

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 60: Collaborations Chuck Close, Diana Thater, Luc Tuymans

Artikel: Diana Thater : come closer : on the intimacy of vision in the art of Diana Thater = komm näher : die Intimität des Schauens in der Kunst von Diana Thater

Autor: Arrhenius, Sara / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681100>

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

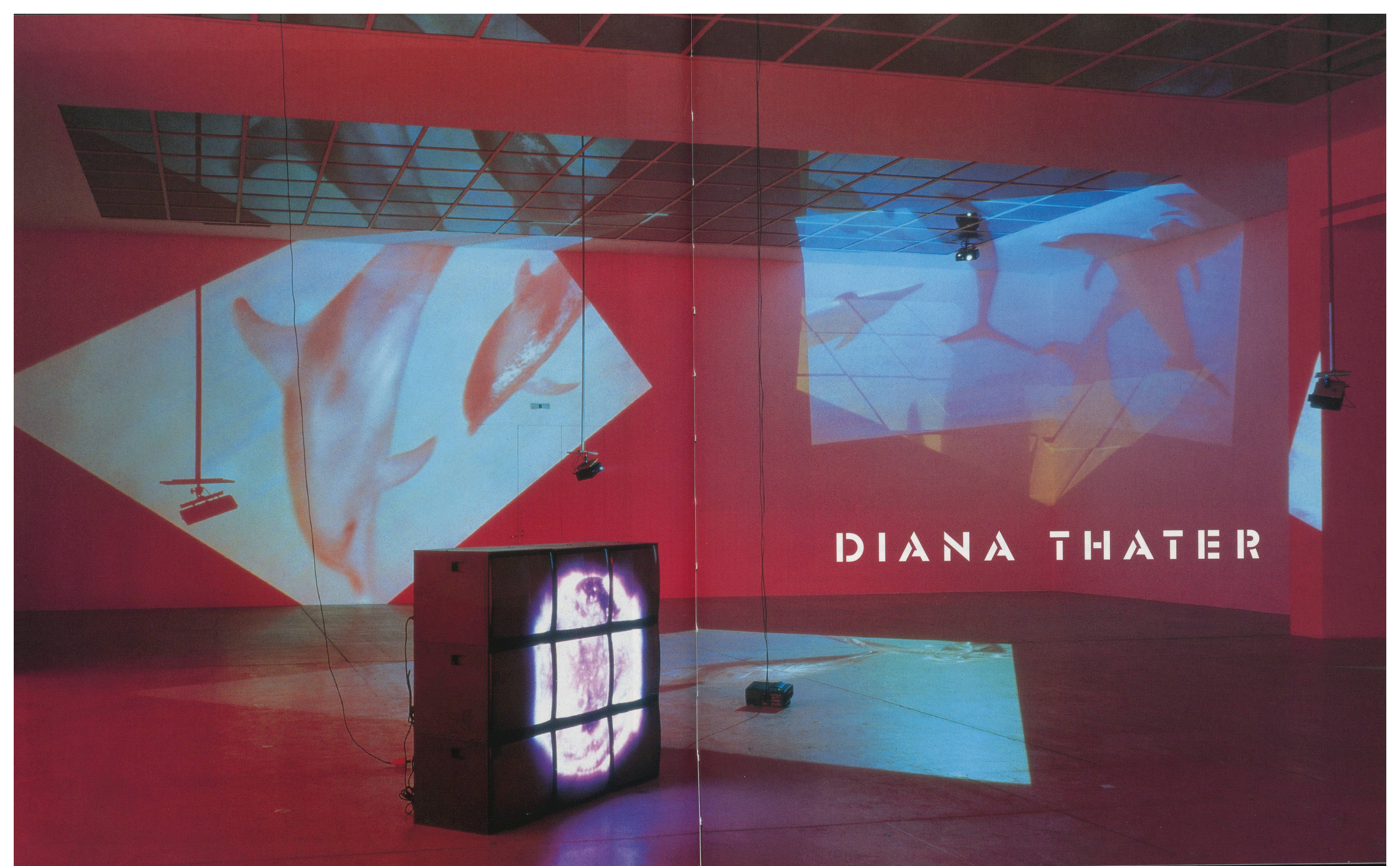
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 24.04.2026

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



DIANA THATER

Diana Thater

Page/Seite 76–77:

DIANA THATER, *DELPHINE*, 1999,

installation view, Vienna Secession, January 2000 /

Wiener Secession, Januar 2000.

(PHOTO: MARGHERITA SPILUTTINI)

SARA ARRHENIUS

Come Closer

On the Intimacy of Vision in the Art of Diana Thater

Images of animals have always been heavy with signification. The missing link, the short distance that separates us from animals, fills us with both curiosity and horror. When we put ourselves next to animals, the gap between nature and culture takes on a corporeal existence. We think that we are seeing humans as they were in pure nature, in the moment before taking the step into language and becoming

SARA ARRHENIUS is a critic and a writer based in Stockholm, Sweden. She is the editor of *NU: The Nordic Art Review* and a contributing writer for the Swedish daily newspaper *Dagens Nyheter*. She recently published her second book *En riktig kvinna* (A Real Women), which investigates the discourse of biology and gender in contemporary culture. She is presently editing an anthology on visual culture, gender, and psychoanalysis.

human. That is why our images of animals have never been about animals themselves. Animals and nature have had to serve as art's other, its raw materials, mute and faithful companions open to every projection. We could be content to describe—and it would still be saying a great deal—the way Diana Thater uses animals and nature in her work as a knowledgeable game with art and the history of photography. The references in her 1997 Münster Sculpture Project video installation *BROKEN CIRCLE* to the grand landscapes of Westerns could be seen as a twist on our contemporary production of the sublime. Or we could see—even though this may be fulfilling our duty to art history a little further than is necessary—the painterly qualities of the tamed zebra's skin in *THE BEST ANIMALS ARE THE FLAT ANIMALS—THE*



BEST SPACE IS THE DEEP SPACE (1998) as an abstract canvas. But Diana Thater goes beyond this. In her work, every interpretation leads to yet another possibility; there is always another story to listen to, another door to open. The tamed ape that the film team is carefully directing in the video installation ELECTRIC MIND (1996), the trained white stallion slowly dancing to the whip in THE BEST SPACE IS THE DEEP SPACE (1998), and, again, the sad, patient zebra that obediently forces itself onto a circus stool, all have the same insistent urgency as the symptom. They persist in coming back, they put themselves in the way and ask that we see and try to understand. But Diana Thater does not assign her menagerie any mythological dimensions or neat roles within a comforting cosmology. Such claims are given no room in

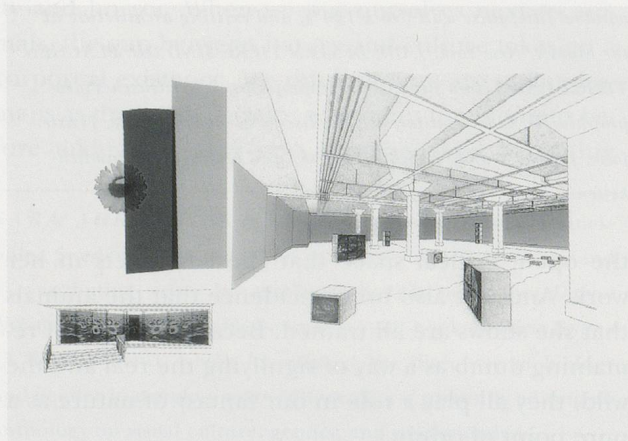
DIANA THATER, *THE BEST ANIMALS ARE THE FLAT ANIMALS*, 1998 (version 1), installation for LCD video projector, 2 three-lens video projectors, video monitor, 4 laser discs and players, window film, false wall (96 x 126"), and existing architecture at the MoMA, New York. / *DIE BESTEN TIERE SIND DIE FLACHEN TIERE*, Installation für LCD-Videoprojektor, 2 Dreilinsen-Videoprojektoren, Videomonitor, 4 Laserdiscs und Abspielgeräte, Fensterfolie, falsche Wand (243,8 x 320 cm) und bestehende Räumlichkeiten.

the open, critical space that she constructs in her work. And it is also no coincidence that the animals that she shows are all trained. Because instead of remaining dumb as a way of signifying the real and the wild, they all play a role in our fantasy of nature as a pure point of origin.

The boundaries we mark out between animal and human, between nature and art, are not self-evident. That is why they are so charged. They are formulated within historical and cultural conditions where the body collides against science, knowledge against values, and the horror-struck inventiveness of the unconscious against the inevitability of matter. Human beings become human by marking out what separates them from animals. The creatures that transgress or contradict these boundaries are the monsters that both scare and fascinate us. They are the creatures that reappear as a running theme in the West's storehouse of images and narratives. The ape in *ELECTRIC MIND*, the screenplay that Diana Thater wrote based on a science fiction story by Pat Murphy, is exactly such a boundary creature. The chimpanzee's consciousness is really that of a young girl's. Her neurologist father has succeeded in making an electronic copy of his dead daughter's brain and her consciousness now lives on in the form of the ape. The touching and bizarre story of how Rachel finally receives recognition as a thinking—and legal—subject can of course be read as a critique of how we divide the world into a system of dichotomies (animal versus human, thinking versus feeling, body versus soul) and arrange these opposing pairs within a static hierarchy. The two monitors in the video installation named after the play flash the words "A mouse is a cat is a chimp is a girl." The monitors are surrounded

by video projections that show how a chimpanzee is trained to become an animal actor in Hollywood. And Rachel's story is also the story of our increasing difficulty in maintaining the boundaries that have established our definitions of human consciousness and intelligent life. But Thater's attraction to these ambiguous border zones cannot be neatly summarized as cultural criticism. *ELECTRIC MIND* is also in its way a pastiche of a *bildungsroman* of development and change. Investigating the possibilities that change and metamorphosis harbor is a central theme in Thater's work, something that becomes even clearer in *DELPHINE* (1999). Here, Thater has constructed one of those fluid, changeable, and fluctuating structures so typical of her work. The viewer is enclosed within a room of video projections that show dolphins swimming in swirling waters. As always in Thater's work, the generation of the work and the act of looking are laid open—the dolphins are seen by the filming divers as a reflection of the viewer's own position. "I'd rather be a dolphin than a man," says Thater in an interview in the show's catalogue, and the work also seems motivated by a desire for transgressing boundaries, for approaching the unknown and experiencing other ways of being and experiencing the world. Literally and metaphorically, animals' dissimilarity stands for the unprejudiced examination of and relation to one's own ego and of the borders of one's consciousness.

If we begin to unfold and describe the different layers in Diana Thater's multi-faceted video pieces, it is remarkable how this examination and reformulation of boundaries occurs at every level of her work. Hers is not a transgressive logic resembling that of the carnival, that is to say, a temporary reevaluation of hierarchies that in actuality serves to render visible



DIANA THATER, *BROKEN CIRCLE*, 2000,
installation sketch for Kunsthalle Tensta, Sweden,
December 2000, ink and collage on vellum, 24 x 36" /
AUFGEBOCHENER KREIS, Installationskizze,
Tusche und Collage auf Zeichenpergament, 61 x 91,5 cm.

and affirm the ruling order. It is also not a question of the very thrill of transgression, the frisson we see in a mystic like Georges Bataille who has to assume the existence of a boundary so that the taboo can be broken. For Thater, it is more a question of trying to redefine and reconsider the boundaries and definitions on which our understanding of viewer and viewed, subject and object, and image and reality depend. Hence, the fascination with animal consciousness as different yet similar comes to function as a metaphor for a larger set of questions. DELPHINE breaks down vision and the distance between viewer and viewed by using the moving image throughout the room, rather than projecting it in front of the viewer like in a cinema. The image turns around corners and moves over the walls, floors, and ceiling. There is no clear distinction between image as image and image as architectural element, between the image's illusionistic space and the space in which the viewer finds him or herself. The images surround the viewer and create a new experience of space where the video's spatiality of light and time overlaps with the solid materiality of the room. In the same way, Thater breaks down the centrality of vision insofar as her video installations do not offer a linear narrative with a clear beginning or end. The installations offer an endless number of possible images and perspectives with no location offering a totalizing point of view and no viewer privileged in any way. There is no location in the room where I can stand in front of the work and consume it with my gaze. I am in the work and it becomes clear, to paraphrase Lacan, that the world looks at me as much as I look at it. I am in the image at the same time as I am in front of it. The dolphins swimming in the streaming, swirling water are looking at me as attentively as I am looking at them. Their gaze sees and shapes the world to the same degree as mine does.

Thater's works consistently reveal their own mode of production. The camera and the projector accomplish part of this task. In certain works, the video's primary colors are made visible by coloring the windows of the exhibition space. Her works investigate video's properties, its specific material conditions and its visual and spatial possibilities, and also account for their own means of production—the ap-

paratus is not hidden to create illusion and to seduce. The works do not appear before the viewer as miracles fallen from the sky; they openly display themselves as composed of material and technique. However the apparatus does not create any sense of distance or alienation in the Brechtian sense. Rather, the visibility of the apparatus appears as an act of inclusion, a new sort of familiarity with the machinery whose role in the production of the image is no longer hidden. Finding ourselves in a symbiotic relationship with the apparatus we see better with the camera than without it. Thater's intimacy with the image and the screen makes projection a conscious artistic strategy in which the viewer can move within and along with the work. By "intimacy" I am not referring to any gender-specific associations of a soft femininity, but to a more general sense of proximity and to the erasure of the divisions that have structured our ways of seeing. Thater's sophisticated examination of the relation between the viewer, image, light, time, and architecture contributes to a decisive shift in the gaze and space of film viewing. The passive film viewer looking at the sparkling screen in a theater or standing before a spatially demarcated monitor has taken a final step into film history and has been replaced by another mode of vision. Unlike video installations prevalently produced throughout contemporary art's development, particularly in relation to film, Thater's works imagine a mobile viewer, moving through the room or through a series of rooms, flooded with moving images where no point can be marked as a beginning or an end, and no place can be designated as the center or the periphery. This is a mode of vision where the corporeality of the eye is recognized and the illusion of an all-seeing eye, capable of dominating the world, has been abandoned. But it is also the image that has become more corporeal, that has acquired spatial volume and presence. The line between image and viewer, between the space of reality and that of images, and between the solidity of architecture and the instability of the image has changed. We no longer stand in front of images whose surface quality has brought us to a standstill. We move toward the image and it takes one step toward us. Where this intimacy will lead remains to be seen.



DIANA THATER, *THE BEST SPACE IS
THE DEEP SPACE*, 1998, multiple
consisting of 1 video monitor, 1 laser-disc
player, 1 laser disc, edition of 10 /
*DER BESTE RAUM IST DER TIEFE
RAUM*, Multiple, bestehend aus je
1 Videomonitor, 1 Laserdisc, 1 Abspiel-
gerät, Auflage 10.

SARA ARRHENIUS

Komm näher

Die Intimität des Schauens in der Kunst von Diana Thater

Tierdarstellungen haben seit jeher besondere Bedeutung. Das fehlende Bindeglied und der nur geringe Abstand zwischen Mensch und Tier erfüllt uns mit ebenso viel Neugier wie Schrecken. Stellen wir uns neben das Tier, wird die Kluft zwischen Natur und Kultur geradezu körperlich greifbar. Es ist, als sähen wir den Menschen in seinem Naturzustand, un-

SARA ARRHENIUS arbeitet als Kritikerin und Publizistin in Stockholm. Sie ist die Herausgeberin von *NU: The Nordic Art Review* und schreibt regelmässig für die schwedische Tageszeitung *Dagens Nyheter*. Soeben ist ihr zweites Buch, *En riktig kvinna* (Eine richtige Frau), erschienen, eine Untersuchung des aktuellen Diskurses zum Thema Biologie und Geschlecht. In Vorbereitung ist ferner eine Anthologie über visuelle Kultur, Geschlecht und Psychoanalyse.

mittelbar vor dem Erwerb der Sprache, dem Schritt zur eigentlichen Menschwerdung. Aus diesem Grund stellen unsere Tierbilder nie einfach nur Tiere dar. Schon immer haben Tier und Natur die Rolle des Anderen gegenüber der Kunst gespielt, sie waren das Rohmaterial, stumme und treue Begleiter, die für Projektionen aller Art herhalten mussten. Wir könnten uns ohne weiteres darauf beschränken, zu beschreiben, wie Diana Thater Tiere und Natur in ihrem Werk einsetzt: in einem äusserst raffinierten und kompetenten Spiel mit der Kunst und der Geschichte der Photographie. So liessen sich die Bezüge zu den grandiosen Landschaften des Westernfilms in *BROKEN CIRCLE* (Gebrochener Kreis) – eine Video-Installation für «Skulptur. Projekte Münster, 1997» – als Anspielung auf unsere heutigen Bilder

des Erhabenen verstehen. Oder wir könnten – gewissermaßen in Übererfüllung unserer kunsthistorischen Pflicht – das Malerische des Zebrafels in *THE BEST ANIMALS ARE THE FLAT ANIMALS – THE BEST SPACE IS THE DEEP SPACE* (Die besten Tiere sind die flachen Tiere – der beste Raum ist der tiefe Raum, 1998) wie ein abstraktes Bild auffassen. Diana Thater geht jedoch noch weiter. Jede Interpretation ihres Werks eröffnet eine weitere Perspektive; da wird immer noch eine andere Geschichte erzählt, eine weitere Tür aufgestossen. Der zahme Affe in der Video-Installation *ELECTRIC MIND* (1996), den das Filmteam sorgsam herumdirigiert, der dressierte weisse Hengst in *THE BEST SPACE IS THE DEEP SPACE* (1998), der langsam nach der Peitsche tanzt, und das ebenso traurige wie geduldige Zebra, das sich gehorsam auf einen Zirkushocker quält – sie alle zeigen dieselbe seltsame Beharrlichkeit. Unbeirrt kehren sie immer wieder, stellen sich uns in den Weg und fordern uns auf hinzusehen, um zu verstehen. Aber Diana Thater verleiht ihrer Menagerie keine mythologische Dimension, und eine Geborgenheit bietende Kosmologie mit klar verteilten Rollen sucht man vergebens. In dem offenen, kritischen Raum ihrer Arbeiten haben derlei Ansprüche keinen Platz. Natürlich ist es auch kein Zufall, dass die Tiere, die sie zeigt, allesamt dressiert sind. Sie sind keine stummen Geschöpfe, die für das Echte und Wilde stehen, sondern jedes spielt seine Rolle in unserer Vorstellung von der Natur als reinem Ursprung.

Die Grenzen, die wir zwischen Mensch und Tier, Natur und Kunst ziehen, sind nicht selbstverständlich. Genau deshalb sind sie so bedeutungsvoll. Sie sind das Resultat einer historischen und kulturellen Situation konflikträchtiger Spannungen zwischen Körper und Wissenschaft, Wissen und Werten, zwischen dem manchmal erschreckenden Einfallsreichtum des Unbewussten und der gnadenlosen Wirklichkeit. Der Mensch wird zum Menschen, indem er hervorhebt, was ihn vom Tier unterscheidet. Geschöpfe, die diese Grenzen überschreiten oder in Frage stellen, gelten als Monster und wirken auf uns ebenso erschreckend wie faszinierend. In den Bilderwelten und Geschichten des Westens sind sie allgegenwärtig. Ein solches Grenzwesen ist auch der Affe in *ELECTRIC MIND*. Es beruht auf einem Dreh-

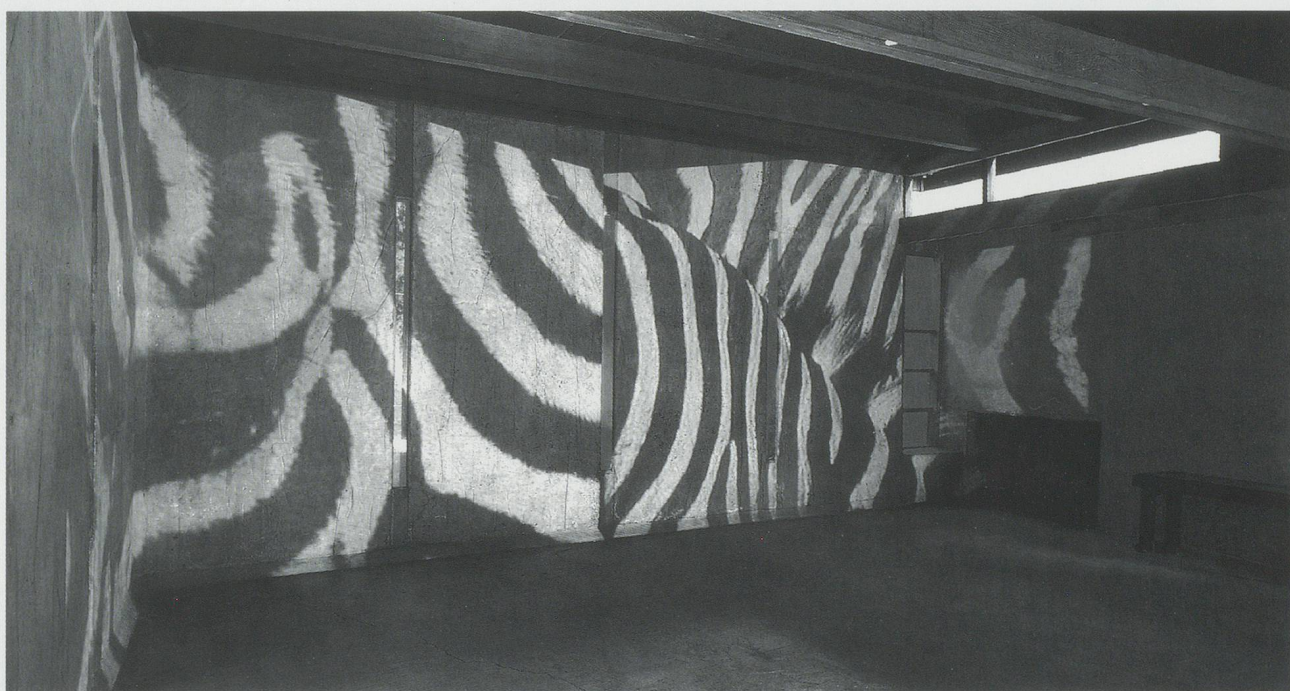
buch, das Diana Thater nach einer Sciencefiction-erzählung von Pat Murphy verfasste. Das Bewusstsein des Schimpansen ist eigentlich das eines jungen Mädchens. Dessen Vater, einem Neurologen, ist es gelungen, eine elektronische Kopie vom Gehirn seiner toten Tochter zu machen, und nun lebt ihr Bewusstsein im Affen weiter. Die anrührende und bizarre Geschichte, wie Rachel schliesslich als denkende Person – auch juristisch – anerkannt wird, lässt sich natürlich auch als Kritik an unserer Aufteilung der Welt in Gegensatzpaare verstehen (Tier/Mensch, Denken/Gefühl, Körper/Geist: Diese Gegensätze fügen wir zu einer starren Ordnung. Auf den beiden Monitoren der nach dieser Geschichte betitelten Video-Installation erscheinen die Worte «A mouse is a cat is a chimp is a girl» (Eine Maus ist eine Katze ist ein Schimpanse ist ein Mädchen). Die Bildschirme sind umgeben von Video-Projektionen, die die Abrichtung eines Schimpansen zum Hollywood-Tierdarsteller zeigen. Rachels Geschichte ist auch die Geschichte unserer zunehmenden Schwierigkeiten, jene Grenzen aufrechtzuerhalten, mit deren Hilfe wir menschliches Bewusstsein und intelligentes Leben definieren. Doch Thaters Vorliebe für diese ambivalenten Grenzbereiche lässt sich nicht einfach unter dem Begriff Kulturkritik abhaken. *ELECTRIC MIND* ist in gewisser Weise auch eine Persiflage auf den Entwicklungsroman. Die Erforschung der Möglichkeiten von Wandel und Metamorphose ist ein zentrales Thema in Thaters Werk. Besonders deutlich wird dies in *DELPHINE* (1999). Hier begegnen wir einer jener fließenden, veränderlichen und flüchtigen Strukturen, die für ihre Arbeit so bezeichnend sind. Der Betrachter steht im Raum, umgeben von Video-Projektionen, die in bewegtem Wasser umherschwimmende Delphine zeigen. Wie immer bei Diana Thater wird sowohl die Entstehung des Werks als auch der Akt des Betrachtens transparent gemacht – aus der Sicht der filmenden Taucher erscheinen die Delphine wie eine Reflexion des Betrachters und seiner Position. «Ich wäre lieber ein Delphin als ein Mensch», sagt Thater im Ausstellungskatalog. Und so scheint denn auch das ganze Werk geprägt vom Wunsch, Grenzen zu überschreiten, sich dem Unbekannten zu nähern, andere Daseinsformen zu erforschen und die Welt zu erfahren.

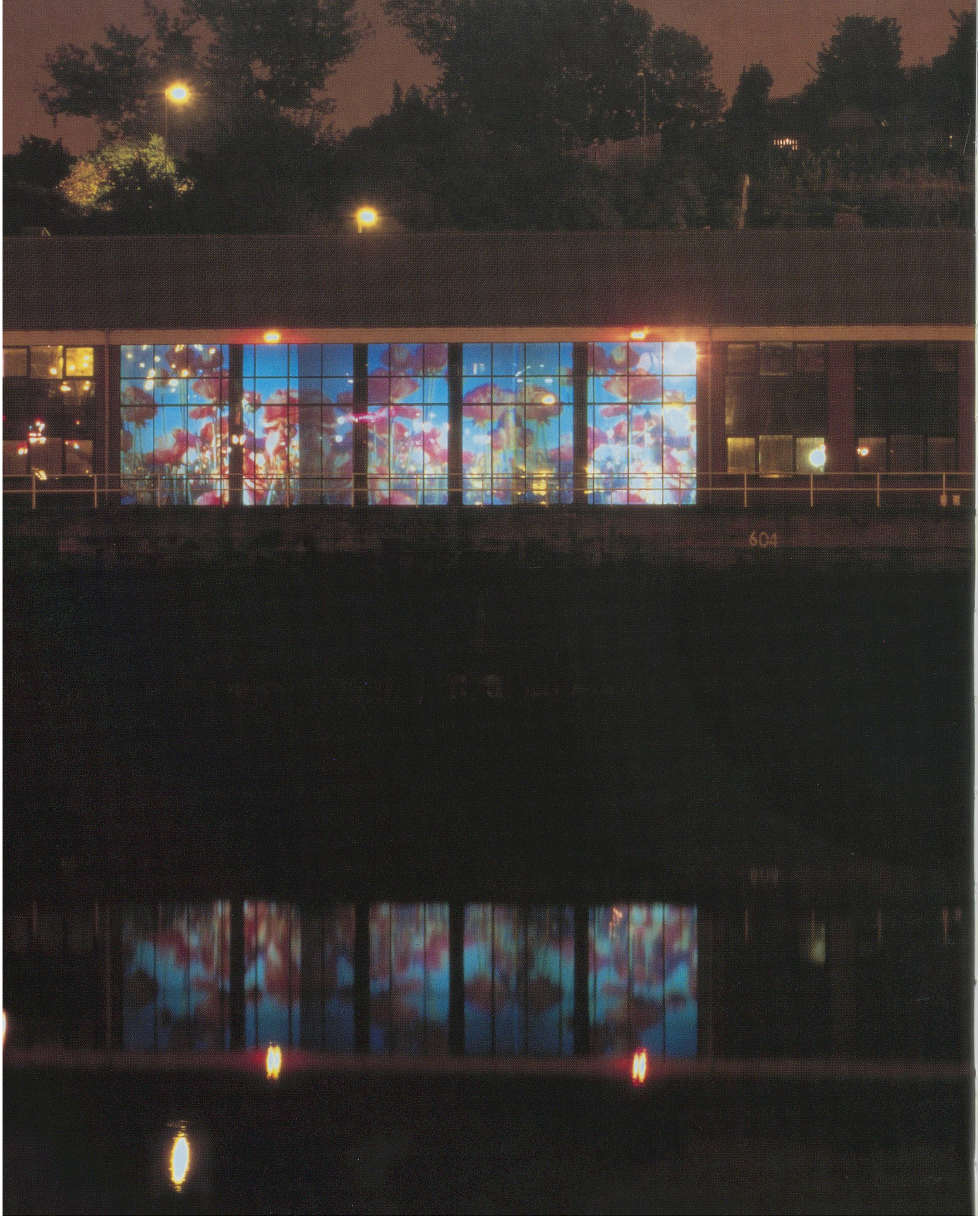
Sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinn steht die Andersartigkeit der Tiere für das unvoreingenommene kritische Verhältnis zum eigenen Ich und die Grenzen des eigenen Bewusstseins.

Hat man erst einmal begonnen, die verschiedenen Ebenen der vielschichtigen Arbeiten Thaters zu analysieren, stellt man staunend fest, dass die Überprüfung und Neuformulierung der Grenzen auf allen Ebenen des jeweiligen Werks stattfindet. Dabei geht es ihr nicht um jene Art von Grenzüberschreitung, wie wir sie beispielsweise im Karneval finden, also um eine vorübergehende Neubewertung von Hierarchien, die letztlich dazu dient, die herrschende Ordnung sichtbar zu machen und zu bestätigen. Es geht ihr auch nicht um den Kick der Überschreitung, jenen Schauer, welchem wir bei einem Mystiker wie Georges Bataille begegnen, der auf die Grenze angewiesen ist, um ein Tabu brechen zu können. Bei Thater geht es vielmehr um den Versuch, jene Grenzen und Definitionen zu hinterfragen und

neu zu bestimmen, auf denen unsere Auffassung von Betrachter und Gegenstand, Subjekt, Objekt, Bild und Wirklichkeit beruht. So wird die Anziehungskraft, die das Bewusstsein der Tiere – dieses Andere und uns doch Verwandte – für uns hat, zur Metapher für einen weiter reichenden Fragenkomplex. DELPHINE durchbricht unsere Sehgewohnheiten und die Distanz zwischen Betrachter und Gegenstand dadurch, dass das Bild sich durch den ganzen Raum bewegt und nicht wie im Kino frontal projiziert wird. Es biegt um Ecken und gleitet über Wände, Boden und Decke. Es gibt keine klare Unterscheidung zwischen dem Bild als Bild und dem Bild als architektonischem Element, zwischen dem Bildraum und dem Raum, in dem der Betrachter oder die Betrachterin sich befindet. Die Bilder umgeben die Besucher und schaffen eine neue Raumerfahrung: Die Räumlichkeit von Licht und Zeit des Videos vermischt sich mit der festen Materialität des Raums. Gleichzeitig durchbricht Thater aber auch den zentralperspek-

DIANA THATER, *THE BEST ANIMALS ARE THE FLAT ANIMALS*, 1998 (version 2), installation for LCD video projector, three-lens video projector, video monitor, 3 laser discs and players, window film, and existing architecture / *DIE BESTEN TIERE SIND DIE FLACHEN TIERE*, Installation für LCD-Videoprojektor, Dreilinsen-Videoprojektor, Videomonitor, je 3 Laserdiscs und Abspielgeräte, Fensterfolie und bestehende Räumlichkeiten. (PHOTO: FREDRIK NILSEN FOR MAK, L.A.)





DIANA THATER, *THE WICKED WITCH OF THE WEST*, 1996, installation for 3 video projectors, 1 laser disc and player, window film, and existing architecture, view of the HMS Calliope from across the Tyne river, Gateshead, England / *DIE BÖSE HEXE DES WESTENS*, Installation für 3 Videoprojektoren, 1 Laserdisc und Abspielgerät, Fensterfolie und bestehende Architektur, Blick auf die HMS Calliope in Gateshead von der anderen Flussseite.

tivischen Blick, da es in ihren Video-Installationen keine lineare Erzählstruktur mit einem klaren Anfang oder Ende gibt. Sie bieten eine unendliche Zahl möglicher Bilder und Perspektiven an, und es gibt keinen Ort, von dem aus man einen umfassenden Überblick gewinnen könnte, kein Blickwinkel ist besser als ein anderer. Es gibt keinen Punkt im Raum, der einem erlauben würde, sich vor das Werk hinzustellen und es mit einem Blick zu erfassen. Ich befinde mich mitten im Werk drin, und es wird deutlich, dass die Welt mich ebenso anschaut wie ich sie (um mit Lacan zu sprechen). Ich stehe vor dem Bild und bin zugleich mitten drin. Die im strömenden, wirbelnden Wasser hin und her schwimmenden Delphine mustern mich genauso eingehend wie ich sie. Ihr Blick erfasst und formt die Welt so gut wie der meine.

Immer wieder offenbaren Thaters Arbeiten auch ihre eigene Entstehungsweise. Kamera und Projektor erfüllen einen Teil dieser Aufgabe. Manchmal werden die Grundfarben des Videos durch entsprechende Einfärbung der Fensterscheiben im Ausstellungsraum augenfällig gemacht. Die Arbeiten untersuchen die spezifischen Eigenschaften und materiellen Besonderheiten des Videofilms sowie seine visuellen und räumlichen Möglichkeiten, wobei sie immer auch ihrer eigenen Produktionsweise Tribut zollen: Nie sind die technischen Geräte zwecks Illusion oder Verführung versteckt. Das Resultat erscheint dem Betrachter nicht wie ein vom Himmel gefallenes Wunder. Vielmehr zeigt sich jedes Werk selbst unverhohlen als das, was es ist: eine Komposition mit materiellen und technischen Mitteln. Und dennoch

erzeugt der Apparat keinerlei Distanz oder Verfremdung im Brecht'schen Sinn. Die Sichtbarkeit der Geräte bewirkt vielmehr eine Art Miteinbeziehung, eine neue Vertrautheit mit der Technik, deren Rolle bei der Herstellung des Bildes nicht länger verborgen bleibt. Wir befinden uns in einer symbiotischen Beziehung zur Technik und sehen schliesslich besser mit der Kamera als ohne. Thaters intime Vertrautheit mit dem Bild und der Projektionsfläche macht aus der Projektion eine bewusste künstlerische Strategie, dank der sich der Betrachter im und mit dem Werk bewegen kann. Mit «intim» meine ich übrigens keinerlei geschlechtsspezifische Anspielung auf weiche Weiblichkeit, sondern eine Form von Nähe im weiteren Sinn sowie die Aufhebung der Unterteilungen, die unser Sehen geprägt haben. Thater stellt die Beziehung zwischen Betrachter, Bild, Licht, Zeit und Architektur ganz gezielt auf den Prüfstand und trägt damit entscheidend zu einer Veränderung des Blicks und der räumlichen Präsentation von Filmen bei. Der passive Filmbetrachter, der vor der leuchtenden Kinoleinwand sitzt oder vor einem räumlich von ihm getrennten Bildschirm steht, ist endgültig Filmgeschichte; stattdessen wird nun eine andere Form des Sehens wirksam. Anders als die Video-Installationen der zeitgenössischen Kunstproduktion, die vorwiegend dem Film verpflichtet sind, verlangen Thaters Arbeiten einen mobilen Betrachter, der durch den Raum oder eine ganze Flucht von Räumen wandert, überströmt von bewegten Bildern ohne Anfang und Ende, ohne bestimmte Stellen, die man als Zentrum oder Peripherie bezeichnen könnte. Bei dieser Sichtweise wird der Körperlichkeit des Auges Rechnung getragen und die Illusion des allumfassenden Blicks, der die Welt zu beherrschen vermag, über Bord geworfen. Doch auch das Bild selbst hat nun vermehrt körperlichen Charakter, es hat an Räumlichkeit und Präsenz gewonnen. Die Grenze zwischen Bild und Betrachter, zwischen realem Raum und Bildraum, zwischen fester Architektur und beweglichem Bild hat sich verschoben. Wir stehen jetzt nicht mehr vor Bildern, deren Oberflächencharakter uns zum Stillstand zwingt. Stattdessen bewegen wir uns auf das Bild zu und es kommt uns ein Stück entgegen. Wohin derlei Vertraulichkeit führt, werden wir sehen.

(Übersetzung: Nansen)