

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

Artikel: Doug Aitken, ein "Stalker" unseres fin de siècle = Doug Aitken, the "stalker" of this fin de siècle

Autor: Assche, Christine van / Aeberli, Irene / Niesluchowski, Warren

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681260>

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: 04.02.2026

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

Doug Aitken, ein «Stalker» unseres Fin de Siècle

CHRISTINE VAN ASSCHE

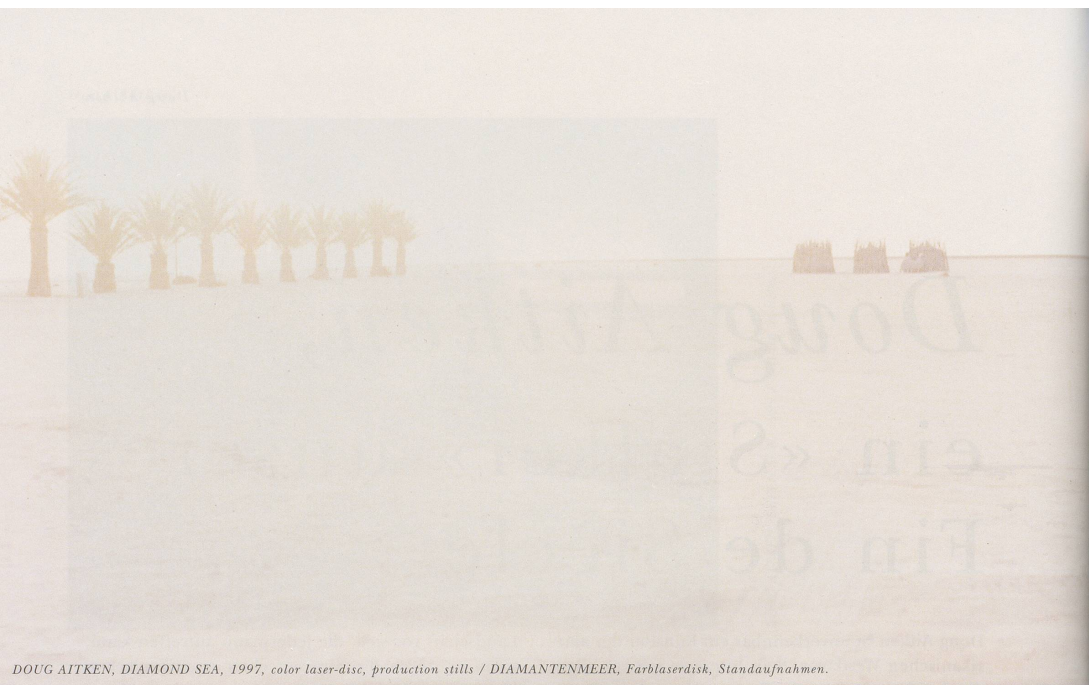
Doug Aitken ist unverkennbar ein Künstler der amerikanischen Westküste. Sein Interesse gilt vor allem der Landschaft, sei es in Guyana, Namibia, Australien oder in der Umgebung von Los Angeles. Er filmt ihre Weite und die sich wandelnden Lichtverhältnisse mit derselben Intensität wie James Turrell. Er 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

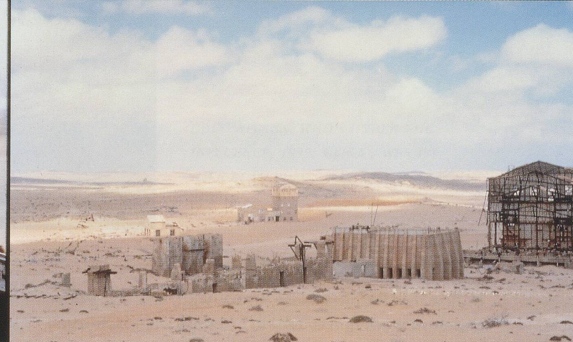
Landschaft vor sich, die jedermann antreffen kann, wenn er durch die Strassen einer amerikanischen Stadt spaziert: Schaufenster von Supermärkten, Neonlicht, Überwachungskameras, Lichtsignale, leere Parkplätze, Tanksäulen, Strassentunnels, Stacheldraht, Verkehrsschilder, Waschsalons, Getränkeautomaten, 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 verkrampften, 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 (Diamantenmeer, 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 Steinerschlag, Erdbeben 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 vorgebracht haben. Weder der Text noch die Erzählung erhalten das raumzeitliche Kontinuum aufrecht. Gerade die räumliche Anordnung der Projektionsflächen 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 (Zweiweg-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 Führungskraft 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 Tarkowskijs 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».



Grenzfürers und Grenzgängers nicht. Diese Rolle hat der Künstler dem Zuschauer zugedacht. 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 übrigen 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 berauschende 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.

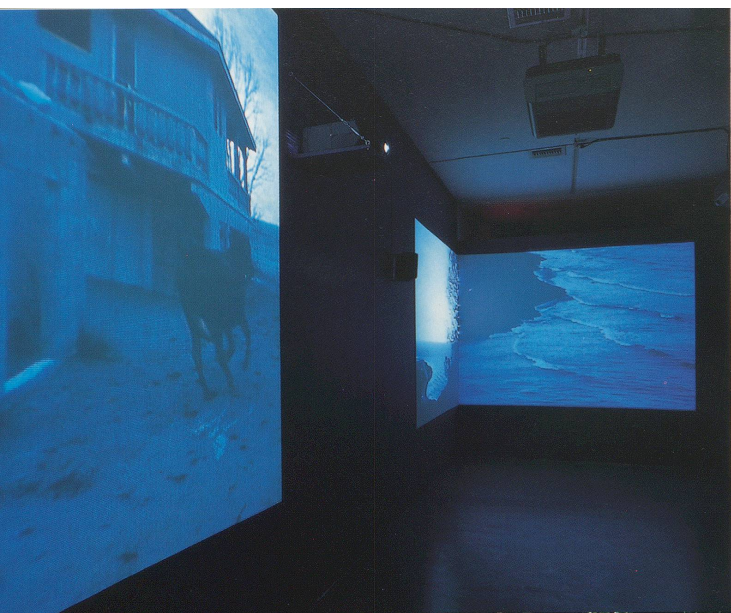
Mit seinen öden Landschaften hat der Künstler uns an die Abwesenheit menschlichen Lebens gewöhnt, von dem nur noch Spuren zu sehen waren. Dazu gesellt sich nun das Bild eines verstörten Mannes in einer postindustriellen, «elektrischen» Welt. Aitken sieht den Menschen als Nomaden, der seinen Lebensraum 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)

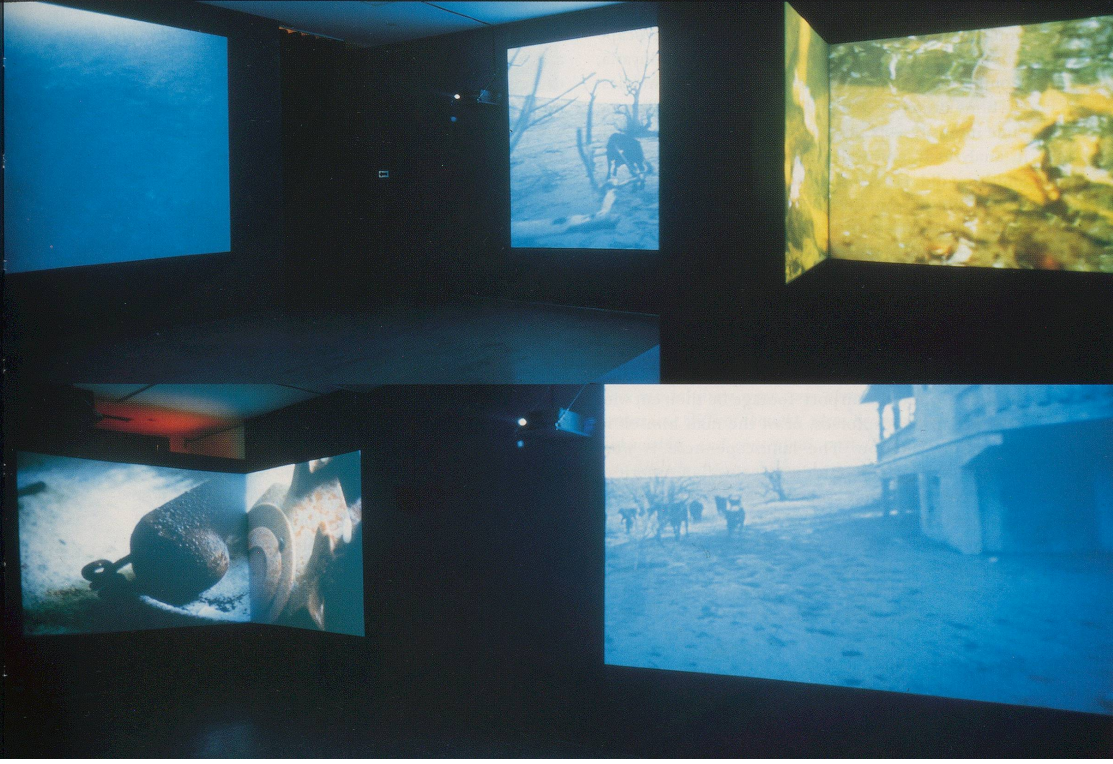
1) Robert Smithson, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects», in: *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt (New York: New York University Press, 1979), p. 82.

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 50 1/2" / *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, *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 scirms. 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 hysteric 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.

