

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 55: Collaborations Andreas Slominski, Edward Ruscha, Sam Taylor-Wood

Artikel: Sam Taylor-Wood : the soliloquious vision = die monologische vision

Autor: Lajer-Burcharth, Ewa / Goridis, Uta

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680409>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

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

EWA LAJER-BURCHARTH

The Soliloquious Vision

Intriguing spaces open up for your view in Sam Taylor-Wood's series of photographic installations, *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS* (1995). Photographed with a special rotating camera that registers a 360-degree view in one continuous take—the five-seconds-long revolution to which the title of these works refers—the interior views of private lofts, these once bohemian quarters of the artists, now spacious and stylish realms of urban affluence and decorating ambition, stretch for your perusal on the gallery walls.¹⁾ While panoramic in scope, the photographs are presented as flat, extended rectangles of vision attached to the walls—one interior to each wall, three views to one installation—without any attempt to recreate the circular ambience of the rotundas in which panoramas were originally housed in the late eighteenth and early nineteenth centuries. Circumambient, yet flattened out, these are at once seamless and discontinuous visions. The spatial distortions produced by the eye of the camera traveling around the rooms remind one of Borromini's architecture, with its disruptive interplay of concave and convex

shapes—only here they are more exaggerated. The architectural interior is thus represented as an open-ended, continuously unravelling fold.

These architectural folds are inhabited by the oddly monadic, self-absorbed subjects whose detachment further underscores the internal heterogeneity of these spaces. Not only do these figures rarely interact with one another, except on those rare occasions when they engage in a sexual act or a shouting match, episodes that are disruptive and incongruous with the larger human continuum on view; it is also that these characters could hardly be imagined as actually living together in any of these spaces, coming as they evidently do from socially and often also sexually divergent (and non-convergent) contexts, each of them sealed, moreover, in the invisible envelope of his or her own emotional universe. What, for instance, does a woman in a white evening gown whirling like a dervish; a young dandy standing immobile by the kitchen counter, caught in a reverie, his vest thrown nonchalantly over his shirtless shoulders; a female giant in a red satin dress posing in an armchair; two guys enacting some sado-masochistic scenario; a nondescript man in a suit gazing at the imaginary flies on the ceiling; and other assorted types making their appearance in *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS IX* have to do with one another? And

EWA LAJER-BURCHARTH teaches modern art and critical theory at Harvard University. She is the author of *Necklines: The Art of Jacques-Louis David After the Terror* (New Haven: Yale University Press, 1999).

what are we to make of such oblivious figures as the totally naked man leaning pensively against the door frame in a room otherwise filled with thoroughly dressed people, his anatomical details offered in full view to our inspection?

Clearly, these are not real but imaginary, constructed spaces, a point missed by those critics who, taking them at their sociological face value, scoffed at Taylor-Wood's snobby immersion in the chic world of the upper-crust crowd. Yet, it seems to me that it is not "having" but rather "being" that these well-to-do locations are really about. Caught up in their own separate worlds, the monad-like beings featured in these spaces point, beyond themselves, to the notion of the pose. Unfolding through their habitus, at once distended and condensed, is a subjective space—a panoramic theater of the self. The question is what kind of self is being thus envisioned?

It may be tempting to identify this self as a subject of fashion. There is some resemblance between Taylor-Wood's staged locations and the arenas of sophisticated fashion photo shoots. Yet, to simply collapse the artist's project onto the paradigm of fashion photography is, in my view, to miss the scope and nature of her visual ambition. Engaging the conventions of photography, panorama, and avant-garde film, Taylor-Wood concocts morphologically complex visual images that address the issue of subjectivity in the era of screen. At stake here is, in other words, the subject at that historical juncture in which the ubiquity and pervasiveness of the technological means for generating cultural image-repertoire—from the computer monitor, to the proliferating folds of the advertising spread in a magazine, to the forever multiplying film screens in your local multiplex—rendered the boundaries between the self and such images increasingly porous.²⁾ The quality of a fashion shoot in Taylor-Wood's work speaks to this condition: It is fashion photography as a mode of being that it explores. Thus, rather than being panoramas of fashionable social types, her galleries of self-absorbed eccentrics may rather be seen to stand for different subject positions, different fantasies of the self already inhabited by the screen, while her interiors may be seen to represent interiority in a particular sense, as a topography of one's—plural—

identifications.³⁾ The constructed nature of this imaginary subjective realm is emphasized by the mode of installation, with the loudspeakers suspended between the photographs from which the acoustic relics of the shoot—the voices and sounds of the visual space in the making—may be heard.

While *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS* may be seen to continue the critical tradition represented by the photography-based aesthetic practice of the previous decade, and the discourse of cultural construction that subtended this practice, it departs from it in several key aspects. One is the sheer diversity and richness of human types that appear in this work and the categories of identity that it helps to articulate—the whole array of bodily sizes and colors, of affects, and what in another century would be called "temperaments," and of sexual orientations. This subjective plurality moves the notion of difference—psychic and sexual—to another register, beyond the familiar binaries.

Another is the personal dimension that these diversified actors give to the idea of the pose. While the conspicuous way in which they are staged foregrounds posing as an act of claiming one's place in the field of vision and meaning, it does not always seem to guarantee these actors' intelligibility. Looking at some of these enigmatic figures one is reminded of the frustrated Delacroix who, confronted by the radically new and incomprehensible language of the body in Courbet's *BATHER*, exclaimed: "But what does it mean?!" The didactic or normative dimension of the pose seems to be entirely lacking from these exercises of self-display. Though they seem to share an allegorical stasis with Sherman's *UNTITLED FILM STILLS*, these images are not about aspiring to or measuring oneself up against the pose understood as a culturally generated, normative ideal of the self (in Sherman's case, femininity). Rather it is a retreat from the pose into the private realm of reverie that is visualized here. While flaunting their stances, the protagonists of Taylor-Wood's vision seem detached, absorbed by some internal negotiation. This is epitomized, of course, by all these withdrawn, pensive figures that so frequently pop up in her interiors.⁴⁾ What they are engaged in is not exactly a narcissistic self-absorption—it does not involve the confronta-

tions with one's image—but rather in another kind of self-reflective activity: a silent psychic dialogue with oneself.

Last but not least, what distinguishes Taylor-Wood's work are the dimensions of space and time in her vision. Because of the optical revolution of her camera which needs five seconds to "take in" the whole room, time is from the start inscribed—visibly—in this space. It is not, however, the narrative time of linear progression in space that connects one event to another in a visual chain-like production of a plot, but rather a corrosive kind of time that ruins the story. Temporal dimension amounts to interference within the narrative fabric of Taylor-Wood's image, a disruption that stops short, though, from tearing this vision apart. Space unfolds thus through a structural development that acts like a Deleuzian fold: a proliferation of singularities.⁵⁾ Internally creased by a series of subjective instances, each of them an irreducible monadic being enclosed in the realm of its own pose, the visual architecture of *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS* amounts to a sequence of spatial pockets that both disturb and differentiate it from within.

As such, Taylor-Wood's panoramas of the self may be seen as an effort to reposition the individual subject within the realm of vision, or to reformulate visuality in order to make space for the private self. This, however, does not seem to be a matter of returning to some naive notions of individualism as a mode of existing outside culture, outside vision, but rather of remapping the relation between vision and self. On one hand, Taylor-Wood's camera reclaims a central position for the subject in the visual realm unfolded through the circumambient perusal of the single camera eye. On the other, this ocularcentric vision does not construct a panoptical space, with an inviolable surveying subject at its core (the eye as I), for it is pluralized by the different folds of subjectivity nestling inside it and creasing it from within. The result is a polyphonic visuality that confounds and exceeds the disciplinary register of vision. A space that thus also invites us to reimagine the specular foundations of the self.⁶⁾

The *SOLILOQUIES* series (1998) speak to this project eloquently. In it, the self is imagined explicitly in

a psychic dialogue with itself that we could only suspect in the characters of *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS*. The series comprises five giant photographic tableaux each consisting of a main panel and a narrow predella placed underneath. Within this structure of a Renaissance altar, two different modalities of vision were deployed to represent the dual registers of subjective functioning—bodily and psychic. The upper panels are more or less straightforward, high-art kind of photographs, often stylized after a well-known painting; the predellas below were shot with the same panoramic camera the artist used in her previous work. These two different modes of vision represent a subject split by fantasy or dream: in the upper part we see the physical body of an individual sleeping, daydreaming or otherwise caught in a moment of self-reflection that brackets him or her from the surrounding reality. In the predellas, an imaginary world unfolds as the oneiric space of sexual fantasy. The de-realizing spatial effects produced by the panoramic camera were enhanced by some local digital manipulation of the image to represent the work of condensation and disfiguration of reality in fantasy or dream.

In *SOLILOQUY III* a woman is shown taking pleasure in looking at her mirror reflection, her body arranged like Velasquez's *ROCKEY VENUS*, her gaze glazed with reverie, as is the photograph itself, slightly grainy as if shot through a semi-transparent veil. Grays, pinks, and citron yellows prevail. In the predella below we see a phantasmatic scene of orgy that this "Venus" imagines: a sparsely furnished studio full of naked people, men and women, some making out, others splayed languorously on sofas and cushions, as if awaiting their turn, not without ennui. One naked man squats on a mat by the door like a dog. Another, a blurred elongated, Giacometti-like sentinel of flesh, promenades without purpose across the room. An odalisque straight from Ingres stretches her languid corpus on a couch. Someone's legs emerge from a hammock. A fully dressed man sits by his desk clearly not looking at a nude displaying herself in front of him. A naked woman speaks on the phone at another desk. Finally, the "Venus" herself appears in the back of the room, sitting in an armchair, dressed in red, her eyes closed, indifferent

to the orgy. It is the contrast between the gently outlined feminine body filtered through the aesthetic screen of the culturally acceptable nude and the scene below, the product of her imagination, that is most striking here.

In SOLILOQUY IV, the foreshortened naked torso of a giant breasty woman in deep sleep, her mouth agape, spreads on a sofa, her soft reddish flesh sunk deep into the ornamented pillows. Here, Taylor-Wood exploits the contrast between the slumbering feminine body and the activity of her psyche differently: It is not the genteel misty look of the dreaming subject but her obtrusive fleshiness that is juxtaposed with the products of her imagination envisioned below. In an empty room of an old house, picturesque windows, stripped wallpapers, and traces of furniture on the wall, three dwarves and a child gaze intently upward, perhaps at the female giant's elbow that crosses the border of the upper panel and intrudes into the predella. Chubby male twins stand to the right flanking a mantelpiece. For those who recognize the giant woman as Sue Tilly, Lucien Freud's favorite model, the transformative effect of Taylor-Wood's vision is the more obvious: What in Freud appears as the unredeemable materiality of flesh, in Taylor-Wood's is imagined as a seat of subjectivity—and desire.

It is the unconventional definition of the male body as an object of desire that is most compelling in SOLILOQUY II, envisioned in an outdoor, wooded setting of autumn yellows, ochres, and golds. A sexy young man, shirtless, unshaven, the belt of his pants suggestively unbuckled, strikes a tentative pose amidst stray dogs. Standing, laying about, attending to their hides, his canine attributes are laden with invisible yet clearly sensed obscenity. Below him, the predella reveals a subterranean landscape of pornographic fantasy, a bathhouse peopled with naked characters, some couples having sex, other solitary figures leaning restlessly against the walls of the tiled chambers. The protagonist himself appears in one corner, sitting, somewhat resigned, on the floor with a dog lying by his side.

Explaining her understanding of the term "soliloquy," Taylor-Wood refers to a condition of detachment that an actor experiences in relation to both

SAM TAYLOR-WOOD, SOLILOQUY II, 1998, framed c-print, 81 1/2 x 101 3/8" / MONOLOG II, gerahmter C-Print, 207 x 257 cm. (PHOTO: ATTILIO MARAZZANO)



his character and the play in which he performs, a mode in which, as it often happens in Shakespeare, the actor steps out of the play to deliver an authorial commentary on it directed to an audience.⁷⁾ One can see this notion thematized explicitly via the figures of detachment such as, for instance, the three dwarves looking out from the oneiric space of the giant woman, or the woman in the center of the dog man's pornographic vision, her facial features liquified through digital manipulation to mark her disengagement both from the scene and from her own body. But one may also see detachment as the very logic that governs these images. Thus soliloquial is the very structure of Taylor-Woods vision, the structural split between the subject and its fantasy that it represents as a spatial condition of her subjects' psychical conversations with their own selves.

It is not so much the prominence of sex in these dreams and fantasies—Sigmund Freud would concur—but the way in which it is configured that is most original. Of particular interest is the way in which these libidinally saturated fields of fantasy are traversed yet unstructured by sexual difference. Men and women appear in them interchangeably, as both subjects and objects of desire. While this may seem entirely natural, it is enough to think of any recent Hollywood screen romance to be reminded of the persistent ways in which predictable gender hierar-

chy (woman-object/man-subject of desire) continues to be cherished by the dominant visual culture. It is precisely the task of denaturalizing such hierarchy that informed feminist aesthetic practice of the last two decades. Arriving on the art scene in its wake clearly enables Taylor-Wood to make a lusting woman her working assumption—something her work takes for granted, and then seeks to complicate. Let us recall that the artist began her career with a saucy, in-your-face self-portrait, pants down, wearing aviator glasses and a T-shirt reading FUCK, SUCK, SPANK, WANK (1993)—a male gay slogan that added ambivalence to her self-definition as a sexual being.

Another striking aspect of lust in her vision is its ambiguity. Her sexual scenarios are consistently unresolved, displacing binary oppositions—often simply by their endless proliferation—and refusing any closure. The critical postulate to destabilize the binary distinctions within which visual culture tends to lock the collective imagination of sex is, of course, not new but what an alternative, unfettered field of desire might actually look like has rarely been shown. SOLILOQUIES propose a view of just such a field.

And this is where I see the enabling dimension of this work: a vision unraveled from within itself in a manner that extends and expands the cultural limits of representability. They are not just the representations of dream, but scenes of fantasy about what

SAM TAYLOR-WOOD, *WRECKED*, 1996, c-print, 60 x 156" / *AM ENDE*, C-Print, 152,4 x 396,2 cm.



dreaming might amount to: stretching the pose, distending the visual field, and opening it up to the endless play of desire. This is where the "revolutionary" dimension of Taylor-Wood's vision resides: It is a soliloquial remedy for the visual hegemony of the screen.

1) The artist uses an Alpha Rota Camera equipped with an electronic motor and a 220 film to produce a color negative from which the prints are made. It takes five seconds to complete one rotation.

2) For a more extensive discussion of this point in relation to contemporary art see my "Real Bodies: Video in the 90s," *Art History* (June 1997), vol. 20, no. 2, pp. 185–213.

3) From the psychoanalytic point of view, as Diana Fuss has argued, "subjectivity can be most concisely understood as a history of one's identifications." See her *Identification Papers* (New York & London: Routledge, 1995), p. 34.

4) Taylor-Wood's video work *BRONTOSAURUS* (1995), featuring a naked man dancing to inaudible music, withdrawn into his own space, visibly, rhythmically separate from the space of music we are hearing, Barber's *Adagio for Strings*, is another figure of this subjective detachment that we witness in the actors of the FIVE REVOLUTIONARY SECONDS series.

5) See Gilles Deleuze, *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Forword and transl. Tom Conley (Minneapolis: Minnesota University Press, 1993).

6) For the most extensive recent theoretical discussion of the specular bases of subjectivity see Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (New York and London: Routledge, 1997).

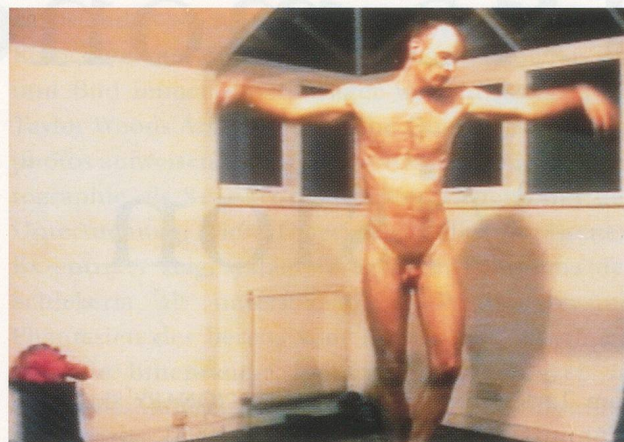
7) "Germano Celant/Sam Taylor-Wood: Soliloquy. Essay/Interview," in: *Sam Taylor-Wood*, ex. cat., Fondazione Prada, Milan, 1998, p. 156.

Erratum in Parkett No. 53

We apologize to Ewa Lajer-Burcharth for omitting a line in her essay on Tracey Moffatt, "A Stranger Within."

From line six the last paragraph on page 43 should read: "What the series makes clear is that for Moffatt, this project is inseparable from the process of distinguishing oneself as a daughter from a mother. Dissimulation is thus envisioned here as a psychic act that structures the daughter/mother relation in particular, referring to the fact that the girl's, unlike the boy's, development of her own distinct self involves the difficult task of separating from her mother while at the same time identifying with her."

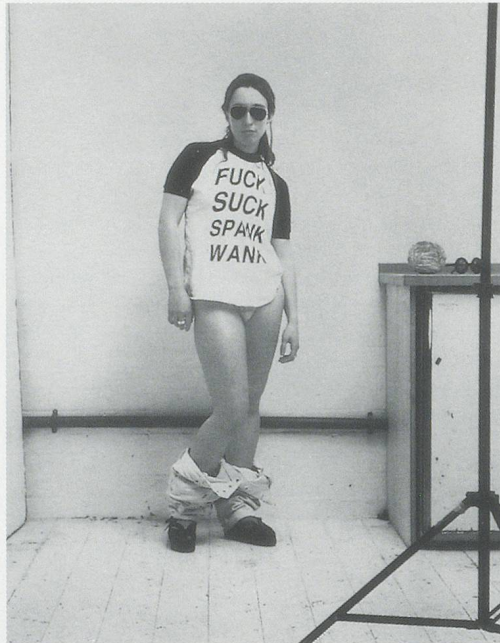
SAM TAYLOR-WOOD, *BRONTOSAURUS*, 1995, 10 min. video projection and sound / 10 Min. Videoprojektion mit Ton.



Die monologische Vision

Sam Taylor-Woods *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS* (Fünf revolutionäre Sekunden, 1995), eine Serie photographischer Installationen, erschliesst dem Blick faszinierende Räume: Es sind Innenansichten privater Lofts, die früher die Künstlerboheme beherbergten, inzwischen aber einer reichen Kulturschickeria mit einem Faible für Innendekoration als stilvoll geräumiges Ambiente dienen. Sie wurden mit einer Spezialkamera gedreht, die sich innerhalb von fünf Sekunden einmal um die eigene Achse dreht – daher der Titel der Arbeit.¹⁾ Obwohl es 360-Grad-Panoramen sind, werden diese Ansichten als zweidimensionale, langgestreckte, rechteckige Bilder an den Wänden der Galerie gezeigt, an jeder Wand ein Interieur, drei Ansichten pro Installation, ohne dass dabei die spezifische Wirkung der im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert für Panoramen üblichen Rotunden angestrebt würde. Einen Kreis im Raum beschreibend und flach ausgebreitet, wirken sie nahtlos und uneinheitlich zugleich. Die räumlichen Verzerrungen, die das umherschweifende Auge der Kamera erzeugt, erinnern mit ihren abwechselnd konkaven und konvexen Formen an die Architektur Borrominis – nur sind sie hier noch extremer. Der Innenraum

EWA LAJER-BURCHARTH lehrt zeitgenössische Kunst und Kritik an der Harvard University. Sie ist Autorin des Buches *Necklines: The Art of Jacques-Louis David After the Terror* (New Haven: Yale University Press, 1999).



SAM TAYLOR-WOOD, *FUCK, SUCK, SPANK, WANK*, 1997, screen print, 38 1/2 x 29 1/2" / FICK, SCHLECK, SCHLAG, WICHES, Siebdruck, 98 x 75 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

erscheint als eine einzige endlose Abfolge von Falten.

Diese architektonischen Falten werden von seltsamen, selbstvergessenen monadischen Wesen bevölkert, deren Distanziertheit die innere Heterogenität dieser Räume noch unterstreicht. Abgesehen von gelegentlichen Beischlafsszenen oder lautstarken verbalen Auseinandersetzungen – Episoden, die im krassen Gegensatz zum sonst dargestellten menschlichen Tun und Treiben stehen – findet zwischen ihnen praktisch keine Interaktion statt. Man kann sich auch kaum vorstellen, dass diese Charaktere, die offensichtlich aus ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten, häufig auch aus sexuell divergierenden Kontexten kommen und ausserdem noch im unsichtbaren Kokon ihres eigenen emotio-

nenal Universums eingesponnen sind, tatsächlich in einem dieser Räume zusammenleben. Was könnte sie verbinden? Diese wie ein Derwisch herumwirbelnde Frau im weissen Abendkleid; den reglos am Küchentresen lehrenden, vor sich hin träumenden jungen Dandy, die Weste achtlos über die hemdlose Schulter geworfen; die in einem Sessel thronende Riesin in rotem Satin; die beiden in ihre sadomasochistischen Spielchen vertieften jungen Männer; den unauffälligen Mann im Anzug, der auf unsichtbare Fliegen an der Decke starrt, und all die anderen zusammengewürfelten Typen, die in FIVE REVOLUTIONARY SECONDS IX auftreten? Wie erklären wir uns so selbstvergessene Figuren wie diesen splitter nackten, nachdenklich im Türrahmen lehrenden Mann in einem Raum voll korrekt gekleideter Menschen, dessen anatomische Details unserem Blick schutzlos preisgegeben sind?

Dies sind eindeutig keine realen, sondern imaginäre, konstruierte Räume, eine Feststellung, die ich bei Kritikern vermisste, die Taylor-Woods Arbeit unbesehen als soziologische Studie auffassen und abschätzig von ihrem Eintauchen in die snobistische Welt der Kulturschickeria sprechen. Meiner Meinung nach geht es in diesen schicken Interieurs weniger ums Haben als ums Sein. Die in ihrer eigenen Welt gefangenen monadischen Wesen, die in diesen Räumen auftreten, weisen über sich selbst hinaus, auf den Begriff der Pose. Durch ihr Verhalten entsteht ein subjektiver Raum, Dehnung und Verdichtung zugleich – ein panoramisches Schauspiel des Ich. Die Frage ist nur, was für ein Ich hier im Blick ist.

Man könnte versucht sein es als ein Ich der Modewelt zu betrachten. Zwischen Taylor-Woods Szenarien und den Schauplätzen der raffinierten Modephotographie gibt es Ähnlichkeiten. Meiner Meinung nach wird man jedoch weder der Bandbreite noch dem Wesen ihrer visuellen Intention gerecht, wenn man das Vorgehen der Künstlerin als mit der Modephotographie übereinstimmend betrachtet. Indem sich Taylor-Wood der Konventionen der Photographie, des Panoramas und des Avantgardefilms bedient, schafft sie formal komplexe Bilder, die die Frage nach der Subjektivität im Zeitalter des Bildschirms aufwerfen. Mit anderen Worten, es geht hier

um das Subjekt an einem historischen Wendepunkt, an dem die Allgegenwart und Grenzenlosigkeit der technischen Mittel zur Schaffung eines kulturellen Bildrepertoires – vom Computerbildschirm, den überhand nehmenden Werbeseiten von Zeitschriften bis zur ständig wachsenden Zahl der Leinwände im Kinocenter um die Ecke – die Grenze zwischen Ich und Bild immer durchlässiger werden lässt.²⁾ Dass Taylor-Woods Arbeiten die hohe Qualität von Modephotos aufweisen, ist nur folgerichtig: Die Modephotographie als Seinsform ist hier Gegenstand der Untersuchung. Diese Galerie der selbstvergessenen Exzentriker zeigt daher weniger ein Panorama der Schickeria als unterschiedliche Positionen und Phantasien des bereits vom Bildschirm besessenen Ich; die Innenräume stehen für Innerlichkeit in einem besonderen Sinn, als Topographie unserer – mehrfachen – Identifikationen.³⁾ Das Konstruierte dieses imaginären Subjektraums wird durch die Art der Installation noch verstärkt: Aus zwischen den Photographien angebrachten Lautsprechern sind akustische Spuren der Dreharbeiten zu hören – die Stimmen und Geräusche während der Arbeit am sichtbar gemachten Raum.

Man könnte FIVE REVOLUTIONARY SECONDS als Fortführung jener kritischen Tradition betrachten, die im vergangenen Jahrzehnt die ästhetische Praxis der Photographie und den ihr zugrunde liegenden Diskurs über die Konstruktion von Kultur beherrschte. In entscheidenden Punkten weicht die Arbeit aber auch davon ab: Dazu gehört die pure Vielfalt, der Reichtum menschlicher Charaktere und Identitäten, die sie zum Ausdruck bringt – die ganze Palette der Körpergrößen, Farben, Affekte und dessen, was man früher «Temperamente» genannt hätte, und der sexuellen Neigungen. Diese subjektive Pluralität verschiebt den Begriff der Differenz – der psychischen wie sexuellen – auf eine andere Ebene, jenseits der gewohnten Dualitäten.

Ein weiterer Aspekt ist die persönliche Dimension, die die sehr unterschiedlichen Darstellerinnen und Darsteller dem Begriff der Pose verleihen. Während die demonstrative Art der Inszenierung das Posieren als einen Akt der Selbstbehauptung – «Seht her, ich bin von Bedeutung!» – in den Vordergrund rückt, ist das Verständnis keineswegs gewähr-

leistet. Der Anblick der rätselhaften Gestalten lässt einen an den frustrierten Delacroix denken, der, mit der radikal neuen und unverständlichen Körpersprache von Courbets *BADENDER* konfrontiert, ausrief: «Aber was bedeutet das?!» Die didaktische oder normative Dimension der Pose scheint diesen Selbstdarstellungen völlig zu fehlen. Obwohl sie mit Shermans *UNTITLED FILM STILLS* die allegorische Stasis zu teilen scheinen, geht es in diesen Bildern nicht um das Einnehmen einer Pose oder um ein Sich-messen mit der Pose als einem kulturbedingten, normativen Ideal des Ich (bei Sherman: der Weiblichkeit). Sie veranschaulichen vielmehr die Abkehr von der Pose und den Rückzug in den privaten Bereich der Träumereien. Selbst in ihren Posen erscheinen die Protagonisten in der Sicht dieser Künstlerin selbstvergessen und gedankenverloren. All die introvertierten, nachdenklichen Gestalten, die in Taylor-Woods Interieurs auftauchen, bestätigen das nur.⁴⁾ Sie sind jedoch nicht wirklich in narzisstischer Selbstbetrachtung vertieft – es geht nicht um eine Konfrontation mit dem eigenen Bild –, sondern eher in einer Art selbstreflektierender Tätigkeit: in der stummen Zwiesprache mit sich selbst.

Last but not least wäre da noch die besondere Sicht der Dimensionen Raum und Zeit: Wegen der 360-Grad-Umdrehung der Kamera, die fünf Sekunden benötigt um den ganzen Raum «wahrzunehmen», ist die Zeit von Anfang an sichtbar in diesem Raum verzeichnet. Es ist jedoch nicht die narrative Zeit einer linearen Progression im Raum, die wie eine sichtbare Handlungskette ein Ereignis mit dem anderen verknüpft, sondern eher eine korrosive Zeit, die die Geschichte zerstört. Innerhalb des narrativen Gewebes von Taylor-Woods Bild kommt die zeitliche Dimension einer Störung gleich, einem Bruch, der das Ganze um ein Haar auseinander reisst. Der Raum entfaltet sich durch eine strukturelle Entwicklung, die sich wie eine Deleuze'sche Falte verhält: eine Proliferation von Singularitäten.⁵⁾ In sich gekrümmt durch eine Reihe subjektiver Momente, jedes davon eine irreduzible, in ihrer eigenen Pose eingeschlossene Monade, entspricht die visuelle Struktur von *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS* einer Reihe räumlicher Taschen, die das Werk von innen heraus differenzieren und in Frage stellen.



SAM TAYLOR-WOOD, *SOLILOQUY IV*, 1998, framed c-print, 87 7/8 x 101 3/16" / *MONOLOG IV*, gerahmter C-Print, 222 x 257 cm. (PHOTO: ATTILIO MARANZANO)

Als solche können Taylor-Woods Panoramen des Selbst als visuelle Neubestimmung des individuellen Subjekts im Bereich des Visuellen oder auch als Neudefinition des Visuellen gelten, die für das private Ich Platz schafft. Keineswegs sind sie ein Rückgriff auf naive Vorstellungen von Individualismus als etwas, was ausserhalb der Kultur, ausserhalb einer bestimmten Sicht existiert, sondern ein Überdenken der Beziehung zwischen Sehen und Ich. Einerseits will Taylor-Woods Kamera dem Subjekt seine zentrale Position in dem durch das Kreisen des Kamera-Auges erschlossenen visuellen Bereich zurückgeben, andererseits konstruiert das Auge keinen allumfassenden optischen Raum mit einem unangreifbaren, dominierenden Subjekt in seiner Mitte (das Auge als Ich / the eye as I), denn es wird durch die verschiedenen Falten der Subjektivität in seinem Innern gebrochen und vervielfältigt. Das Ergebnis ist eine visuelle Polyphonie, die über die normale Sichtweise hinausgeht und sie in Frage stellt. Ein Raum, der uns einlädt, die spekulativen Grundlagen des Ich neu zu erfinden.⁶⁾

Die Serie *SOLILOQUIES* (Monologe, 1998) ist ein bereiteter Kommentar hierzu. Das Ich ist hier eindeutig in einen inneren Dialog mit sich selbst vertieft, was wir bei den Charakteren von *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS* nur vermuten können. Die Serie umfasst fünf riesige Tableaux, die aus jeweils einem Hauptteil und einer schmalen Predella darunter bestehen. Innerhalb dieser Struktur eines Renaissance-Altars werden zwei verschiedene Blicke entwickelt um das duale System subjektiver Abläufe darzustellen – ein körperlicher und ein geistiger. Die oberen Tafeln sind mehr oder weniger einfache, bekannten Gemälden nachempfundene Kunst-Photographien; die Predellen darunter wurden mit

derselben Panorama-Kamera aufgenommen, die wir bereits von früheren Arbeiten kennen. Diese beiden unterschiedlichen Schweisen stehen für das durch Phantasie oder Traum gesplante Subjekt: Im oberen Teil sehen wir den physischen Leib eines Individuums, das entweder schläft, seinen Tagträumen nachhängt oder vor sich hin sinniert; jedenfalls ist es irgendwie seiner Umgebung enthoben. In den Predellen entfaltet sich die imaginäre Welt als Traumsphäre sexueller Phantasien. Die durch die Panorama-Kamera bewirkten räumlichen Verfremdungseffekte wurden durch partielle digitale Manipulationen verstärkt um die in der Phantasie oder im Traum durchgeführte Verdichtung oder Verfremdung der Realität darzustellen.

In SOLILOQUY III betrachtet eine Frau voller Wohlgefallen ihr Spiegelbild, hingestreckt wie Velázquez' VENUS IM SPIEGEL, der Blick so entrückt wie das Photo selbst, dessen Grobkörnigkeit den Eindruck erweckt, es sei durch einen Schleier hindurch aufgenommen. Grau-, Rosa- und helle Gelbtöne herrschen vor. In der Predella darunter erkennt man eine phantasmagorische Orgie, die sich diese «Venus» vorstellt: eine spärlich möblierte Wohnung voll nackter Männer und Frauen, manche ineinander verknäult, andere aufreizend auf Sofas und Polstern ausgestreckt, als warteten sie leicht gelangweilt darauf, dass sie an die Reihe kämen. Wie ein Hund liegt auf der Türmatte ein nackter Mann. Ein anderer, langgestreckt wie eine Figur von Giacometti und leicht verschwommen, wandert ziellos durch den Raum. Auf einer Couch räkelt eine Odaliske im Ingres-Stil ihren lasziven Leib. Aus einer Hängematte ragen ein Paar Beine. Ein vollständig bekleideter Mann sitzt an seinem Schreibtisch, ohne die vor ihm ausgestreckte Nackte zu beachten. An einem anderen Schreibtisch telefoniert eine nackte Frau. Schliesslich taucht im hinteren Teil des Raums die «Venus» selbst auf: Sie sitzt in einem Sessel, ganz in Rot, die Augen geschlossen, unbeeindruckt von der Orgie. Am auffälligsten ist der Kontrast zwischen den sanften Konturen dieses, durch den Schleier des kulturell Akzeptablen gefilterten, weiblichen Körpers und seinen Phantasien in der Szene darunter.

SOLILOQUY IV zeigt den verkürzten nackten Torso einer Frau mit riesigen Brüsten, die mit geöffnetem

Mund tief und fest auf einem Sofa schläft, das weiche, rosa Fleisch tief in die reich verzierten Kissen gebettet. Hier ist der Kontrast zwischen dem schlafenden weiblichen Fleisch und der Bewegung der Psyche anders dargestellt: Nicht der vornehm verschleierte Blick des träumenden Subjekts, sondern seine penetrante Fleischlichkeit kontrastiert mit den darunter dargestellten Phantasien. Im leeren Zimmer eines alten Hauses mit malerischen Fenstern, heruntergerissenen Tapeten und Spuren von Möbeln an den Wänden starren drei Zwerge und ein Kind angestrengt nach oben, vielleicht auf den Ellbogen der Riesin, der über die obere Tafel auf die Predella quillt. Rechts neben einem Kamin stehen pausbäckige männliche Zwillinge. Für diejenigen, die in der Riesin Sue Tilly, das Lieblingsmodell des Malers Lucien Freud erkennen – manche tun das –, ist der Verwandlungseffekt von Taylor-Woods Sicht noch augenfälliger: Was bei Freud unerlöstes Fleisch ist, wird bei Taylor-Wood als Sitz der Subjektivität – und des Begehrens – vorgestellt.

Das Bestechendste an SOLILOQUY II ist die unkonventionelle Definition des männlichen Körpers als Objekt der Begierde, das in einer Herbstidylle aus Gelb-, Ocker- und Goldtönen platziert wird. Ein unrasierter, attraktiver junger Mann ohne Hemd und mit provozierend geöffneter Gürtelschnalle posiert zwischen einem Rudel streunender Hunde. Ob er nun stehend oder liegend mit ihrem Fell beschäftigt ist, die Eigenschaften, die er mit diesen Hunden teilt, sind zwar nicht sichtbar, aber doch spürbar obszöner Natur. Die Predella darunter zeigt eine unterirdische Landschaft, eine obszöne Phantasie: ein mit Nackten bevölkertes Badehaus, die entweder miteinander kopulieren oder unruhig an den Wänden der gekachelten Räume lehnen. Der Protagonist selbst erscheint in einer Ecke, niedergeschlagen mit einem Hund an seiner Seite auf dem Boden sitzend.

Nach der Bedeutung des Ausdrucks SOLILOQUIES gefragt, verwies Taylor-Wood auf die Distanz, die ein Schauspieler sowohl in Bezug auf die eigene Rolle wie auch auf das Stück empfindet, in dem er spielt, eine Distanz, die, wie das häufig in Shakespeares Dramen geschieht, einen Schauspieler an die Rampe treten und einen Kommentar des Autors an

die Adresse des Publikums sprechen lässt.⁷⁾ Thematisiert wird dieser Begriff anhand völlig losgelöster Figuren, wie jener der drei Zwerge, die aus dem Traumbereich der Riesin herausblicken, oder der Frau, die im Mittelpunkt der obszönen Phantasie des Mannes mit den Hunden steht, und deren Gesichtszüge durch digitale Manipulation verflüssigt erscheinen, was sowohl ihre Distanz zur Szene wie zum eigenen Körper andeutet. Aber man kann diese Distanz auch als die Logik dieser Bilder begreifen. So gesehen ist der Monolog das tragende Moment in Taylor-Woods Arbeiten, der strukturelle Bruch zwischen dem Subjekt und seinen Phantasien, den sie räumlich als innere Zwiesprache der Figuren mit sich selbst darstellen.

Nicht sosehr die Sexualität selbst (Freud würde da beipflichten), sondern die Art und Weise, wie sie in den Träumen und Phantasien zum Ausdruck kommt, macht die Originalität dieser Arbeiten aus. Interessant ist auch, wie die Geschlechterdifferenz den libidinösen Bereich der Phantasie zwar durchzieht, aber nicht bestimmt. Männer und Frauen sind sowohl als Objekte wie auch als Subjekte der Begierde austauschbar. Das mag einem selbstverständlich vorkommen, wenn man sich jedoch die neuesten Leinwandschnulzen aus Hollywood ansieht, wird einem die ebenso penetrante wie vorhersehbare Geschlechterhierarchie (Frau Objekt, Mann Subjekt der Begierde) innerhalb der herrschenden Kultur der Bilder vor Augen geführt. Diese Hierarchie zu unterminieren hatte sich die feministische Ästhetik der letzten beiden Jahrzehnte zur Aufgabe gemacht. Taylor-Wood, die in ihrem Gefolge die Kunstszene betrat, verdankt ihr, dass sie in ihren Arbeiten weibliche Geilheit als eine Selbstverständlichkeit voraussetzen kann – etwas, was sie in ihren Arbeiten tut und anschliessend zu differenzieren sucht. Erinnern wir uns, dass die Künstlerin ihre Karriere mit einem rotzig-aggressiven Selbstporträt begann, in dem sie mit heruntergelassenen Hosen, Fliegerbrille und einem T-Shirt mit der Aufschrift FUCK, SUCK, SPANK, WANK (1993) auftrat, einem Schwulen-Slogan, der ihre geschlechtliche Selbstdefinition noch ambivalenter erscheinen liess.

Auffällig ist auch das Schillernde der Lust in Taylor-Woods Darstellung. Die sexuellen Szenarien

bilden regelmässig unaufgelöste, irritierende Gegensätzlichkeiten – häufig einfach durch ihr endloses Fortdauern – und verweigern jede Lösung. Das kritische Postulat, die Dualitäten zu destabilisieren, an denen die visuelle Kultur die kollektiven sexuellen Phantasien festzumachen sucht, ist natürlich nicht neu. Wie jedoch die Alternative, das uneingeschränkte Begehren, tatsächlich aussehen könnte, ist selten dargestellt worden. SOLILOQUIES macht hierzu einen Vorschlag.

Und darin sehe ich die eigentliche Dimension dieses Werkes. Es vermittelt eine Sicht, die sich von innen heraus entwickelt, die die kulturellen Grenzen der Darstellbarkeit erweitert und expandieren lässt. Es handelt sich dabei nicht nur um die Darstellung von Träumen, sondern auch um Phantasien darüber, was Träumen heissen könnte: eine Erweiterung der Pose, ein Ausdehnen des Gesichtsfeldes und seine Öffnung für das endlose Spiel des Verlangens. Darin liegt die «revolutionäre» Dimension von Taylor-Woods Vision, der Monolog als Gegenmittel gegen die Hegemonialmacht des Bildschirms.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Die Künstlerin benützt eine Alpha-Rota-Kamera mit elektronischem Motor und einem 220er-Film um ein Farbnegativ herzustellen, von dem danach Abzüge gemacht werden. Eine volle Umdrehung dauert fünf Sekunden.

2) Für eine ausführlichere Erörterung dieses Gesichtspunktes vgl. meinen Artikel «Real Bodies: Video in the 90s», in: *Art History*, Juni 1997, Bd. 20, Nr. 2, S. 185–213.

3) Aus psychoanalytischer Sicht kann Subjektivität am exaktesten als «Geschichte der Identifikationen» beschrieben werden. Vgl. dazu: Diana Fuss, *Identification Papers*, Routledge, New York & London 1995, S. 34.

4) Taylor-Woods Videoarbeit BRONTOSAURUS (1995) – sie zeigt einen nackten Mann, der zu einer unhörbaren Musik tanzt, ganz in seinen eigenen Raum zurückgezogen, sichtbar, rhythmisch getrennt vom Raum der Musik, die wir hören, Barbers *Adagio für Streicher* – ist ein weiteres Beispiel für diese Selbstversunkenheit des Subjekts, das wir bei den Darstellern in FIVE REVOLUTIONARY SECONDS feststellen.

5) Vgl. dazu Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.

6) Vgl. dazu: Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York & London 1997.

7) «Germano Celant/Sam Taylor-Wood: Soliloquy. Essay/Interview», in: *Sam Taylor-Wood*, Ausstellungskatalog, Fondazione Prada, Milano 1998, S. 156.