, in gleich welcher Sprache zu sprechen, und bediene sie sich eines bildnerischen Vokabulars. Da dieser Inhalt jenseits ästhetischer Dimensionen liegt, ist Hirschhorns Arbeit so evident.

Erst letzthin, anlässlich der Biennale von Venedig, haben wir zum Beispiel durch Zufall festgestellt, dass die Muttersprache sowohl von Thomas Hirschhorn als auch von mir Deutsch ist. Allerdings hat jeder von uns im Deutschen einen derart ausgeprägten Akzent, dass wir einander kaum verstehen. Also sprechen wir lieber schlecht französisch miteinander. Auch das hat eng mit Thomas Hirschhorns Arbeit zu tun.

Thomas Hirschhorn

It began with an exhibition at Jeu de Paume in Paris. Catherine David was working there at the time and had invited two young artists, relatively unknown in Paris, to mount their first solo exhibitions in a French museum. The two artists were crowded together in the same room due to a shortage of space; one of them was named Thomas Hirschhorn. His exhibition looked odd—to put it mildly. He had mounted cutouts, half picture, half sculpture, on the wall in a geometric pattern but at different heights, some of them against a background of pink fabric resembling the wallpaper in museums of classical art. In addition there was a white-topped table running the length of the wall at hip height, with similar cutouts on it, placed next to each other but somehow still jumbled. These flat fragments had a variety of surface structures, some looking highly attractive and luxurious but of cheap manufacture on closer inspection. Some had a layer of tin foil, others were wrapped in cellophane. Still others were plastic coated like kitchen furniture or chic postmodern sculptures.

Thomas Hirschhorn's exhibition at Jeu de Paume in early 1994 proved to be an astonishing encounter. On inquiring about this young artist, unknown in Paris, I was told that he was "a young artist who works in Paris." Ah, a new French artist? The idea was not that far-fetched. This interpretation could still apply to Thomas Hirschhorn's work today, apart from the mental universe that inspires it. Since the sixties

ROBERT FLECK, director of the international post-graduate program at the Academy of Art in Nantes, France, is curator for the visual arts at the new Torino Biennale (April/May 2000) and co-curator of "Surfing the Millennium" at the Vienna Kunsthalle (October 2000 to March 2001).

ROBERT FLECK

French art has been informed by a tradition which has tried to construct new meanings by "deconstructing" the bourgeois concepts of painting and sculpture in structural, analytical or postmodern terms. This tradition is reflected on the one hand by the "Support Surface" movement, which made an ideological impact in the sixties and seventies but ceased to mature in plastic terms and barely made a ripple outside of France. On the other hand, French artists of international renown, like Christian Boltanski or Daniel Buren, were also influenced by the "deconstructivism" of painting and sculpture, pursued at the time by philosophers like Gilles Deleuze and Jacques Derrida in their own field of endeavor.

Have we here at long last a French artist who heartily embraces this tradition and gives it an independently creative twist? Thomas Hirschhorn's first museum show in Paris could certainly have been given such a reading. Not the style but the thinking and the formal repertory of French deconstructivism certainly do play a significant role in Hirschhorn's plastic universe. However, the exhibition demonstrated that a French artist could not be hidden behind the name of Thomas Hirschhorn. None of the younger generation in Paris had ever addressed the largely negative experience of this thirty-year tradition. Moreover, the exhibition signaled a surprising independence from the Cartesian rules of French art. Hirschhorn's exhibition at Jeu de Paume in early 1994 posed a number of questions that have only been answered in his works of the past few years.

Materialien wie Plastikplastik und Tesa-Film, um neue Ausdrucksbereiche im historischen Kontext der zeitgenössischen Kunst aufzuspannen. Viele seiner Werke sind eine Parodie auf die politisch korrekte Sozialkunst der letzten Jahre, mit der es ihm gelingt, oblatete Traditionen zu bewahren – wie die geometrische Abstraktion oder die minimalistische Ästhetik – und sie in einer Art „Aktion“ oder „Praktiken“ zu erneutern. Am ehesten ist diese Kuns-Art-Polyvalenz zwischenstehen mit Franz West, so versteht man, der auf seine Art das schwere Werk des österreichischen Aktionismus in eine präsentierte Art und Weise überbrückt hat.

In einer Hinsicht arbeitet Thomas Hirschhorn

1995 saw the exhibition Shopping in Bordeaux, mounted by the CAPC-Museum, which has been trying to improve its image in the city. Guest curator Jérôme Sans invited international artists to propose installations for luxury stores. Hirschhorn chose the most obscene site imaginable, the branch office of a bank. His contribution, by far the best in the entire exhibition, consisted of a shack made of sheet plastic, which looked from a distance as if the bank were under renovation. From close up, one could see that the floor of the little transparent building was littered with cardboard and wooden signs of the kind made by the homeless or other outcasts, as if the house were a nighttime shelter and by day, a place to store the signs required for begging. Formally, the work presented a compelling sculpture that was equally viable in the urban context outside of the exhibition, where the anonymous aesthetic practice of the unemployed showed a casual, independent rapport with minimal art. Inside the transparent plastic house, viewers saw an experiment with flat fragments similar to that shown in the Jeu de Paume exhibition, although it was only on second sight that the painterly character of these accumulated signs could be gleaned from the seemingly unequivocal messages inscribed on the randomly cut-out signs (e.g. "I'm hungry. Please give me ten francs.").

weise das Werk von Dieter Roth. Parc Hirschhorn ist ein Kabinett vom Geheimen und Offenen, Parodien Postmännchen und Schauspieler, Altag und Punktum durch verschiedene antikulturelle Praktiken frischen Wind an diesen Paradigmen zu erzeugen.

Die andere Aspekte des Werks von Thomas Hirschhorn sind nicht mit dem subkulturellen Inhalt (im Sinne von „esound“) zu tun, noch mit der formalen Struktur des Werks, sondern mit einer ungewöhnlichen Konsistenz des Interesses an den Elementen, die ernst genommen sind. Sie sind ausnahmslos gleich

This piece clearly establishes Thomas Hirschhorn as an artist with an exceptionally idiosyncratic approach and an equally exceptional sense of form. Subsequent projects for the "Skulptur. Projekte Münster," the Kunsthalle Portikus in Frankfurt and, most recently, for the 1999 Venice Biennale all have the same characteristics as the above-described works in Paris and Bordeaux. Hirschhorn is essentially an artist who has carved himself a niche of hybrid forms. Every piece represents a bold mixture of highly artistic forms and materials, on one hand, and anonymous, inferior means of expression, on the other. The aesthetic pressure of the various traditions of contemporary art is thereby released like an engine blowing off steam. Many of the artist's works, most recently in Venice, recall postman Cheval's lifework, although naïve is the last word one would use to describe Hirschhorn. Like Buster Keaton in his silent movies, Thomas Hirschhorn takes a radically anti-illusionist stand. An extremely calculating and deliberate artist, he exploits naïve and seemingly amateur devices as well as "impossible materials" like plastic and adhesive tape, thereby creating new forms of expression in the historical context of contemporary art. Many of his pieces are a send-up of the politically correct social art that has prevailed over the past years. With uninhibited ease, Hirschhorn manages to fulfill the brief of such weighty modernist traditions as geometrical abstraction—which appeals to him by nature—and minimal art. This art of aesthetic inbetweens might best be compared to the work of Franz West, who has in his own way converted the heavy-handed heritage of Viennese aktionism into an inimitably personal interpretation of the concept of sculpture.

Welches System verbügt sich unter dieser aufallend billigen Tünche? Wie ruft es seine Wirkung hervor?

Indem sie sich als Raumkunst etablieren konnten diese wiederum sind in einem ähnlichen Abstand befindliche auf den ersten Blick vertrauen lassen. Hirschhorn sei es um einen Frontalangriff auf das denkbare Bereich der Kultur ungebunden freie zu schaffen. Sozial und politisch ebenso wie künstlerisch. Hirschhorn ist ein destruktiv-synthetischer Künstler. Ein Individuum, das eine sozialistische Erfahrung und eine soziale Sprache erlangt hat, kann nicht mehr zurückweichen.

In his sculptures and his quasi paintings, Thomas Hirschhorn is working on a steadily evolving, precise vocabulary that is never in danger of coagulating into an ideologically defined formal canon. He pits French deconstructivism against geometrical abstraction of Swiss origins, the latter clearly being his preferred approach, although he is exceptionally well versed in French philosophical and plastic traditions, much like numerous artist-immigrant predecessors in Paris: Brancusi, Giacometti, or Hartung. Hirschhorn opposes both approaches with the art-brut attitude of a Louis Soutter, an attitude that is omnipresent in his work and obviously suits him. It is colored, however, with an elegance and a decorative verve that even informs the French art brut of a Gaston Chaissac.

This does not mean that Thomas Hirschhorn takes a special interest in tradition. The artist is acutely aware of history, but the tension in his works derives from the relationship between extra-artistic spontaneity and reflection on the social and aesthetic position of the artist today. In contrast to the neo-conceptual aesthetics of politically correct art and sociological forms of representation or interactive design, Hirschhorn intermixes the two registers, not unlike the post-Impressionists a hundred years ago, in order to inject an aesthetically exhausted and depleted situation with new expressive potential. In a certain sense, this approach takes its cue from the oeuvre of Dieter Roth. Hirschhorn has chosen to start with the 1980s postmodern concept of objects and sculpture and to give this paradigm new impetus through various anti-cultural devices.

biliger Ausgaben ihrer selbst zu übersetzen. Es findet eine Umwertung statt – keine bloße Verkehrung von Gegensätzen wie reich und arm, sondern eine Befragung, die mit dem Wort „nein“ darüber geht, ob Werten zu folgen ist. Folglich kann der Rückblick durch ein drittes Prinzip der Polarität von reich und arm, so verändert die Qualitäten und Keime einerseits und andererseits die Werte des gesuchten Begriffs. Nachdem sie Hirschhorns Motiv „Vom und nicht Vom“ eingangs glich, markiert es hier eine zweite, zentralisierende Rolle, regionalisiert Reichtum und

The third aspect of Thomas Hirschhorn's work is related neither to its subcultural content (in the sense of Pasolini) nor to its stringency of form. Hardly any other young artist has given such serious attention to French thought in the above mentioned tradition, according to which all thought necessarily designates a “thinking of outside” (Maurice Blanchot). All of Thomas Hirschhorn's works inhabit the borders between art and nonart, inside and outside, normality and insanity. This is by far the most interesting aspect of his oeuvre. His installations deal with communication, while at the same time questioning the very possibility. We sense that the work does not pose formal questions but is ultimately existential in nature. Although not to be compared, in Hirschhorn's work, like that of Bruce Nauman, every utterance deals, quite independently of form, with the impossibility of saying anything at all. All of Thomas Hirschhorn's works are based on this fundamental motif, which lends them the self-assurance and self-evidence that mark not only the extra-artistic references but also the formal considerations within the framework of the recent history of painting and sculpture. Every one of Thomas Hirschhorn's exhibitions addresses the difficulty of speaking any language at all, even a pictorial one. The fact that this issue lies beyond the domain of aesthetics makes Hirschhorn's work so evident.

Just recently, for example, at the Biennale in Venice, we discovered by chance that our native language is German. But we both speak it with such a strong regional accent that we can hardly understand each other. So we prefer to communicate in French. That, too, is closely associated with Thomas Hirschhorn's work. (Translation: Catherine Schelbert)

Billige Tricks

Thomas Hirschhorns Umwertungsmaschine

Das Wort «billig» ist ein Adjektiv mit einer Vielzahl übertragener Bedeutungen, die sich von der ursprünglichen Bedeutung, «niedrig im Preis, preiswert», herleiten. Thomas Hirschhorn – ein Künstler, den man leicht an seiner regelmässigen Verwendung einfacher Materialien wie Alufolie, Pappe, Sperrholz, Plastik und Abdeckband wieder erkennt – führt uns das Billige in allen Bedeutungsvarianten aufs Anschaulichste vor Augen. Mit dem Beigeschmack von schlechter Qualität oder Schund und dem Anschein schludriger Ausführung und wertloser Wegwerfware hat Hirschhorn mehr als nur die ästhetische Konsistenz innerhalb seines Werkes kultiviert. Seinen aus armen Materialien gefertigten Objekten liegt ein komplexer Apparat zugrunde, dessen innere Mechanismen Affekte und Deutungen hervorrufen, die über die rein formale Aussage hinausreichen. Billig ist nicht länger bloss ein Adjektiv; Hirschhorn macht ein Verfahren daraus.

In VERY DERIVED PRODUCTS (VDPs) (In hohem Mass abgeleitete Erzeugnisse), einer Installation, die eigens für «Premises» – eine Ausstellung neuerer französischer Kunst und Architektur im New Yorker Soho Guggenheim Museum – entstand, legt Hirschhorn den seinen billigen Tricks zugrunde liegenden Mechanismus offen. Auf der Verkaufsfläche der Buchhandlung des Museums, an der Ecke Broadway und Prince Street, wo die Quadratmeterpreise sich in astronomischen Höhen bewegen, machte sich als Zentrum der Installation eine riesige Rolex aus goldfarbener Alufolie und Pappkarton breit. Trotz der geradezu plumpen Anspielung auf Hirschhorns Schweizer Herkunft ist diese nicht die Pointe der Arbeit, auch wenn sie der mechanische Kern sein

ALISON GINGERAS ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Musée d'Art Moderne im Centre Georges Pompidou, Paris.

mag. Ausgehend von der Uhr bilden lange Bänder aus zerknüllter Alufolie ein Netz von Kapillargefäßen, denen eine Unmenge sogenannter VDPs entspringt. Vereint durch das dichte Gewebe der Alufoliententakel, ist ein ganzer Katalog von Objekten auszumachen: Collagen aus handgeschriebenen Texten und Bildern, die aus Illustrierten stammen, sind auf irgendwelche Pappkartonstücke geklebt. Flugzeuge, Taxis und Gefangenewagen der Polizei im Miniaturformat wurden notdürftig aus Pappe und farbiger Alufolie zusammengebastelt. Alltägliche Sachen, die von Strassenverkäufern in Chinatown feilgeboten werden – vom undefinierbaren Krimskram bis hin zu winzigen Plastikgolduhren –, sind wie Infanterietruppen versammelt. Die Konterfeis von Nietzsche und Prinzessin Diana stehen auf Goldfolienblöcke montiert nebeneinander und bilden einen überraschenden Altar. Über der Rolex sorgen Haushaltventilatoren, an denen rote Flaggen befestigt sind, für heftiges Geflatter. Mit Isolierband an den Vitrinen befestigte Videobildschirme sind ein weiterer «Bestandteil» der Arbeit. Sie zeigen statische Szenen von geradezu absurder Monotonie: Eine brennende Kerze in Form eines Dollarzeichens schmilzt im Verlauf einer Stunde quälend langsam dahin, oder ein Mädchen, auf dessen Stirn die Worte *cool loser* (coole Verliererin / cooler Verlierer) geschrieben stehen, starrt ausdruckslos in die Kamera. Der gesamte Raum ist in aggressives Neonlicht getaucht.

Alles in diesem Raum ist offensichtlich handgearbeitet – eine anachronistische, wenn nicht zutiefst humoristische Geste im Hinblick auf die Trivialität der angesprochenen Konsumartikel. Durch Hirschhorns Eingriff wird die gepflegte Ladenatmosphäre der Museumsbuchhandlung zur notdürftig zusammengeschusterten Vitrine für das Warenangebot der

Stadt umfunktioniert. Welches System verbirgt sich unter dieser auffallend billigen Tünche? Wie ruft es seine Wirkung hervor?

Indem sie sich als Konsumartikel ausgeben, könnten diese wuchernden und unansehnlichen Alufolienobjekte auf den ersten Blick vermuten lassen, Hirschhorn sei es um einen Frontalangriff auf das Konsumdenken zu tun, das sich inzwischen in jedem denkbaren Bereich der Kultur ungehindert breit macht. Doch auch wenn die Arbeit VERY DERIVED PRODUCTS durchaus eine kritische Stossrichtung hat, bezieht sie ihre Energie nicht aus einer ablehnenden Widerstandshaltung gegenüber den Objekten und wirtschaftspolitischen Zusammenhängen, die sie allenfalls widerspiegeln. Ebenso wenig lauert in diesem sorgfältig choreographierten Chaos aus Pappe, Alufolie und Plastik eine unterschwellige Melancholie. Auf die Frage nach den Impulsen, die seine künstlerische Arbeit beleben, hat Hirschhorn wiederholt geäussert: «J'aime bien les choses bêtes, les trucs un peu cons.»¹⁾ Hirschhorns Wahl einer Strategie der bewusst zur Schau gestellten Schlichtheit sollte nicht mit Parodie, Zynismus oder Ironie verwechselt werden, sondern muss als das verstanden werden, was sie ist. Der Konsumartikel wird nie verleugnet; er wird vielmehr vervielfältigt. Überproduktivität und Übertreibung, billige Qualität und Unordnung sind nichts weiter als billige Tricks, materielle Strategien, die zusammen einen Apparat bilden, der ausleuchtet, wie sich der Wert autonomer Objekte zu einem blossen Zeichen-Tauschwert verflüchtigt hat.

Indem er alle Dinge in einer dürftigeren, ausgelaugten Spielart ihrer Marktversion präsentiert, versucht Hirschhorn ansonsten leeren Zeichen des Kapitals neues Leben (oder gar Humor) einzuhauen. Auf einer Ebene leistet dieser Apparat eine matte Bestätigung urbanen Lebens durch das Führen eines paradoxen Angriffs: Widerstand durch Schwäche. Von den überlebensgrossen Luxusgütern aus Alufolie bis zu den stets seine Pappcollagen begleitenden, aphoristischen Kritzeleien («Aidez-moi, je trouve ça beau» oder «S.V.P. Merci, Rolex!»)²⁾ enthält sich Hirschhorn durchwegs der Abwertung seiner Objekte. Er ist unentwegt damit beschäftigt, sich selbst und seinen Gegenstand in bescheidenere,

billigere Ausgaben ihrer selbst zu übersetzen. Es findet eine Umwertung statt – keine blosse Verkehrung von Gegensätzen wie reich und arm, sondern eine Befragung, die auf das Motiv zielt, das derartigen Werten zugrunde liegt. Folgt man der Blickrichtung durch ein Billigsein jenseits der Polarität von reich und arm, so verändern sich Qualitäten und Kräfte ohne dialektischen Schnickschnack oder das Beiziehen eines dritten Begriffs. Nachdem sie Hirschhorns billigen Verwandlungstrick über sich hat ergehen lassen, wird eine Rolex – Symbol von Reichtum und Arroganz schlechthin – derart zerbrechlich, dass sie etwas beinahe Anrührendes erhält. Es ist keine Rolex für finanziell Benachteiligte: Sie ist auf eine armselige Hülse ihrer selbst reduziert – armselig nicht im finanziellen Sinn, sondern in dem Sinn, dass sie Erbarmen weckt. Manchem Besucher der Ausstellung im Guggenheim mag beim Verlassen des Museums ein leises «Armes Ding!» entfahren sein, das sich ebenso auf die Bilder der kürzlich verstorbenen Diana bezog, wie auf die Hinfälligkeit von Hirschhorns Gebilde, das die Fassade dieser sonst so makellosen Institution in Mitleidenschaft zog.

Ganz gleich, welcher Satz von Zeichenwerten in Hirschhorns Arbeit jeweils zur Diskussion steht, der Mechanismus ist stets der gleiche. Von seiner Inszenierung der Globalisierungs-Codes in der Arbeit FLUGPLATZ WELT / WORLD AIRPORT anlässlich der Biennale in Venedig 1999 bis hin zur Rückeroberung öffentlicher Denkmäler durch das «Volk» in SCULPTURE DIRECTE (Direkte Skulptur, 1999), einem Werk, das auf den spontan errichteten Schrein am Pont de l'Alma in Paris, wo Prinzessin Diana verunglückte, Bezug nimmt, erzeugt Hirschhorns Billig-Tricks-Maschine nicht nur eindeutige kritische Affekte, sondern darüber hinaus eine gewinnende Form von Humor.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) «Ich mag Dummheiten und etwas blödsinnige Dinge»; der Künstler im Gespräch mit der Autorin, Mai 1998.

2) «Hilfe, ich finde das schön.» «Bitte schön. Vielen Dank, Rolex!» Diese Worte begleiten Collagen, die unterschiedlichste Bilder aus Nachrichtenmedien einander gegenüberstellen: etwa das Bild eines Supermodels neben Aufnahmen vom Kampfgeschehen im Golfkrieg oder von einem behinderten Kind. Siehe einen der frühen Ausstellungskataloge Hirschhorns, *Les plaintifs, les bêtes, les politiques*, Centre de gravure contemporaine, Genf 1995.

Cheap Tricks

The word cheap is an adjective that has a range of secondary meanings stemming from its basic definition: "costing relatively little; inexpensive."¹⁾ Thomas Hirschhorn—an artist easily recognized for his persistent use of low-grade materials such as tinfoil, cardboard, plywood, plastic, and masking tape in his sculptural assemblages—perfectly illustrates cheapness in all of its senses. From the connotation of poor quality or shoddy standing to appearing easily made, despicable, or having little value, Hirschhorn has cultivated more than aesthetic consistency in his oeuvre. Underlying the objects that he fashions out of these meager materials is a sophisticated machine whose inner workings produce affects and interpretations that extend beyond mere formal statement. Cheap is no longer just an adjective; Hirschhorn makes it a procedure.

ALISON GINGERAS is curator for contemporary art at the Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Thomas Hirschhorn's Transvaluation Machine

In VERY DERIVED PRODUCTS (VDPs), a special installation created for "Premises," a New York exhibition of recent art and architecture from France, Hirschhorn reveals the mechanics behind his cheap tricks. Squatting in the exorbitantly priced square footage of the retail space of the Guggenheim Museum Soho bookshop on the corner of Broadway and Prince Street, a giant-scale Rolex made with a cardboard skeleton and a gold tinfoil skin occupies the central portion of the piece. Despite its lack of subtlety in referencing Hirschhorn's Swiss origins, this is not the punch line of Hirschhorn's piece—though it might be its mechanical heart. Emanating from the watch, long strands of crumpled tinfoil create a network of capillaries that spawn a host of VDPs. United by the dense web of these tinfoil tentacles, direct registers of objects can be distinguished. Collages of handwritten texts and images culled from popular magazines are glued to odd scraps of cardboard. Miniature airplanes, taxis, and police vans are crudely constructed of cardboard and colored foil. Commonplace things sold by Chinatown street vendors, from meaningless trinkets to tiny plastic gold watches, are assembled like infantry troops. Effigies of Nietzsche and Princess Diana are affixed to golden blocks of foil and positioned together to create an unexpected altar. Household fans with red flags attached flutter violently above the Rolex. Video monitors are "integrated" into the piece by duct-taping them to the vitrines. The monitors display fixed shots of absurdly deadpan scenes—a burning candle

in the shape of a dollar sign that painstakingly melts in an hour-long loop, or a girl with the words “cool loser” written on her forehead who stares blankly into the camera. The entire space is aggressively illuminated with fluorescent tube lighting.

Everything inside this space is obviously handmade—an anachronistic, if not deeply humorous gesture in regard to the vulgarity of the commodity objects that are referenced. With Hirschhorn’s intervention, the usual commercial slickness of the Guggenheim bookshop is transformed into a tenuously constructed showcase for the city’s wares. What machine lies beneath this strikingly cheap veneer; how does it produce its affects?

Playing off the commodity object, these proliferating and clumsy tinfoil objects might at first suggest that Hirschhorn is interested in enacting a frontal critique of the diffusion of consumerism into every imaginable crevice of the cultural sphere. While certainly VERY DERIVED PRODUCTS possesses a critical force, it does not derive its energy from a negation of or opposition to the objects and the political economies it might mirror. Nor is there a sense of melancholia lurking underneath this carefully choreographed mess of cardboard, tinfoil, and plastic. When speaking about the pulsions that animate his practice, Hirschhorn has often said, “J’aime bien les choses bêtes, les trucs un peu cons.”²⁾ Hirschhorn’s active choice in adopting a strategy of affected simplicity should not be mistaken for parody, cynicism, or irony. It should be taken at face value. The commodity object is never denied; it is multiplied. Hyperproductivity and excess, low quality and mess are nothing but cheap tricks—material strategies that work in concert to form a machine that addresses the way the worth of autonomous objects has evaporated into pure sign-exchange value.

By rendering everything into a poorer, weaker version of its commercial self, Hirschhorn attempts to inject new vitality (or even humor) into otherwise empty signs of Capital. On one level, this machine offers a low-fidelity affirmation of urban life by fashions a paradoxical offense: resistance through weakness. From the larger-than-life tinfoil luxury goods to his aphoristic scrawlings that always accompany the cardboard collages found in his installa-

tions (*Aidez-moi, je trouve ça beau, or S.V.P. Merci, Rolex!*)³⁾, Hirschhorn is not degrading his objects. He is in a constant process of rendering both himself and his subject matter into more humble, cheaper versions of themselves. A transvaluation occurs—not a mere inversion of oppositional terms such as rich versus poor, but a questioning that drives at locating the very impulse behind these values. By tracing a line of sight through a cheapness that is outside the rich/poor binary, qualities and forces are changed without a dialectical flip-flop or the creation of a third term. After passing through Hirschhorn’s cheap trick, a Rolex—symbol of wealth and arrogance—becomes fragile to the point that it is almost emotionally touching. It is not a Rolex for the financially disadvantaged. It is reduced to a poor shell of itself—poor not in the financial sense, but in the manner that it implores pity. Visitors to the Guggenheim show might have been overheard outside the museum saying “Poor thing!” in reference to the images of the recently deceased Diana as much as for the dilapidated nature of Hirschhorn’s structure that infected the facade of this otherwise pristine institution.

No matter what set of sign-values are at stake in Hirschhorn’s work, the same automaton is in play. From a mise-en-scène of the codes of globalization in his FLUGPLATZ WELT / WORLD AIRPORT at the 1999 Venice Biennale to the popular reappropriation of public monuments in SCULPTURE DIRECTE (Direct Sculpture, 1999), a work that references the ad-hoc shrine at the Pont d’Alma in Paris where Princess Diana was killed, Hirschhorn’s cheap trick machine produces not only legible critical affects but a form of endearing humor.

1) *Collins Pocket Dictionary of the English Language* (London and Glasgow: Collins, 1989).

2) “I like insipid things, things that are a little stupid.” From an interview with the author and Hirschhorn, May 1998.

3) “Help me, I find this beautiful.” “Please. Thank you. Rolex!” These texts accompany collages that juxtapose radically different images from the news media—an image of a supermodel next to battle scenes from the Gulf War or a photo of a handicapped child. See one of Hirschhorn’s early exhibition catalogues, *Les plaintifs, les bêtes, les politiques* (The plaintiffs, the beasts, the politicals), (Geneva: Centre de Gravure contemporaine, 1995).

Thomas Hirschhorn,

PHILIPPE VERGNE

Dear Thomas,

A few days ago I was reading a text by Professor Reiner Speck devoted to James Lee Byars's THE PERFECT TEAR (1984). He describes the phenomenon of tears not as a weakness, but as a normal physiological reaction, as natural, no doubt, as laughing and smiling. "The tears secreted daily and unnoticed by others protect the eye against drying out; they also wash out foreign particles. Only strong irritation, triggered, for example, by emotion or lesions, causes increased secretion or a flow of tears."¹⁾

A strong irritation: Now that I think of it, this is the effect produced by your work, its strength and its power. Thomas, your work annoys me. It annoys me in the sense that it resists, in the sense that from the very first time I saw it, in the Jeu de Paume in Paris in 1994, to FLUGPLATZ WELT/WORLD AIRPORT this summer at the Venice Biennale, its development has never ceased to disturb and bother me. This includes the most recent announcement, which I received just a few days ago, on which there is a reproduction of the flame of the Statue of Liberty that stands on the Pont de l'Alma in Paris, and which has now become a shrine to the memory of Princess Diana. Artists and their commentators go on and on analyzing the possibilities of the Monument, after the War, before the new century. There is no end questioning what the waning century may and should commemorate. Diana? Popular beliefs as construed by the media? The extreme inconceivability of a monument to freedom? Or just of what remains of it? And here you're no help. You set a trap for us, putting before us something in the end we only want to (or are only able to) disregard—kitsch, the taste of the Diana cult. I know you don't like the word, but in this piece, this postcard, there is a form of irony. I don't have to wait for

your response to say I don't think irony is one of your weapons. I think this 'petty' taste, which I distinguish from 'bad' taste, is of concern and interest to you. It's irritating that you should linger over something that with distance can only make us smile, for that story, Diana and the Paparazzi, is of no interest; we are way above that sort of thing. That story is for others, those who read newspapers that we don't... In doing so, Thomas, in becoming attached to an accumulation of signs that approximate juvenile feelings, you embarrass us. You embarrass us because that information is too simple, too dumb, too "popular" or populist, too direct. But that simplicity, which is irritating, which from time to time irritates me, is your strength. That simplicity, like the tears we find in your installations, is something we do not notice but which prevents us from becoming dry.

Let's go back to irritation. Some time ago, I was asked the following question: "If you were to ask Thomas Hirschhorn a question, what would it be?" *Taking the recent history of sculpture into consideration, into which space would you wish your work to be inscribed?* This answer met with little success. But the answer was in itself an attempt not to ask the expected question, that of the political nature of your work, its transgressive dimension. The answer derived from a perhaps simplistic will to situate your work in the domain not of practical politics, but of sculptural practice. Why? On the one hand, so as not to try and fit the term political into any recipe; on the other, to try and better understand what you mean when you say, "I think one should not make political art; one should make art politically. But in any case you can't just declare this."²⁾ And finally because even now, I cannot dissociate your work from a formally precise investigation that seems to proceed as much virally as programmatically, and which over the years has developed a specific vocabulary. Whether you like it or not, there is now a Thomas Hirschhorn style,

PHILIPPE VERGNE is a curator of visual arts at the Walker Art Center.

You Are So Annoying

which you yourself have been led to verbally identify under the name of “display” or “layout,” thus distancing yourself from the verbal facility of the term “installation.” This desire to refuse the fact of the matter is also annoying.

I would like to distinguish two elements in your work: on the one hand, the vocabulary, and on the other, its more general syntax. On the whole, one could reduce it to a pragmatic or economic mode: doing things with the means available. Going back to my own experience of your work, this vocabulary was already in place in the exhibition at the Jeu de Paume in 1994: boards, pieces of cardboard, sawhorses, pictures found in newspapers and magazines collaged onto cardboard, your handwriting in ballpoint pen, plastic sheeting, large rolls of Scotch-tape, and harsh, clinical fluorescent lighting. Then later, unstaged video images shown in real time, candles, plastic flowers, reproductions of artworks, plywood paneling, Xeroxes, garbage cans, and sheets of aluminum foil.

These “poor” and “dirty” elements without qualities are all handworked. With you, Thomas, there are few if any readymades. You even insist on the importance of this notion of “work,” as if to make artistic activity into something more normal, even banal. Art, making art, is your daily activity; as you say, it’s your capital. Might this be an attempt to create a direct link between production as traditionally defined in the economic world, and artistic production? Could it thus be a direct response to Joseph Beuys, whom you admire, and his attempts to redefine capital?³⁾ Elsewhere, in an interview with Alison Gingers, you spoke of Beuys: “For me Beuys liberates the term ‘sculpture’ from aesthetic volumes. He is able to give back to the word ‘sculpture’ its potential. He removes it from a practice based in so-called noble materials. This first point is very important to my practice.”⁴⁾

Let us go back to this practice. You have made luxury symbols (Mercedes, Chanel, Volkswagen) out of

somewhat pathetic aluminum foil, putting them on display in vitrines made out of cardboard or plastic. You glue advertisements onto old cartons, you bring together images different by nature, different images on one surface: fashion and instruments of torture, Chanel and military parades, BMW and massacres, Nike and Kosovo, neo-Nazis and the Louvre. Around the images, there is always a question or a summons in ballpoint: Loser? Winner? Help me understand these images; I think they’re beautiful. I want to forget! I want to resist! Is it art? Thank you very much! I still don’t get it! In this cardboard sign series, which you entitle LES PLAINTIFS, LES BÊTES, LES POLITIQUES (The Plaintive, The Dumb, The Politicals), you pummel us with these questions, which of course we do not want to ask ourselves, and to which no one will give you an answer. Or if you get one, it will no doubt be to tell you that the connections you make are juvenile, and your questions naive, contradictory, or even demagogical... And from your side you respond that today the best way to fight back is with stupidity.⁵⁾ There, too, you annoy me! What stupidity are you talking about? That of your images and their simplicity, or the stupidity of the writing that invades the cardboard signs? Is it mine? Or theirs? Or that of Rolex? You see, you’re doing it again; you undo any interpretation. You throw questions at us, but of course, you don’t answer. That would be too easy. And in one sense, that’s why LES PLAINTIFS, LES BÊTES, LES POLITIQUES takes on such importance in your work. In my eyes it is a matrix for what you put forth. To draw a parallel with another artist, Gerhard Richter, it is your ATLAS, a kind of program. You ask questions, but don’t expect any answers. You do not defend anything.

Let’s go back to sculpture.

You invade the spaces of the vocabulary, material, questions, and images available to you. Interior or exterior, you saturate the world with your questions. You adopt the principle, “more is more, less is less”; you make it into your syntax, dismissing our modern-

ist dogma with a wave of your hand... You seem not to believe in it, or if you do, it's not essential. You look for what is essential, and put art and the world on the scales. When one realizes that more than half the century has attempted to reconcile art and life with the dream of changing the world, your questioning becomes irritating.

With ONE ARTWORK, ONE PROBLEM (1998) at the Portikus in Frankfurt, you seem to suggest that modernity and art do not measure up. In the space, you set up twenty panels of the kind used during elections, each with press clippings, photographs, and reflective surfaces (to reflect). Each panel sets forth a current issue: Palestine, Northern Ireland, unemployment, the Gulf War, nuclear power, Kosovo, fisheries, drugs, animal rights... Since the exhibition space was not large enough to accommodate the world's problems, you added two additional galleries of transparent plastic sheeting: The world can see the art, and art can see the world. Each problem is linked to another one with a ribbon of wrinkled aluminum foil. Along the same principle, each problem is linked to a "modern-style" abstract sculpture roughly executed in cardboard and blue plastic. Fragile and rickety, the sculptures could be used to illustrate Robert Filliou's equivalence principle, *Bien fait, mal fait, pas fait* (Well done, poorly done, undone). The spatial arrangement prevents easy movement through the work; one has to try and go around the problems without jostling the sculpture. The center of the space is inaccessible, and any overall view of the whole is impossible. There is too much text for us to read everything, no matter how willing we are. It's stifling, and I prefer looking at the sculpture.

The same principle is at work in FLUGPLATZ WELT/WORLD AIRPORT in Venice. The same rough-and-ready materials are used to construct in the center of an immense hall a scaled down model of an international "global" airport, circled by the world and its problems in the form of texts and images, too much text to read entirely, too much to really activate. Yet there is not enough space for the comfort of a middle or central position. You seem to be telling us that the center is not livable. Likewise, you invade the corners and no "global" view is possible. It's

annoying. The very form of your sculpture makes the material and the information of which it is composed illegible, or at the very least makes reading it troublesome. You're of no help; you play at super-communication, but stage the loss of meaning. The cumulative quality of your sculpture casts us back into our unbearable condition and our fortunate inability to circumscribe the world within some truth or morality.

There is an anecdote in Kafka's notebooks that illustrates the human inability to find a space. "A group of train travelers had an accident in a tunnel, at a place from which one could no longer see the light from the entrance. As for the exit, it seemed so tiny that you would continually spot it, then immediately lose it from view. In between, one was never sure whether it was the beginning or the end of the tunnel."⁶⁾

Thomas, your airport is the tunnel, and this is irritating because it indicates an impossibility, perhaps that of Beuys's social sculpture. In the catalogue *Zeitgeist*, Beuys describes and stresses the importance of his work HIRSCHDENKMAL FÜR GEORGE MACIUNAS (1982) in the following way: "Monuments to the stag are accumulators in which human beings and all other spirits meet to work together (...) at ordering the world into Proper Form."⁷⁾ It is this proper form which seems to me beyond reach when I experience your work, unless that proper form is the flame in homage to Diana. Thomas, help me; I don't understand that sculpture. I want to resist it; I find it beautiful.

(Translated from the French by Warren Niesluchowski)

- 1) Reiner Speck, "The Perfect Tear," in: James Lee Byars, *The Epitaph of Con.Art Is Which Questions Have Disappeared?*, ed. by Carl Haenlein, ex. cat. (Hannover: Kestner Gesellschaft, 1999), p. 213.
- 2) Thomas Hirschhorn, "Lettre à Thierry," in: *Auflage*, ex. cat. (Kunstmuseum Luzern; Centre d'Art Contemporain, Fribourg; Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 1995–96), p. 16.
- 3) Thomas Hirschhorn, "J'aime Joseph Beuys" (I love Joseph Beuys), ibid., p. 31.
- 4) Thomas Hirschhorn, interview with Alison Gingeras, in: *Thomas Hirschhorn*, ex. cat. (London: Chisenhale Gallery, 1998).
- 5) Ibid.
- 6) Franz Kafka, quoted in Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu* (Paris: Editions Circé, 1996).
- 7) *Zeitgeist*, ed. by C. M. Joachimides/N. Rosenthal, ex. cat. (Berlin: Kunstabteilung Berlin & Albert Henrich Verlag, 1982), p. 82.

PHILIPPE VERGNE

Thomas Hirschhorn, du gehst mir auf die Nerven!

Lieber Thomas

Vor ein paar Tagen las ich einen Text von Reiner Speck über den Künstler James Lee Byars und sein Werk THE PERFECT TEAR (1984). Er beschreibt darin das Phänomen der Tränen, wobei er diese nicht als Zeichen der Schwäche darstellt, sondern als natürliche physische Reaktion, nicht minder natürlich als Lachen oder Lächeln: «Die täglich – für das Gegenüber unbemerkt – sezernierten Tränen schützen das Auge vor Austrocknung und schwemmen kleine Fremdkörper aus. Nur bei stärkeren Reizen – ausgelöst durch Emotion oder Läsion – kommt es zu vermehrter Sekretion, zum Tränenfluss.»¹⁾

PHILIPPE VERGNE ist Kurator des Walker Art Center in Minneapolis, USA.

Eine starke Irritation: Das ist, wenn ich es mir überlege, genau die Wirkung, die deine Arbeit auslöst. Es ist ihre Qualität, ihre Stärke. Thomas, deine Arbeit geht mir auf die Nerven! Sie nervt, weil sie sich widersetzt, weil das, was du schaffst – von der ersten Ausstellung deiner Werke, die ich 1994 in der Galerie Nationale du Jeu de Paume in Paris gesehen habe, bis zu FLUGPLATZ WELT/WORLD AIRPORT an der diesjährigen Biennale in Venedig –, mich permanent «stört». Das gilt auch für deine vor ein paar Tagen bei mir eingetroffene letzte Einladungskarte, auf der die Flamme der Freiheitsstatue abgebildet ist, die am Pont de l'Alma in Paris steht und nun zu einer Gedenkstätte für Diana geworden ist. Die Künstler und Kunstkritiker werden nicht müde, die

Möglichkeiten des Denkmals in der Nachkriegszeit, kurz vor der Jahrtausendwende, zu erörtern. Sie werden nicht müde sich zu fragen, was denn das zu Ende gehende Jahrhundert in feierlicher Erinnerung behalten darf oder soll. Diana? Die von den Medien konstruierte Volksmeinung? Das in den letzten Zügen liegende Freiheitsdenkmal? Oder einfach was davon noch übrig ist? Und du bist uns dabei keine Hilfe; du lockst uns in die Falle, indem du uns das vor Augen führst, was man eigentlich nur ignorieren will und kann: den Kitsch, den Geschmack des Dianakultes. Ich weiss, dass du das Wort nicht magst, aber steckt in diesem Werk, in dieser Ansichtskarte nicht vielleicht auch eine Form von Ironie? Ich warte deine Antwort gar nicht ab und sage gleich, dass ich nicht der Meinung bin, Ironie sei eine deiner Waffen. Ich glaube, dass dich dieser «kleine Geschmack», den ich vom «schlechten Geschmack» unterscheiden möchte, interessiert und berührt. Es ist irritierend, dass du dich mit dem abgibst, wofür wir nur ein distanziertes Lächeln übrig haben, denn diese Geschichte von Diana und den Paparazzi interessiert uns nicht, bewegen wir uns doch in viel höheren Gefilden. Diese Geschichte ist für die anderen, für Leute, die jene Zeitungen lesen, die wir nicht lesen... Indem du das tust, Thomas, indem du es dir zur Aufgabe machst, alle Attribute einer pubertären Gemütsbewegung zusammenzutragen, berührst du uns peinlich. Du bringst uns in Verlegenheit, weil die Information, die du uns lieferst, zu simpel, zu dumm, zu populistisch oder populär und zu direkt ist. Aber diese Simplizität, die irritiert, auch mich immer wieder irritiert, ist deine Stärke. Und sie hat wohl eine tränenähnliche Funktion in deiner Installation: etwas, was nicht auffällt, aber verhindert, dass wir austrocknen und spröde werden.

Kommen wir auf die Irritation zurück. Vor einiger Zeit wurde ich gefragt: Wenn Sie Thomas Hirschhorn eine Frage stellen müssten, welche wäre das? Meine Antwort: *In welchem Gebiet ist dein Schaffen vor dem Hintergrund der neueren Geschichte der Plastik anzusiedeln?* Diese Antwort fand wenig Anklang, obwohl ich eigentlich nur versucht hatte, nicht die erwartete Frage zu stellen, nämlich jene nach dem politischen Charakter deiner Arbeit und ihrer subversiven Dimension. Sie war Ausdruck meines möglicherwei-

se zu sehr vereinfachenden Wunsches, deine Arbeit nicht im Umfeld einer politischen, sondern einer skulpturalen Praxis anzusiedeln. Warum? Einerseits, um der unüberlegten und inflationären Verwendung des Begriffs «politisch» entgegenzuwirken, andererseits, weil ich besser verstehen möchte, was du mit deiner Aussage meinst: «Ich denke, es geht nicht darum, politische Kunst zu machen, sondern Kunst auf politische Weise zu machen, und das deklariert man doch nicht.»²⁾ Schliesslich auch, weil deine Arbeit für mich immer untrennbar mit einer präzisen formalen Recherche verbunden ist, die sich auf ebenso virale wie programmatische Weise zu entwickeln scheint und im Laufe der Jahre ein eigenes Vokabular hervorgebracht hat. Ob du es willst oder nicht, es gibt jetzt einen Thomas-Hirschhorn-Stil, der dir im Übrigen auch die Bezeichnung «Display» oder «Layout» für deine Arbeiten abverlangt hat, um deine Vorbehalte gegenüber der sprachlichen Banalität des Wortes «Installation» zum Ausdruck zu bringen. Auch diese Weigerung, einen bestehenden Sachverhalt zu akzeptieren, ist ein Ärgernis.

Ich möchte zwei Elemente deiner Arbeit herausstreichen: einerseits das Vokabular und andererseits die Syntax. Beide scheinen ganz pragmatisch, ökonomisch darauf ausgerichtet zu sein, mit den verfügbaren Mitteln auszukommen.

Wie ich persönlich erfahren konnte, ist dieses Vokabular schon seit der Ausstellung im Jeu de Paume 1994 im Gebrauch. Bretter, Stücke braunen Kartons, Holzböcke, Bilder aus Zeitungen und Zeitschriften, gefunden und auf Karton geklebt, deine Schrift mit Bic-Kugelschreiber, Plastikfolien, breite Klebebandrollen, brutales, klinisches Neonlicht; später dann Videobilder ohne Regie, in Echtzeit, Kerzen, Plastikblumen, Reproduktionen von Kunstwerken, Sperrholzplatten, photokopierte Texte, Kehrichtsäcke, zerknüllte Alufolie.

Diese «armen», «schmutzigen», qualitätslosen Elemente sind alle von Hand bearbeitet. Es gibt bei dir, Thomas, keine Ready-mades oder nur sehr wenige. Und du bestehst ausdrücklich auf dem Begriff Arbeit. Als ob du das künstlerische Schaffen banalisieren, normalisieren wolltest. Die Kunst, das Kunstmachen ist deine Arbeit und, wie du sagst, dein Kapital. Ist das vielleicht dein Versuch, eine direkte

Verbindung herzustellen zwischen traditionell wirtschaftlich verstandener Produktion und künstlerischer Produktion? Und ist es vielleicht auch eine Antwort auf den von dir bewunderten Joseph Beuys und seine Versuche das Kapital neu zu definieren?³⁾

Gegenüber Alison Gingers hast du dich über die Bedeutung, die Beuys für dich hat, wie folgt geäusserst: «Für mich befreit Beuys den Begriff der Skulptur von ästhetischem Ballast. Er schafft es, dem Wort ‹Skulptur› seine Kraft zurückzugeben. Er trennt es von einer auf sogenannte edle Materialien fixierten Praxis. Dieser Punkt ist für meine Arbeit sehr wichtig.»⁴⁾

Kommen wir auf deine Praxis zurück. Du bildest luxuriöse Markenzeichen (Mercedes, Chanel, Volkswagen) mit etwas schäbiger Alufolie nach und stellst sie in Vitrinen aus Karton und Plastik zur Schau. Du klebst Reklamebilder auf alte Kartons und stellst Bilder und Botschaften unterschiedlichster Art auf denselben Untergrund einander gegenüber: Mode und Folterungen, Chanel und Militärparade, BMW und Massaker, Nike und Kosovo, Neonazis und Meisterwerke aus dem Louvre. Und rund um die Bilder schreibst du mit Kugelschreiber Fragen hin, appellierst an das Publikum: «Loser? Winner? Helfen Sie mir, diese Bilder zu verstehen, ich finde sie schön. Ich will vergessen! Ich will mich widersetzen! Ist das Kunst? Vielen Dank! Ich verstehe nichts mehr!» In dieser Serie von Kartons mit dem Titel LES PLAINTIFS, LES BÊTES, LES POLITIQUES (Die Klagenden, die Dummen, die Politischen) setzt du uns mit diesen Fragen zu, die sich niemand stellen will, auf die dir auch niemand antworten wird, oder falls doch, dann höchstens um dir zu sagen, dass deine Vergleiche pubertär sind, deine Fragen naiv, widersprüchlich, ja demagogisch... Und du antwortest deinerseits, dass die beste Kampfmethode heutzutage die Dummheit sei.⁵⁾ Da nervst du mich schon wieder! Von welcher Dummheit sprichst du denn? Von jener deiner Bilder, ihrer Simplizität, der Dummheit des Geschreisels, das sich über deine Kartons ergiesst? Von meiner Dummheit? Von ihrer? Jener von Rolex? Siehst du, du fängst schon wieder an und vereitelst jede Interpretation. Du bombardierst uns mit Fragen und lieferst selbst natürlich keine Antworten. Das wäre zu einfach. Und in gewisser Weise

nimmt LES PLAINTIFS, LES BÊTES, LES POLITIQUES deshalb in deiner Arbeit einen wichtigen Platz ein. Es ist in meinen Augen die Matrix dessen, was du inszenierst. Es ist, um eine Parallele zu einem anderen Künstler, Gerhard Richter, zu ziehen, sozusagen dein ATLAS, eine Art Programm. Du stellst Fragen ohne eine Antwort abzuwarten, du willst nichts verteidigen...

Doch zurück zur Skulptur.

Mit diesem Vokabular, diesen Materialien, diesen Fragen und diesen Bildern überflutest du die Räume, die dir zur Verfügung stehen. Egal ob in Innen- oder Außenräumen, du überschwemmst die Welt mit deinen Fragen. Du gehst nach dem Prinzip *more is more, less is less* vor, das du zu deiner Syntax gemacht hast, und fegst unsere modernistischen Dogmen vom Tisch... Du scheinst nicht an sie zu glauben, oder falls doch, ist das nicht wesentlich. Du suchst etwas, was wesentlich wäre, und legst Kunst und Welt auf eine Waage. Angesichts der Tatsache, dass man gerade über ein halbes Jahrhundert lang versucht hat, Kunst und Leben mit dem Traum, die Welt zu verändern, in Einklang zu bringen, werden deine Fragereien zum Ärgernis.

In der 1998 im Portikus in Frankfurt gezeigten Arbeit EIN KUNSTWERK, EIN PROBLEM scheinst du uns weismachen zu wollen, dass die Moderne, die Kunst den gestellten Anforderungen nicht gewachsen ist. Du hast im Ausstellungsraum zwanzig Plakatwände aufgestellt, wie sie für Wahlplakate verwendet werden. Auf jeder Plakatfläche sieht man Zeitungsausschnitte, Photos, spiegelnde Flächen (zur Reflexion?). Jede Plakatfläche nimmt ein aktuelles Problem auf: Palästina, Nordirland, Arbeitslosigkeit, Golfkrieg, Atomkraft, Fettleibigkeit, Kosovo, Fischerei, Drogen, Tierschutz... Da der Ausstellungsraum nicht gross genug ist, um die Probleme der Welt aufzunehmen, hast du ihn mit zwei Galerien aus transparentem Kunststoff gegen aussen erweitert: So kann die Welt die Kunst sehen, und die Kunst kann die Welt sehen. Jedes Problem ist durch ein Band aus zerknitterter Alufolie mit einem anderen Problem verknüpft. Jedes Problem ist nach demselben Prinzip mit einer abstrakten «modernen» Skulptur verbunden, die grob aus Karton und blauem Kunststoff gefertigt ist. Diese Gebilde sind wacklig, fragil und könnten den

Grundsatz *bien fait, mal fait, pas fait* (gut gemacht, schlecht gemacht, nicht gemacht) von Robert Filliou illustrieren. Die Anordnung im Raum erschwert ein freies Zirkulieren. Es gilt, sich um die Plakate herumzubewegen, ohne an die Skulpturen zu stossen; die Mitte des Raums ist unzugänglich, ein Gesamtüberblick nicht möglich. Es hat so viele Texte, dass man sie beim besten Willen nicht alle lesen kann, das ist erdrückend, ich betrachte lieber die Skulpturen.

Dasselbe Prinzip wird in Venedig bei FLUGPLATZ WELT/WORLD AIRPORT befolgt. Wiederum kommen dieselben behelfsmässigen Materialien zum Einsatz, mit denen in der Mitte eines riesigen Saales das verkleinerte Modell eines internationalen, «globalen» Flughafens gebaut wurde, umlagert von der Welt und ihren Problemen in Form von Texten und Bildern, zu zahlreichen Texten, als dass man sie alle lesen, alle verstehen, wirklich aktiv teilnehmen könnte. Und es ist zu wenig Platz, um sich bequem von der Mitte aus umzusehen. Das Zentrum ist unzugänglich, scheinst du uns mitzuteilen. Auf dieselbe Art bemächtigst du dich der Ecken, so dass kein Gesamtüberblick möglich ist. Das nervt. Die Form deiner Skulptur macht das Material, die Informationen, aus denen sie sich zusammensetzt, unlesbar oder erschwert das Lesen zumindest erheblich. Du hilfst uns nicht. Du führst die Hyperkommunikation vor und inszenierst den Verlust der Orientierung. Die vielen Anhäufungen in deiner Plastik führen uns unsere unerträgliche Situation vor Augen und unse-

re glückliche Unfähigkeit, die Welt im Rahmen einer Wahrheit, einer Moral zu erfassen.

In Kafkas Oktavheften gibt es eine Passage, die diese Unfähigkeit des Menschen, seinen «Raum» wiederzufinden, illustriert: «Wir sind, mit dem irdisch befleckten Auge gesehn, in der Situation von Eisenbahnreisenden, die in einem langen Tunnel verunglückt sind, und zwar an einer Stelle, wo man das Licht des Anfangs nicht mehr sieht, das Licht des Endes aber nur so winzig, dass der Blick es immerfort suchen muss und immerfort verliert, wobei Anfang und Ende nicht einmal sicher sind.»⁶⁾

Thomas, dein Flughafen ist dieser Tunnel, und er irritiert, da er eine Unmöglichkeit aufzeigt. Vielleicht jene von Beuys' sozialer Skulptur. Beuys beschreibt und unterstreicht die Bedeutung seines Werks HIRSCHDENKMAL FÜR GEORGE MACIUNAS (1982) wie folgt: «Die Hirschdenkmäler sind Akkumulationsmaschinen, an denen Menschen und alle anderen Geister sich treffen, um gemeinsam zu arbeiten und dabei die entscheidenden Gesichtspunkte zu besprechen, die nötig sind (...) die Weltlage in die richtige Form zu bringen.»⁷⁾ Es ist diese «richtige Form», die mir unerreichbar scheint, wenn ich mich mit deiner Arbeit auseinander setze, es sei denn, diese richtige Form bestehe in der Flamme zu Ehren Dianas. Thomas, hilf mir, ich verstehe diese Skulptur nicht, ich will mich ihr widersetzen, und ich finde sie schön.

(Übersetzung aus dem Französischen: Irene Aeberli)

1) Reiner Speck, «The Perfect Tear», in: Carl Haenlein (Hrsg.), *James Lee Byars, The Epitaph of Con.Art Is Which Questions Have Disappeared?*, Ausstellungskatalog der Kestner Gesellschaft, Hannover 1999, S. 106.

2) Thomas Hirschhorn, «Lettre à Thierry», in: *Auflage*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Luzern; Centre d'Art Contemporain, Fribourg; Künstlerhaus Bethanien, Berlin 1995–1996, S. 16.

3) Thomas Hirschhorn, «J'aime Joseph Beuys», ebenda, S. 31.

4) Gespräch zwischen Alison Gingeras und Thomas Hirschhorn,

in: *Thomas Hirschhorn*, Ausstellungskatalog, Chisenhale Gallery, London 1998.

5) Ebenda.

6) Franz Kafka, Das dritte Oktavheft, in: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, S. Fischer Verlag, Frankfurt 1980, S. 54.

7) Joseph Beuys, in: C. M. Joachimides, N. Rosenthal (Hrsg.), *Zeitgeist*, Ausstellungskatalog, Kunstbuch Berlin & Albert Henrich Verlag, Berlin 1982, S. 82.

Vernunft im Widerstreit KRIEG DER DIFFÉRANCE II

MARCUS STEINWEG

Die Wirklichkeit unserer Zeit, die Tatsächlichkeit und Notwendigkeit unserer Gegenwart heißt, die Grenze als solche gegenwärtig werden zu lassen, heißt in gewisser Weise, die Bedeutung bis an ihre Grenze zu treiben.

Jean-Luc Nancy¹⁾

Was mich am meisten interessiert, sagt ein Freund, was mich in Atem hält oder in Lust, hat mit dieser Grenze zu tun, die wie ein Schnitt in meine Träume reisst. Was davon wäre erzählbar und wieviel davon beträfe die Philosophie?

Mit welchen Worten den Horizont ermessen, das Spielfeld möglicher Entschiedungen, der, wie man sagt, einheitsversprechenden subjektiven Funktionen des Verstandes, der Urteilskraft oder der Vernunft? Den Möglichkeitsraum also von Urteilen der theoretischen und der praktischen, der ästhetischen, der – vernunftkritischen Vernunft. Einer allgemeinen Vernunft, zu deren Wirklichkeit das gefährliche Spiel mit dem eigenen Unvermögen gehört, mit dem Begehr von Unmöglichem, mit dem latenten Selbstverlust im Selbst. Mit dem, was, wenn es Spielraum hat, einen infektiösen Schmerz freizusetzen imstande ist; und einen dem Ökosystem

MARCUS STEINWEG ist Schriftsteller und lebt in Köln. Anlässlich der Teilnahme Thomas Hirschhorns an der Biennale in Venedig 1999 erschien sein Text «Krieg der Différance I».

der reinen Urteilskraft ursprünglich innewohnenden virtuellen Widerstand aktiviert, der die Logik der freien Entscheidung irreversibel erschüttert und kompromittiert.

Dem Akt der Wahl also, der Entscheidung, ist ein gewisses Vertrauen eingeschrieben, eine schwer vermeidbare Hoffnung noch der hoffnungslosesten Urteilsnahme, in ein solches Aussen zu treten, das als dieser vage, inkommensurable Raum der Selbstvermittlung, der Verständigung, der Kommunikation, eine bestimmte Kompatibilität, eine Sinnstiftende Verwandtschaft aufweist zu diesem Selbst innenraum, in dem Bedeutung vermeintlich erst entsteht. Dieses Vertrauen wäre nicht einfach Beispiel eines naiven Dualismus, einer einfachen Innen-Aussen-Dialektik. Es wäre schon Unterbrechung jeder Form von Dialektik, Vertrauen auf den irreduziblen Wahnsinn von Vernunft. Darauf, dass sie im Aussen – und dieses Aussen ist es, das den Raum der Verrücktheit, einer zuletzt internen Drift bezeichnet – Wiedererkennung findet und Aufnahme, wie durch einen besten, ewig fremd gebliebenen Freund. Eine Aufnahme, die zuletzt Selbstaufnahme bedeutet an den Kreuzungspunkten dieser komplizierten Horizontverschachtelung, die die Trennlinie zwischen Innen und Aussen, Vernunft und Wahnsinn (dem, was man in direkter Entgegenstellung so

nennt) zu einem Ort der Erfahrung von Unentscheidbarkeit macht.

Was man Wahnsinn nennen kann und Verlust von Bedeutung, wäre eine Hauptachse des so entworfenen Diagramms. Jede Koordinate erfährt Bestimmung im notwendigen Bezug auf die mögliche Unmöglichkeit von Sinn. Die Erfahrung von Nicht-Sinn ist Erfahrung im Allgemeinen, akut und unaufhebbar inhärent. Der Nicht-Sinn – das, was Berechnung, Strategie, Gesetze und Regeln unterbricht, eine gewisse Idee also von Horizontalität zum Einsturz bringt, was diese Fassung übersteigt, transhorizontale Ekstasis erfordert – wäre der andere Horizontwert einer veränderten Vorstellung von Horizontalität.²⁾ Eines Horizontverständnisses, das dem Diktat einer Endabsicht der menschlichen Vernunft³⁾ das um irreduzible Aporieerfahrung erweiterte Hoffnungsmodell einer guten Absicht ohne Ende anzuschliessen weiss. Das Gute an dieser Absicht wäre gerade dies, dass sie masslos ist in ihrem Drang und jeden Abschluss des Entscheidungsspiels in seiner Vorläufigkeit durchquert. Ihr einen zuletzt quasireligiösen, mindestens, so sagt man wohl, realpolitisch naiven Infinitismus vorzuwerfen, trifft sie kaum.⁴⁾ Diese Durchquerung ist zugleich zögerlich und dezisiv.

Ein Unmöglichkeits-Horizont ... um nicht zu vergessen, um unvergessen zu machen – für mehr als diesen einen Augenblick einer Kreuzung der Erfahrung von Unmittelbarkeit mit dieser ins Reale erweiterten Unmittelbarkeit –, was die Idee der Funktion an die Nicht-Funktionalität von Ideen bindet. Dass die konkrete Handlung, dort, an den Schnittstellen gerade der horizontalen Vorstellung ihres geregelten, antizipierten, erfolgsversprochenen Verlaufs, der glücklichen Linie, an die Tatsächlichkeit der Drift, der Orientierungslosigkeit und Ohnmacht gekoppelt ist. An ein Unbestimmtheitsmoment, auf welches die Idee nicht erst adäquater Selbstvermittlung notwendig rückbezogen sein muss, aber schon die Idee der Idee, die Ordnung der Rückkehr und die Logik des Begriffs. Was die Überlegung in den Anfangsgrund der westlichen Denkgeschichte weist, der dann ein Abgrund heissen muss oder ein fortwährender Krieg. Ein Unmöglichkeits-Horizont ... auch um in

Erinnerung zu rufen, dass diese allgemeine Vernunft eine gewisse inkommensurable Mitwissenschaft, eine Begleiterschaft erfährt, in dem sie weiss. Ein Selbst-Gewusstsein vor allem, durch dieses, wovon sie nichts wissen will (wovon sie nicht wissen will, dass es sie weiss), dessen Vorkommen sie deshalb leugnet, was sie wie ein Gespenst von sich stösst, wie etwas, das in seiner Ungreifbarkeit so masslos bedrückt, eine unglückliche Kindheit, ein Hässliches, das man am besten eilig vergisst.

Ahnungen oder Erinnerungen, derer sie sich unter Berufung auf ihre Prinzipien der Klarheit und Distinktion verstärkt seit Descartes entledigen zu können glaubt; dass sie es ist, wenn sie so häufig auch vorgibt von diesem Phantom nichts zu wissen, die gewusst wird oder geliebt bis in den dauerhaften Verlust ihrer geschichtsbildenden Autorität. Die Vernunft, das ist das, wovon ein gewisser Wahnsinn, der Wahnsinn, der sie selber ist, nicht lassen kann; Zielpunkt einer in nächstigsten Strebungen artikulierten Lust. Dieser Tendenz ins Leere, in die Weite der unvermessbaren Nacht, in der das Wasser der Herkunft sich mit dem Wasser dieser grossen Welle, die man Zukunft nennt, mit dem, was kommt oder im Kommen ist, mit den Strömen des immer singulären Begehrrens, den hyperbolischen Hoffnungen und Selbstversprechungen, den Partikularhorizonten der Bioteleologien der auch blinden, halb bewusstlosen Maschinen, die wir sind, verbunden hat zu einer dunklen dichten Masse ohne Licht. Von dieser Nacht unendlich zu erzählen, von dort her, wo das Ende des Tages mit dem anderen Ende des anderen Tages unentscheidbar zusammenzufallen scheint, wäre Merkmal jedes Denkens, das dem Wahnsinn der Vernunft auch seine Wahrheit anerkennt.

1) Jean-Luc Nancy, *Das Vergessen der Philosophie*, übers. von Horst Brühmann, Passagen-Verlag, Wien 1987, S. 83.

2) Das Verhältnis von Horizont und Entscheidung behandelt Jacques Derrida, in: ders., *Gesetzeskraft. Der «mystische Grund der Autorität»*, übers. von Alexander García Düttmann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, u. a. S. 53ff.

3) Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. von Raymund Schmidt, Felix Meiner, Hamburg 1990, B 697ff.

4) «Freiheit», sagt Hermann Lübbe, «gewinnt die Theorie gerade dadurch, dass sie der Logik des Politischen nicht bedingungslos gehorcht.» In: *Theorie und Entscheidung. Studien zum Primat der praktischen Vernunft*, Rombach, Freiburg 1971, S. 11.

Reason in Conflict THE WAR OF DIFFÉRANCE II

MARCUS STEINWEG

The reality of our time, the factuality and the necessity of our present day, entails activating an awareness of the limit as such: pushing meaning to its limit, as it were.

Jean-Luc Nancy¹⁾

What interests me most, says a friend, what I find exciting or pleasurable is related to this limit, which cuts through my dreams like a slice. But how much of this can be narrated and how much is relevant to philosophy?

With what words can we measure the field of possible decisions, the horizon of the subjective functions of intellect, judgment, or reason that supposedly hold a promise of unity? That is, the potential field of judgments made by theoretical, practical, aesthetic reason, and by reason critical of reason. Included in the reality of a general reason

MARCUS STEINWEG is a writer living in Cologne. His essay "The War of Différance I" was published on the occasion of Thomas Hirschhorn's contribution to the Venice Biennale, 1999.

is the dangerous game with its own inadequacy, with the desire for the impossible, with the latent loss of the self in the self. With that which is capable of unleashing contagious pain if given the leeway, and thereby activates a virtual resistance originally inherent in the ecosystem of pure reason, which irreversibly unsettles and compromises the logic of free decision.

Inscribed therefore within the act of choice, of decision, is a certain trust, an almost unavoidable hope, a commitment to the most hopeless act of judgment, thereby stepping into such an exterior, which is a vague, incommensurable space of self-mediation, of communication that shows a certain compatibility, a meaningful kinship with the interior space of the self, which is supposed to be the source of meaning. This trust is not simply an example of naïve dualism, of a simple dialectics of inside and outside. It would in fact subvert any kind of dialectical faith in the irreducible madness of reason. Faith in the fact that it finds recognition in the outside—and this outside is what denotes the

space of madness, of an ultimately internal drift—and acceptance, as if by a best and eternally alien friend. Acceptance that ultimately signifies self-acceptance at the point where complex, interlocked horizons intersect, which turns the dividing line between inside and outside, between reason and madness (as it is called in cases of direct antithesis) into a place marked by the experience of nondecision.

What one can call madness and loss of meaning would be a principle axis of the resulting diagram. Each coordinate is necessarily defined in reference to the possible impossibility of meaning. The experience of nonmeaning is experience *per se*, acute and inescapably inherent. Nonmeaning, which obstructs calculation, strategy, laws, and rules and thus causes a certain notion of horizontality to collapse, which transcends this version and requires transhorizontal ecstasy, would be the other horizon of an altered notion of horizontality.²⁾ A notion that unites the dictate of an ultimate intention of human reason³⁾ with a model of hope, expanded by irreducible aporia, in a good intention without end. The good thing about this intention would be precisely that it is immoderate and would frustrate any conclusion of the decision-making game in its provisionality. To accuse it of an infinitism that is ultimately quasi-religious or at best naïve in terms of real politik is irrelevant, to say the least.⁴⁾ This frustration is both hesitant and decisive at once.

A horizon of impossibility ... in order not to forget, in order to make unforgotten—for more than this one moment of intersection of the experience of immediacy with this immediacy expanded into reality—is that which binds the idea of function to the nonfunctionality of ideas. In order not to forget that the concrete act at the interface of the horizontal idea, this regulated, anticipatory, promising course, of the happy line, is coupled with the factuality of drift, disorientation, and impotence. With an element of indeterminacy, to which the idea of not merely adequate self-mediation must necessarily recur but also the idea of the idea, the order of recurrence, and the logic of the concept. This directs our reflection towards the first foundations of the history of Western thought, which

must then be called an abyss or constant warfare. A horizon of impossibility ... partly a reminder as well that this general reason entails a certain incomensurable shared knowledge, a complicity, in that it knows. A self-knowing above all through that which it does not want to know anything about (does not want to know that it knows), therefore denying its existence, driving it away like a ghost, like something infinitely oppressive in its impalpability, an unhappy childhood, something ugly that is best quickly forgotten.

A belief in the ability of reason to rid itself of intimations or memories—all the more so since Descartes—by recurring to principles of clarity and distinctness: Although it often pretends to know nothing of this phantom, it is what is known or loved even to the lasting loss of its historical influence and authority. Reason, that is what a certain madness, the madness that it is itself, cannot leave alone; the target of a desire articulated in the darkest nocturnal strivings. This tendency towards the void, towards the wide expanses of immeasurable night, in which the water of origin has combined with the water of that great wave we call Future, with that which is to come or is coming, with the streams of ever singular desire, of hyperbolic hopes and self-promises, the particular horizons of bioteleologies even of the blind, half-unconscious machines that we are, into a dark, dense mass without light. To speak without end of this night, from the point where the end of the day seems to merge indistinguishably into the other end of another day, would be a feature of all thinking that acknowledges that the madness of reason also has its truth.

(Translation: Gino Fittucci)

1) Jean-Luc Nancy, *L'Oublie de la philosophie* (Paris: Ed. Galilée, 1986). The quotation here is translated from the German (*Das Vergessen der Philosophie*, transl. from the French by Horst Brühmann, Vienna: Passagen-Verlag, 1997), p. 83.

2) On the relationship of horizon and decision see: Jacques Derrida, *Force de loi: Le "Fondement mystique de l'autorité"* (Paris: Ed. Galilée, 1994).

3) Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, transl. by Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett, 1996), B 697 ff.

4) According to Hermann Lübbe, "The theory acquires freedom precisely by not unconditionally obeying the logic of the political." In: *Theorie und Entscheidung. Studien zum Prinzip der praktischen Vernunft* (Freiburg: Rombach, 1971), p. 11.

