

# Cumulus aus Europa : "only clouds..." = "nur Wolken..."

Autor(en): **Warner, Marina / Opstelten, Bram**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 61: **Collaborations Bridget Riley, Liam Gillick, Sarah Morris, Matthew Ritchie**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680180>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# CUMULUS

*Aus Europa*

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENK- WÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DAR- STELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

IN DIESEM BAND ÄUSSERN SICH DIE BRITISCHE AUTORIN MARINA WARNER SOWIE OKWUI ENWEZOR, KURATOR DER BEVORSTEHENDEN DOCUMENTA XI IN KASSEL.

MARINA WARNER

## “Only Clouds...”

In the long eastern King Edward VII gallery of the British Museum, where the parquet creaks luxuriously as you walk, there used to be an exhibition about the history of writing; one case showed the earliest texts in the world—cindery-yellowish sheep’s scapulars, shaped like Hans Arp sculptures, were cracked and smudged with traces of fire along the lines. These were oracle bones and they dated to the Shang dynasty (c. 1450–1050 B.C.); priests used to apply a heated instrument to the bone and then read the cracks that ap-

---

MARINA WARNER’s novel *The Leto Bundle* is published this spring (May 24); she is working on a study of “spirit visions.”

peared under its stress in order to know the answer to their questions. Such adventitious marks are among the first signs that were scanned for meaning. They became a code of communication, like the stars, like pictograms, like letters: the great polymath Sinologist, Joseph Needham, pointed out that divination lay at the very foundation of literacy.

Of picture-making, too, perhaps. Maybe the desire to wrest meaning from meaninglessness, to render intelligible the formless, inchoate, random drift of sensory data that experience brings, lies curled deep within consciousness. Since the stars were first figured out, arranged in patterns and pictures and the patterns assigned sto-

ries, the human mind has protested against chance scatterings, and turned the happenstance of marks and noise into signs and sounds. Dreamstuff once encoded, for different peoples everywhere, occult systems of prophecy, and, for the last hundred years since Freud, and much closer to home, still conveys, it’s thought, significant elements of psychic self-portraiture. This human propensity always to interpret, this inability to leave marks and traces alone and accept that something may just be nothing, these ancient scrutinizing and scrying methods for prising the secret reference from the hiding place of the sign, to make the stroke or scratch, the crack or smudge into a figure and then into symbol, has become

a keen area of contemporary curiosity, especially among artists. It's not that they're casting themselves as magi or shamans or even conjurers, in the style of Joseph Beuys and his posterity, but that manifold ways of encrypting meaning, as practiced over time, are becoming again passionately absorbing. Artists are annexing ancient occult methods of inquiry into fate and fortune alongside ideas from scientific reconnaissance into perception and cognition in order to widen the very concept of figuration itself and make available a new, enciphered language of signs.

IVANA'S ANSWERS (2001), for example, a new enigmatic video, and the first in color, by Irish-born, Italian resident artist Jaki Irvine, listens and watches, in intimate proximity, as a fortune-telling session unfolds between friends. One woman is scrying another; younger woman's tea leaves at the bottom of a porcelain teacup; this scribble of black marks, as the camera stays on it, becomes tantalizingly calligraphic. The viewer wants to be able to 'see' it, understand it, and follow the interpretation the 'seer' Ivana is giving. The haphazard leas quickly take on the character of text, a text in an unknown language resistant to the viewer yet plausibly open to comprehension by Ivana, who knows its syntax and grammar. As her voice-over teases out the traces and says that she sees falcons there, the camera cuts to a park full of deep-shadowed cedars and then to an aviary, where two falcons are perching. They look phantasmal in this context, as if the divination had conjured them out of nowhere. The younger woman peeps at them through a slit in the wall of their pen; the glass above is smeared with their droppings and flies crawl on

the pane: we have been so involved in the practice of decipherment, the world has become such a hermetic book of signs that the flies too seem to be busy writing as their black shapes dart and scurry.

Jaki Irvine's work plays with hints and glances; she seizes on moments of incoherence that teeter on the verge of coherence. In *FIREFLIES AT 3 AM* (1999), an earlier, black-and-white film, she focussed on the dance of glints and flashes on an Italian hillside as the insects light up against a background of the persistent noise of cicadas: a natural *son et lumière*. The drama here is that the creatures' communication, so appealingly like signals, remains unintelligible to us, while significant to the species involved.

Leonardo called *fantasia* the faculty of mind that can discern battles and landscapes in clouds and smoke, or hear messages in ringing bells, and he was a powerful advocate of its uses. In his *Notebooks* Leonardo blurred the difference between the disordered fantasies of sleep and the deliberate, interpretive, pattern-making activity of the conscious mind when he noted that in dreams you could hear creatures of

every kind speaking in human languages, and see "destructions in the sky"—"O marvel of mankind!" he exclaimed at this capacity. "You will speak with animals of every species and they with you in human speech." In that other, more famous passage in the *Notebooks*, he recommends, as an "aid to reflection," that the artist meditate on "walls splashed with a number of stains or stones of various mixed colors. ...You can see various battles, and rapid action of figures, strange expressions on faces, costumes, and an infinite number of things, which you can reduce to good, integrated form." He continues, offering other sources of inspiration, all of them indeterminate, elusive: the ashes of a fire, or mud, or clouds—the list drifts through "like things," formless, and, he writes later, "confuse," inscrutable in themselves for they are intrinsically meaningless.<sup>1)</sup> They will however offer the subjective fantasy "una nuova invenzione di speculazione" by which "if you consider them well, you will find really marvelous ideas." *Fantasia* for Leonardo was embedded in the thinking ventricle of the brain, between *sensus communis* and *intellectus*: he integrated it far

JAKI IRVINE, IVANA'S ANSWERS, 2001,  
video still / IVANA'S ANTWORTEN.



more closely with the power to reason than philosophers following Aristotle's or Aquinas' models of mind.<sup>2)</sup>

In spite of such pre-eminent endorsements, an odor of childishness, of primitive ignorance and superstition, still hangs about this way of looking: radical subjectivity of this kind belongs properly to the savage mind. Only to a primitive animist or worshipper of spirits does the universe become a vast tablet on which divine secrets have been written. Reason requires that meaning should emerge from sifting and matching signs to referents, empirically, by common agreement, not arbitrarily or fantastically. *Sensus communis* and *fantasia* should be, since the Enlightenment, distinct faculties, not to be mixed up; it's embarrassing to be caught in superstitious habits.

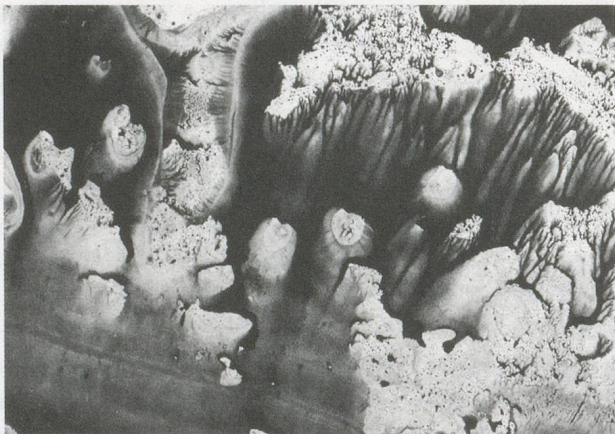
Yet, in neglected corners of artistic experiments, there have been some eminently rational excursions into this use of *fantasia*: Jürgen Glaesemer, in an article in an early *Parkett* (1986), admired the method of the landscape painter and teacher Alexander Cozens, who as long ago as 1784–85 published a manual about “blot” paintings, in which he recommended that his students crumple up paper and then drib-

ble ink on it and fold it, then meditate on the marks to develop new compositions.<sup>3)</sup> The results, vigorous, impassioned mottlings and slashing strokes evoking mountain scenery or tangled undergrowth, could never be dated correctly to the late eighteenth century by someone coming across them by chance. Their rhythmic staining and splodging anticipate action painting and abstract expressionism. Yet Cozens claimed he had not read the Leonardo passage that so nearly described his practice. In the mid-nineteenth century, Justinus Körner proposed for the first time that ink blots squeezed between folded paper could be used to prompt psychological revelations; Hermann Rorschach (1884–1922) then famously developed the game into a series of ten picture cards to serve as stimuli. As everyone knows, the Rorschach test entails precisely finding meanings where there is nothing except random marks, and it applied the results for medical diagnosis of character. Victor Hugo also took off from deliberate spills and folds to make some of his magnificent pen and ink and watercolor visions of abysses and monsters and *fata morgana*s.

In 1984 Andy Warhol carefully re-

produced on large canvases a series of Rorschach Test patterns. Enlarging them over human scale and eliminating the element of stray smears and stains has the effect, as so many of Warhol's copying and magnifying procedures do, of emphasizing his subjects' formal, abstract, poised and indeed Zen-like character. But for the contemporary artist Cornelia Parker, it's the legibility and the narrative of the figures that grip her fantasy. She has recently made a print of one of her 1997 Rorschach images, and called the adventitious form PORNORAPHIC DRAWING (2000), partly because the blot was made using ink made of videotape seized and destroyed by British customs authorities. But the title also invites a “reading” of the image as the imprint of female genitals—an adventitious occurrence of the hardcore shot known as “split beaver.”

The new “Museum Of” on the wonderfully revitalized south bank of the Thames near Tate Modern in Southwark, changes theme with each show and always works with the reciprocal actions of its visitors. It too spliced experiments in perception with uncanny arts in a witty, many-faceted show last winter on “The Unknown.”<sup>4)</sup> In The Hall of Questions on the ground floor, all kinds of oracles were installed. You were invited to spin the Wheel of Fortune (“The Wheel fears the worst for you. Stay at home.”), or, in a series of gypsy caravans, ancient predictive procedures mingled with more up-to-date methods to arrive at wisdom. You could consult the Bible or the telly at random for predictions, practice “halomancy” (using salt), “ceromancy” (wax), “omphalomaney” (navels), or “sychomancy” (fig leaves). Upstairs, a sequence of tall, old-fashioned wood-and-glass vitrines



Décalcomanie by / von OSCAR DOMINGUEZ  
(from/ aus: “Minotaure,” No. 8, 1936)

contained “unknown objects”: intricate spiky instruments of forgotten application, lumps of some undecipherable matter, knobby, suggestive, spare, odd things, severed from context, as lost to meaning as the broken phrase of a radio signal, the detached pixels of a digital image. You were asked to identify them on file cards provided and then enter your proposal in a box archive under rubrics drafted by the anthropologist Lucy Harris, such as “Agriculture & Food Gathering,” “Personal Protection & Physical Arts,” “Writing & the Printed Word.” One visitor’s entry in this truly marvelous catalog reads: “Finger gauge. Origin: Somewhere near Chernobyl. Description: Titanium grid with holes of different sizes. Function: To calibrate the finger sizes of 6-fingered mutated children for the fitting of knuckle-dusters. Value: £10.99 in any Argos in the Uzbekistan region.”

The artist Graeme Miller also invited participation in another experiment with decoding and taxonomy, in this case on the oldest of all occult documents, the night sky. For an installation called *OVERHEAD PROJECTION* (2000), at the Warwick Arts Centre, Graeme Miller suspended long vertical “sonic telescopes” with, at the top, as in the sights of an observatory, an image of a section of the heavens; he invited viewers to rename the stars and link them up in different constellations. Their overlapping proposals travel down the tubes: the voices of children, older men, men with accents from far away, younger women—different timbres of age and gender and class and origin—lap and flow in a babble and hum, drawing on poetry, botany, television, fast food, ethnic phrases, pop culture: “Shoal of Fish,” “Snow Angels,” “Whoopee,” “Winona,” “Mesh,”

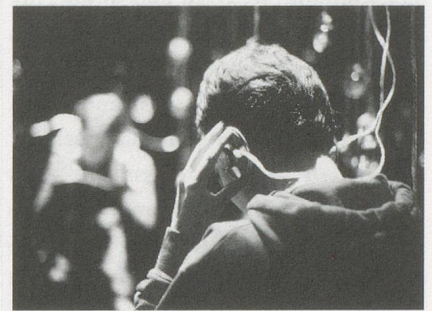
“Chameleon,” “A Pin to an Elephant,” “Clemency,” “A Bike,” “Venus’ Looking-glass,” “Hundreds and Thousands,” “St Eric,” “Aero,” “Celebrations Box,” “Fishbones,” “Princess Diana,” “Tram Driver,” “Postman,” “Aconite,” “Manic,” “A Taxi,” “Pints of Beer in a Jug,” “The Silver Sporazi,” “Sea Lavender,” “Furrer,” “Deadnettle,” “Virgin Mary,” “Good Neighbours,” “Ashuka,” “Mother Theresa,” “Queen of Cups,” “Snake’s Head Fritillary,” “Alanis,” “Diabubu,” “The Gonzo Star,” “Big Frank,” “The Beatles,” “Tullah,” “Dr Hook,” “Ducknormia,” “Evening Primrose,” “Meena,” “Ice.” These new, subjective starmaps imply playing a game of Join-the-Dots in the sky: the artist himself for instance has found the world “HELP” scrawled across the darkness above the roofs and wires of Lancaster, England.

Joe Banks, an audio artist, has collected examples of what he calls “Electronic Voice Phenomena” (EVP)—the crackle and pop of the airwaves, the hiss of interference and squeal of feedback and other aural rubble which can ‘speak’ to many listeners and deliver messages. He’s interested in the acoustic version of finding the image of a bearded hermit in a cut marble slab of San Marco (a wonder much admired when it occurred during the revetment of the walls), or a duck or fish in the heavens. In today’s global Babel, the variety of signals and receivers for visual and acoustic info are continually proliferating, filling the ether with fragments of sound; even if the faculty to hear these as cogent utterance belongs more to a Joan of Arc or a shell-shocked victim of war or other accident, the possibility works with the grain of a certain form of perception, when the rhythmic pounding of the

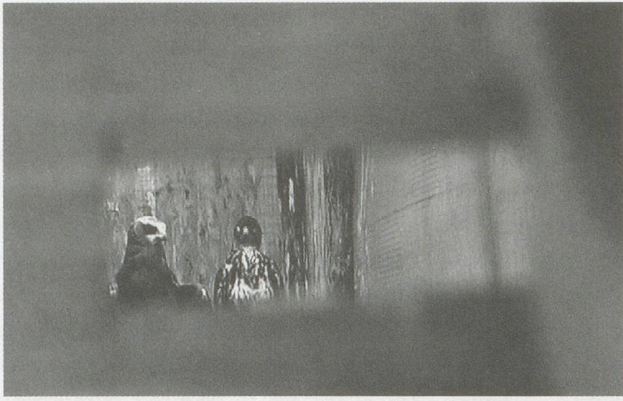
train on the tracks seems to be beating out a single refrain. Joe Banks is curating a show called “The Rumble,” with many contributions “on music, morphology and noise” made by artists who are likewise exploring the encounter of art and science, of the intelligible and the unintelligible in the realm of cognitive processes.<sup>5)</sup>

Susan Hiller entered this territory with her video *BELSHAZZAR’S FEAST* (1983–84), which featured extraterrestrial and paranormal whisperings and

SUSAN HILLER, *WITNESS*, 2000, installation view/ ZEUGE. (COMMISSIONED BY ARTANGEL, MAY 2000 / PHOTO: PARISA TAGHIZADEH)



visitations in a television set, and, with *WITNESS* (1999), a recent installation of dangling microphones relaying spirit sightings, visions of angels and UFOS and other phenomena, she staged an atmospheric, eerie vindication of the material’s intrinsically puzzling character. The comfortable snigger of the skeptical mind was no longer any kind of appropriate response to *WITNESS*. The piece left the visitor stranded among mysteries that raise fundamental questions about the status of experience and human sense perception: the very word reality begins to demand inverted commas, or, as in the Lacanian usage of Slavoj Žižek, the



JAKI IRVINE, *IVANA'S ANSWERS*, 2001,  
video still / IVANAS ANTWORTEN.

Real becomes not only "Real," but means the very opposite of its normal usage. The symbolic haunts the absence of meaning and invests the fantastic with a new reality. Hiller's chorus of testimonies to weird and wonderful happenings and visions reported this "Reality" in her witnesses' minds, and accorded it the seriousness and value of data obtained through what's thought of as objective means—the media of modern communications. Nothing can be trusted, or everything can be.

Tony Oursler, also an adept in this zone of anthropological, esoteric psychology, recently created, first in New York and then in London, an outdoor urban phantasmagoria, semi-séance, semi *son et lumière*, called *THE INFLUENCE MACHINE* (2000). At twilight, he projected, onto trembling foliage and interlaced branches and high up onto the surrounding buildings of an urban park/garden (Soho Square in London), looming, vast close-ups of out-of-body messengers, men and women with stories to tell of wanderings in other worlds. On one building, a huge fist punctuated their murmured reports and evidence with peremptory knocks: a reference to Spiritualism's beginnings in the Fox sisters' house-

hold when rappings announced the presence of ghosts. Oursler also produced wraiths, projected onto smoke, the confiding interlocutor/messenger coming and going as the projected image thickened then evaporated, spookily growing and shrinking with the expansion and contraction of the beam.

In a recent biography of Arshile Gorky, the late Isamu Noguchi tells a story about driving with the painter to California in 1941. Gorky kept looking up at the huge skies of America and seeing shapes there, "the tangled riders of Paolo Uccello. Lines like the lances in the Battle of San Romano connected one shape to another." To this, Noguchi expressed some skepticism, even ribbing Gorky a little, saying they were "only clouds... He'd be always seeing some peasant woman in the sky." An ascetic formalist, Noguchi had recently been introduced, back in New York, to Gestalt psychology by Buckminster Fuller, and "He took the view that to see the clouds as anything but clouds was wrong. There was nothing metaphorical about a cloud. One should not abuse clouds. They were clouds! Suddenly Gorky burst into a rage. 'Stop the car,' he cried. He'd had enough. He saw what he saw and

that was that." In old age, however, Noguchi, telling this story to Gorky's biographer, Matthew Spender, revealed more respect for Gorky's "capacity for reverie": he was forever "weaving a lace-work of imagery into whatever he saw," he said.<sup>6)</sup>

The quarrel between the two artists, over half a century ago, defines a fault line within modern art's attitude to subjectivity and the imagination. Along one side of the divide are marshaled the Surrealists, with *décalcomanie* and *frottage* and accidental and automatic drawing; on the other side, the formalists, with their scientific analysis of intrinsic values of color, form, mass and their austere allusions to symbols. Gorky wished to act the part of the seer, who can conjure—and control—illusion. Noguchi, by contrast, accepted the humbler role, of watcher rather than interpreter: the quarrel of these two artists dramatizes questions about human cognitive limits and the possibilities offered by imagination that artists are putting today with a spirit of wonder, humor and—yes—*fantasia*.

1) Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, edited and translated by Philip McMahon vol. 1 (Princeton: University Press, 1956), pp. 51–2.

2) *Ibid.*, p. 51.

3) Jürgen Glaesemer, "How Invention Derives from the Blot," *Parkett* No. 8, 1986, p. 78.

4) "The Museum of the Unknown" is the penultimate in a series of temporary exhibitions, produced by Clare Patey and Pippa Bailey at The Bargehouse, Oxo Tower Wharf, Bargehouse Street, London SE1 9PH.

5) Through March 2001 at the Royal Society of British Sculptors, 108 Brompton Road, London SW7 3RA.

6) Matthew Spender, *From a High Place. A Life of Arshile Gorky* (New York: Knopf, 1999), p. 221.

# «Nur Wolken...»

In der lang gestreckten King Edward VII Gallery im Ostflügel des British Museum, wo das Parkett bei jedem Schritt feudal knarrt, gab es früher einmal eine Ausstellung über die Geschichte des Schreibens. In einer Vitrine waren die ältesten Texte der Welt zu sehen: aschig-vergilbte Schulterblätter von Schafen – sie erinnerten an Skulpturen von Hans Arp – waren von Rissen und Russspuren überzogen. Es handelte sich um Orakelknochen aus der Shang-Dynastie (um 1450–1050 v. Chr.). Priester pflegten die Knochen mit einem erhitzten Werkzeug zu berühren und anschliessend die dadurch erzeugten Spannungsrisse zu deuten, um Antwort auf ihre Fragen zu erhalten. Solch zufällige Spuren gehörten zu den ersten Zeichen, die man auf Bedeutung untersuchte. Sie wurden zu einem Schlüssel der Kommunikation, wie Sterne, Piktogramme und Buchstaben. Wie der grosse Sinologe und Universalgelehrte Joseph Needham aufgezeigt hat, stand das Weissagen am Anfang allen Lesens und Schreibens.

Und vielleicht auch am Anfang des Bildermachens. Das Bedürfnis, dem Sinnlosen Sinn abzugewinnen, den amorphen, unausgegorenen, willkür-

---

MARINA WARNER arbeitet zurzeit an einer Studie über «Geistererscheinungen». Ihr Roman *The Leto Bundle* erscheint dieses Frühjahr (24. Mai).

lichen Strom von Sinnesdaten, den die Erfahrung mit sich bringt, verständlich zu machen, ist möglicherweise tief im Bewusstsein verankert. Seit die Sterne erstmals erfasst, zu Mustern und Bildern gruppiert und den Mustern Geschichten zugeordnet wurden, hat der menschliche Geist gegen den ungeordneten Zufall aufbegehrt und zufällige Spuren und Geräusche in Zeichen und Laute verwandelt. Träume waren für verschiedene Völker in aller Welt Chiffren eines okkulten Systems der Prophetie und vermitteln, wie man in den letzten hundert Jahren seit Freud auch in unseren Breitengraden glaubt, nach wie vor wichtige Elemente unseres psychischen Selbstbildes. Diese Neigung des Menschen, immerfort zu deuten, die Unfähigkeit, Spuren Spuren sein zu lassen und sich damit abzufinden, dass etwas vielleicht einfach nichts ist, die uralten Methoden des Studierens und Hineinlesens, um den verborgenen Referenten aus dem Versteck des Zeichens hervorzuzerren, um aus dem Strich oder Kratzer, dem Riss oder Fleck eine Figur und anschliessend ein Symbol zu machen, sind neuerdings Gegenstand lebhaften Interesses, insbesondere von Künstlerseite. Das heisst nicht, dass Künstler nunmehr – im Stile eines Joseph Beuys und seiner Nachfolger – selbst in die Rolle des Zauberpriesters, Schamanen oder auch nur des Beschwörers schlüpfen, son-

dern dass die mannigfaltigen, im Lauf der Zeit angewandten Weisen der Verschlüsselung von Bedeutung erneut eine starke Faszination ausüben. Künstler verbinden uralte okkulte Methoden der Schicksalsbefragung mit wissenschaftlichen Einsichten in Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse um den Begriff der Figuration als solchen zu erweitern und eine neue, verschlüsselte Zeichensprache verfügbar zu machen.

IVANA'S ANSWERS (Ivanas Antworten, 2001), zum Beispiel, eine neue, enigmatische Videoarbeit (zugleich das erste Farbvideo) der in Irland geborenen und in Italien lebenden Künstlerin Jaki Irvine, verfolgt aus unmittelbarer Nähe eine Szene, in der eine Frau einer befreundeten jüngeren Frau wahrsagt, indem sie die auf dem Grund einer Porzellantasse zurückgebliebenen Teeblätter deutet. Während die Kamera darauf verweilt, erhalten die schwarzen Kritzelspuren etwas faszinierend Kalligraphisches. Der Betrachter möchte «sehen», verstehen und der Deutung folgen, die die «Seherin» Ivana gibt. Und schon hat der zufällige Bodensatz den Charakter eines Textes angenommen; zwar handelt es sich um einen Text in einer fremden Sprache, die dem Betrachter nicht zugänglich ist, aber es wirkt plausibel, dass der Sinn für die mit dieser Syntax und Grammatik vertraute Ivana offen



JAKI IRVINE, *IVANA'S ANSWERS*, 2001, video still /  
IVANAS ANTWORTEN.

zutage liegt. Während ihre Stimme aus dem Off die Spuren durchforstet und erklärt, dass sie darin Falken sehe, erfolgt ein Schnitt zu einer Parkanlage, in der tiefe Schatten werfende Zedern stehen, und anschliessend zu einer Voliere, in der zwei Falken sitzen. Sie muten phantastisch an, als habe die Weissagung sie aus dem Nichts heraufbeschworen. Die jüngere Frau wirft durch einen Spalt in der Käfigwand einen verstohlenen Blick auf die Vögel. Das Glas über ihnen ist mit Kot beschmiert und Fliegen irren auf der Glasscheibe herum: Und wir haben uns derart im Entziffern verloren, die Welt ist so sehr zu einem versiegelten Buch der Zeichen geworden, dass auch die flink umherhuschenden schwarzen Gestalten der Fliegen etwas zu schreiben scheinen.

Die Arbeiten Jaki Irvines spielen mit Andeutungen und flüchtigen Eindrücken: Sie greift Momente heraus, die nicht zusammenhängen, aber an der Schwelle eines möglichen Zusammenhangs stehen. Im Mittelpunkt

von *FIREFLIES AT 3 AM* (Leuchtkäfer um 3 Uhr morgens, 1999), einem früheren Schwarzweissfilm, steht der Lichtertanz leuchtend aufblitzender Insekten in einer italienischen Hügelandschaft, vor einer Geräuschkulisse unermüdlichen Zikadengezirps: ein *Son-et-lumière*-Schauspiel der Natur. Seine Dramatik besteht darin, dass die so wunderbar zeichenhaft anmutende Kommunikation dieser Kreaturen trotz der Sinnhaftigkeit für die beteiligten Spezies unverständlich bleibt.

Leonardo verstand unter *fantasia* die Fähigkeit des Geistes, in Wolken und Rauchschwaden Schlachten und Landschaften zu erkennen oder aus Glockengeläut Worte herauszuhören. Er hielt diese Gabe in mehrerlei Hinsicht für sehr wichtig. In seinen Notizbüchern verwischt er den Unterschied zwischen den ungeordneten Phantasien des Schlafs und dem gezielten Erkennen von Mustern durch das ordnende und interpretierende Bewusstsein, indem er erklärt, im Traum könne man Geschöpfe aller Art in

menschlicher Sprache sprechen hören und «Zerstörungen am Himmel» sehen: «O Wunder der Menschheit!», rief er ob dieser Begabung aus. «Du wirst mit Tieren jeder Art und sie mit dir in der Menschen Sprache sprechen.» An jener anderen, berühmteren Stelle in den Notizbüchern empfiehlt er dem Maler als «Wahrnehmungshilfe», «Gemäuer mit verschiedenen Flecken oder mit einem Gemisch aus verschiedenartigen Steinen (anzuschauen); ...so kannst du dort verschiedene Schlachten und Gestalten mit lebhaften Gebärden, seltsame Gesichter und Gewänder und unendlich viele Dinge sehen, die du dann in vollendeter Form und guter Gestalt wiedergeben kannst.» Er führt anschliessend weitere Quellen der Inspiration auf, allesamt unbestimmt, flüchtig: die Asche eines Feuers, Schlamm oder Wolken. Die Aufzählung verliert sich in «derlei Dingen mehr», die formlos und, wie es an späterer Stelle heisst, «confuse» seien, das heisst als solche unergründlich, da von Natur aus ohne Sinn.<sup>1)</sup> Sie bieten jedoch der subjektiven Imagination «una nuova invenzione di speculazione», durch die «dir bei genauer Betrachtung wirklich wunderbare Ideen kommen werden». Nach Leonardo war die *fantasia* im denkenden Ventrikel des Gehirns, zwischen *sensus communis* und *intellectus*, angesiedelt; er stellte sie in einen wesentlich engeren Zusammenhang mit dem logischen Denkvermögen als Philosophen, die sich an das aristotelische oder thomistische Modell des Geistes hielten.<sup>2)</sup>

Ungeachtet solch gewichtiger Fürsprache haftet dieser Art des Sehens nach wie vor der Ruch des Kindischen, Ungebildeten und Abergläubischen an: Radikale Subjektivität dieser Art sei eben Sache des primitiven Geistes. Nur



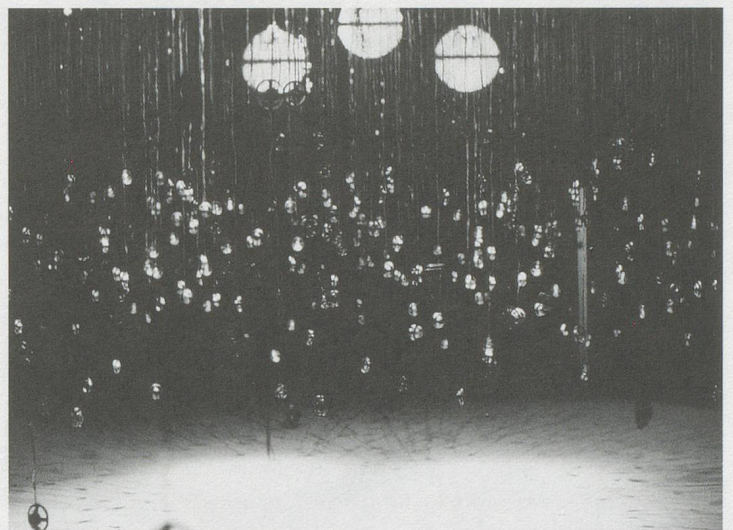
dem primitiven Animisten oder Geisterverehrer erscheine die Welt als riesige Tafel, auf der göttliche Geheimnisse verzeichnet seien. Die Vernunft gebiete, dass Sinn sich aus der ordnenden Sichtung von Zeichen und ihrer passenden Verknüpfung mit dem Bezeichneten ergebe, und zwar empirisch, auf allgemeinem Konsens beruhend, und nicht beliebig oder aufgrund von Phantasien. Seit der Aufklärung gelten *sensus communis* und *fantasia* als zwei verschiedene, nicht zu verwechselnde Geistesgaben; bei abergläubischen Angewohnheiten ertappt zu werden ist peinlich.

Dennoch, in wenig beachteten Winkeln künstlerischen Experimentierens gab es einige höchst rationale Ausflüge in diese Nutzung der *fantasia*. In einem 1986 in *Parkett* erschienenen Aufsatz schreibt Jürgen Glaesemer begeistert über die Methoden des Landschaftsmalers und Kunstlehrers Alexander Cozens, der bereits 1784/85 einen Leitfaden über «Klecksbilder» veröffentlichte und darin seinen Schülern empfahl, Tusche auf ein Stück zerknülltes Papier zu tropfen, dieses zusammenzufalten und anschliessend die Flecken zu studieren, um neue Kompositionen zu entwickeln.<sup>3)</sup> Was dabei herauskam – wild Gesprenkeltes und schwungvolle Striche, die Gebirgslandschaften oder Unterholzgewirr suggerieren –, würde keiner, der zufällig darauf stiesse, jemals korrekt der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zuordnen. Diese rhythmische Kleckserei und Schmiererei nimmt Action-Painting und Abstrakten Expressionismus vorweg. Doch Cozens bestritt, die Stelle bei Leonardo, die einer Beschreibung seines Verfahrens nahe kam, gelesen zu haben. Mitte des neunzehnten Jahrhunderts vertrat

Justinus Körner erstmals die Auffassung, dass aus Tintenklecksen zwischen zusammengefalteten Papierblättern psychologische Einsichten gewonnen werden könnten. Hermann Rorschach (1884–1922) baute dieses Spiel später zu seinem berühmten Rorschachtest aus, bei dem ein Set von zehn Bildkarten dazu dient, Assoziationen auszulösen. Beim Test geht es bekanntlich gerade darum, Bedeutungen zu entdecken, wo ausser einigen beliebigen Klecksen nichts ist, wobei die Ergebnisse zur medizinischen Persönlichkeitsdiagnose verwendet werden. Auch

bei Warhols Kopier- und Vergrösserungsverfahren, dass der formale, abstrakte, ausbalancierte, ja zenartige Charakter der Motive in den Vordergrund tritt. Die Gegenwartskünstlerin Cornelia Parker dagegen lässt sich durch die Lesbarkeit und den narrativen Aspekt der Formen anregen. Sie hat jüngst eines ihrer Rorschachbilder aus dem Jahr 1997 druckgraphisch umgesetzt. Das Zufallsgebilde heisst PORNOGRAPHIC DRAWING (Pornographische Zeichnung, 2000), unter anderem weil zur Herstellung des ursprünglichen Bildes eine Tinte verwendet

SUSAN HILLER, WITNESS, 2000, installation view / ZEUGE. (COMMISSIONED BY ARTANGEL, MAY 2000 / PHOTO: ARISA TAGHIZADEH)

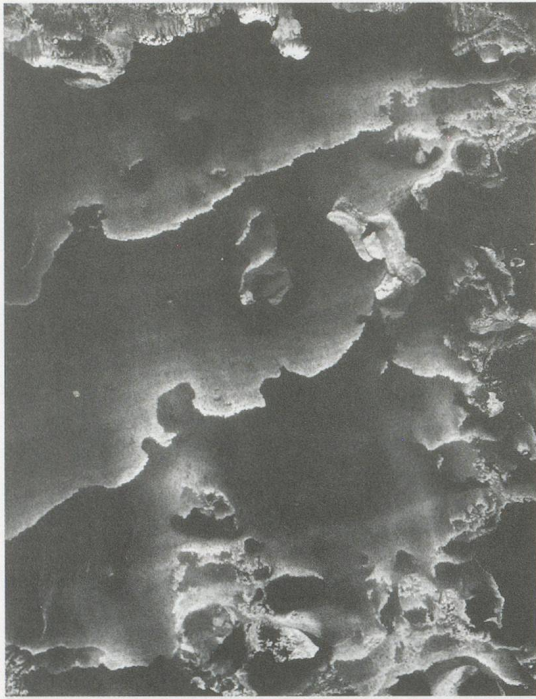


Victor Hugo verwendete absichtlich Verschüttetes und Gefaltetes als Ausgangspunkt für einige seiner grossartigen Tusch- und Aquarellvisionen von Abgründen, Ungeheuern und Fata Morganas.

1984 kopierte Andy Warhol mit grosser Akribie eine Reihe von Rorschachtest-Bildern auf grosse Leinwände. Die Vergrösserung auf ein überlebensgrosses Mass und die Ausschaltung des Zufallsmoments der Flecken und Kleckse bewirkt wie so oft

wurde, die aus vom britischen Zoll beschlagnahmten und vernichteten Videobändern hergestellt war. Der Titel unterstützt aber auch eine «Deutung» des Motivs als Abdruck weiblicher Genitalien: eine zufällige Übereinstimmung mit der Hardcore-Pornoeinstellung, die im Englischen «split beaver» (dt. etwa: gespaltenes Mäuschen oder aufgeplatze Pflaume) genannt wird.

Das neue «Museum Of» auf dem wunderbar neu belebten Südufer der Themse, nahe der Tate Modern in



*Décalcomanie by / von MARCEL JEAN. (from / aus: "Minotaure," No. 8, 1936)*

Southwark, wechselt mit jeder Ausstellung das Thema und bezieht stets die Besucher ins Ausstellungsgeschehen ein. Im vergangenen Winter wurden in einer geistreichen, vielfältigen Schau zum Thema «The Unknown (Das Unbekannte)» ebenfalls Wahrnehmungsexperimente und esoterisch-unheimliche Künste miteinander verknüpft.<sup>4)</sup> Im «Saal der Fragen» im Erdgeschoss waren Orakel aller Art aufgebaut. Der Besucher war aufgefordert, das Glücksrad zu drehen («Das Rad befürchtet das Schlimmste für Sie. Bleiben Sie zu Hause.»), wobei ihm in einer Reihe von Zigeunerwagen uralte Verfahren der Weissagung neben moderneren Methoden, Weisheit zu erlangen, angeboten wurden. Man konnte nach Belieben die Bibel oder das Fernsehen für Vorhersagen heranziehen und konnte sich im Salz-, Wachs-, Nabel- oder Feigenblattlesen versuchen. Im Obergeschoss waren in

einer Reihe hoher, altmodischer Vitrinen «unbekannte Objekte» zu besichtigen: komplizierte, mit spitzen Zacken versehene Instrumente, deren Zweck in Vergessenheit geraten ist, Klumpen irgendeiner nicht auszumachenden Substanz, knorrige, suggestive, schlichte, seltsame Dinge, denen, aus ihrem Kontext herausgelöst, genauso jeder Sinn abhanden gekommen ist wie der abgebrochenen Zeichenfolge eines Rundfunksignals oder dem isolierten Pixel eines digitalen Bildes. Die Besucher wurden aufgefordert, auf Karteikarten zu notieren, wofür sie die Objekte hielten, und ihre Vorschläge anschliessend in einen von der Anthropologin Lucy Harris ausgearbeiteten Karteikasten unter Sachbereichen wie «Landwirtschaft & Nahrungsbeschaffung», «persönlicher Schutz & Leibeserziehung» oder «Schreiben & Gedrucktes Wort» einzuordnen. Ein Besucher trug folgenden Vorschlag zu

diesem wirklich wunderbaren Katalog bei: «Fingermesser. Herkunft: Aus der Gegend von Tschernobyl. Beschreibung: Titanblech mit Löchern unterschiedlicher Grösse. Zweck: Messung des Fingerumfangs von sechsfingrigen mutierten Kindern zwecks Anpassung von Schlagringen. Wert: 10,99 Pfund in jedem Argos in Usbekistan.»

Auch der Künstler Graeme Miller lud zur Teilnahme an einem Experiment, das sich um Entschlüsselung und Klassifikation, in diesem Fall des ältesten aller okkulten Dokumente, nämlich des Nachthimmels, drehte. Für eine Installation mit dem Titel OVERHEAD PROJECTION (Über-Kopf-Projektion, 2000) im Warwick Arts Centre hat Miller lange «Schall-Teleskope» senkrecht aufgehängt und darüber eine Aufnahme von einem Ausschnitt des Sternhimmels angebracht, wie er auch in einer Sternwarte zu beobachten wäre. Die Besucher wurden aufgefordert die Sterne neu zu benennen und sie in neuen Sternbildern zu gruppieren. Ihre sich überlappenden Vorschläge werden durch die Teleskoprohre nach unten geleitet: Stimmen von Kindern, von älteren Männern, von Männern mit exotischen Akzenten, von jüngeren Frauen – alle möglichen sich durch Alter, Geschlecht, Gesellschaftsschicht und Herkunft unterscheidenden Stimmlagen – plätschern und rieseln herab, ein einziges Gemurmel und Gesumm, inspiriert von Poesie, Botanik, Fernsehen, Fastfood, fremdsprachlichen Redewendungen, Popkultur: «Shoal of Fish» (Fischschwarm), «Snow Angels» (Schnee-Engel), «Whoopee», «Winona», «Mesh» (Geflecht), «Chameleon», «A Pin to an Elephant» (Anstecknadel an einem Elefant), «Clemency» (Nachsicht), «A Bike» (Fahrrad), «Venus' Looking-glass» (Spiegel der

Venus), «Hundreds and Thousands» (Hunderttausende), «St. Eric», «Aero», «Celebrations Box» (Loge für Feierlichkeiten), «Fishbones» (Fischgräten), «Princess Diana», «Tram Driver» (Strassenbahnfahrer), «Postman» (Briefträger), «Aconite» (Eisenhut), «Manic» (Wahnsinniger), «A Taxi», «Pints of Beer in a Jug» (Bier in Halbliterkrügen), «The Silver Sporazi», «Sea Lavender» (Meerlavendel), «Furrier» (Kürschner), «Deadnettle» (Taubnessel), «Virgin Mary» (Die Jungfrau Maria), «Good Neighbours» (Gute Nachbarn), «Ashuka», «Mother Theresa», «Queen of Cups» (Kelchdame im Tarot), «Snake's Head Fritillary» (Fritillaria eines Schlangenkopfes), «Alanis», «Diabubu», «The Gonzo Star», «Big Frank», «The Beatles», «Tullah», «Dr. Hook», «Ducknormia», «Evening Primrose» (Nachtprimel), «Meena», «Ice» (Eis). Diese neuen, subjektiven Sternkarten setzen voraus, dass man wie in dem beliebten Zeichenspiel für Kinder die Punkte am Himmel miteinander verbindet. So hat der Künstler selbst über den Dächern und Leitungen von Lancaster das quer durch die Dunkelheit gekritzelte Wort «HELP» ausgemacht.

Joe Banks, ein Audiokünstler, hat Beispiele akustischer Erscheinungen gesammelt, sogenannte «Electronic Voice Phenomena» (EVP), elektronische Stimmenphänomene: das Knackn des Äthers, das Gezisch der Störgeräusche, das schrille Pfeifen bei Rückkopplung und sonstigen akustischen Abfall, der vielen Hörern durchaus etwas sagen und eine Botschaft vermitteln kann. Banks interessiert sich für die akustische Version der Suche nach dem Bild des bärtigen Einsiedlers im Geäder einer Marmorplatte von San Marco (ein viel bestauntes Wunder, als

es bei der Neuverkleidung der Wände zum Vorschein kam) oder auch nach einer Ente oder einem Fisch am Himmel. Im globalen Babel von heute wird die Vielfalt von Signalen und Empfängern für visuelle und akustische Information, die den Äther mit Schallfetzen verstopft, immer grösser. Die Fähigkeit aus diesen Fragmenten eine zusammenhängende Aussage herauszuhören, mag zwar eher Sache einer Jeanne d'Arc oder eines Kriegs- oder sonstigen Unfallgeschädigten sein, entspricht aber einer bestimmten Art von Wahrnehmung, wie wenn das rhythmische Rumpeln des Zuges auf den Gleisen immer wieder ein und denselben Refrain zu hämmern scheint. Joe Banks war Kurator einer Ausstellung mit dem Titel «The Rumble» (Das Rumpeln) mit zahlreichen Beiträgen «über Musik, Morphologie und Lärm» von Künstlern, die ebenfalls die Berührungspunkte von Kunst und Wissenschaft, des Verständlichen und Unverständlichen im Bereich kognitiver Prozesse ausloten.<sup>5)</sup>

Susan Hiller betrat dieses Terrain 1983/84 mit ihrer Videoarbeit BELSHAZZAR'S FEAST (Belsazars Gastmahl),

SUSAN HILLER, WITNESS, 2000, installation view / ZEUGE.

(COMMISSIONED BY ARTANGEL, MAY 2000 /

PHOTO: PARISA TAGHIZADEH)



in der es um paranormales Geflüster und ausserirdische Erscheinungen in einem Fernsehgerät geht. Auch mit der Arbeit WITNESS (Zeuge, 1999), einer neueren Installation aus herabbaubehenden Mikrofonen, die Berichte von Geistererscheinungen, Engelsvisionen, UFOs und anderen Phänomenen übertrugen, inszenierte sie eine atmosphärisch dichte, unheimliche Demonstration der zutiefst rätselhaften Natur dieses Stoffes. Das behagliche Kichern des skeptischen Geistes konnte hier keine angemessene Antwort mehr sein. Die Arbeit überlässt den Besucher hilflos seinem Schicksal inmitten von Mysterien, die grundsätzliche Fragen über den Stellenwert menschlicher Erfahrung und Sinneswahrnehmung aufwerfen; ja, der Begriff Wirklichkeit selbst schreit geradezu nach Führungszeichen, oder – wie in der an Lacan anknüpfenden Ausdrucksweise Slavoj Zizeks: Das Reale wird nicht nur zum «Realen», sondern meint das genaue Gegenteil des üblichen Wortsinns. Wo der Sinn fehlt, hält das Symbolische Einzug und verhilft dem Phantastischen zu neuer Geltung. Hillers Chor von Augenzeugenberichten über unheimliche und wunderbare Ereignisse und Visionen vermittelt diese «Wirklichkeit» gemäss der Vorstellung ihrer Zeugen und behandelt sie als genauso seriös und wertvoll wie auf sogenannt objektivem Weg – durch moderne Kommunikationsmedien – gesammelte Daten. Auf nichts ist Verlass oder auf alles.

Tony Oursler, ebenfalls ein Meister dieser Sparte anthropologischer, esoterischer Psychologie, hat jüngst, zunächst in New York und anschliessend in London, eine städtische Freilicht-Phantasmagorie, halb Séance, halb *Son et Lumière*, mit dem Titel THE

INFLUENCE MACHINE (Die Einflussmaschine, 2000) realisiert. In der Abenddämmerung projizierte er auf das zitternde Laub- und Astwerk sowie auf die umliegenden Gebäude eines Stadtparks (Soho Square in London) riesige, bedrohlich aufragende Grossaufnahmen von entmaterialisierten Sendboten, Männern und Frauen, die Geschichten von Ausflügen in andere Welten zu erzählen hatten. Auf einem der Gebäude untermalte eine gewaltige Faust die gemurmelten Berichte und Zeugnisse mit herrischem Klopfen: eine Anspielung auf die Anfänge des Spiritualismus im Haus der Fox-Schwester, als Klopfgeräusche das Erscheinen von Geistern ankündigten. Oursler zauberte zudem Gespenster auf Rauch, Projektionen, bei denen der berichtende Bote mit dem sich Verdichten und anschliessenden Verflüchtigen des Rauchs näher kam und zurückwich beziehungsweise mit der Ausweitung oder Verengung des Lichtstrahls gespenstisch wuchs oder schrumpfte.

In einer kürzlich erschienenen Biographie Arshile Gorkys erzählt der verstorbene Isamu Noguchi eine Ge-

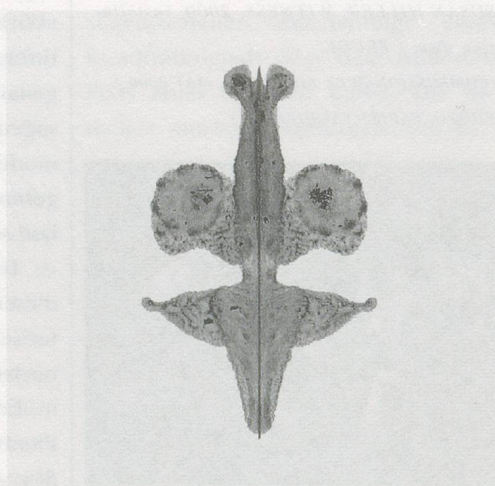
schichte von einer gemeinsamen Fahrt mit dem Maler 1941 nach Kalifornien. Gorky blickte immerfort hinauf in den weiten Himmel über Amerika und erkannte dort Figuren: «Die ineinander verkeilten Reiter von Paolo Uccello. Linien wie die Lanzen in der Schlacht von San Romano verbanden die Figuren miteinander.» Noguchi äusserte daraufhin gewisse Zweifel, zog ihn gar ein wenig auf und meinte, es seien «nur Wolken... Aber er werde wohl immer irgendeine Bauersfrau am Himmel sehen.» Noguchi, ein asketischer Formalist, war kurz vorher in New York von Buckminster Fuller mit der Gestaltpsychologie bekannt gemacht worden und fand es unsinnig, in den Wolken etwas anderes als Wolken zu sehen. Eine Wolke habe nichts Metaphorisches an sich. Man solle die Wolken nicht missbrauchen. Es seien eben Wolken! Plötzlich platzte Gorky der Kragen. «Anhalten!», schrie er. Er habe genug. Er sehe, was er sehe, und damit basta! Im Alter jedoch, als er Gorkys Biographen Matthew Spender diese Geschichte erzählte, zeigte Noguchi mehr Respekt vor Gorkys «Gabe zur Träumerei»; er sei, so Noguchi, immer

dabei gewesen, «ein filigranes Gewebe von Bildern mit dem, was er gerade sah, zu verweben».<sup>6)</sup>

Der mehr als ein halbes Jahrhundert zurückliegende Streit zwischen den beiden Künstlern markiert einen Bruch im Verhältnis der Moderne zu Subjektivität und Imagination. Auf der einen Seite des Grabens stehen die Surrealisten mit *Décalcomanie*, *Frottage* sowie dem aliatorischen und automatischen Zeichnen, auf der anderen die Formalisten mit ihrer wissenschaftlichen Analyse der immanenten Werte von Farbe, Form, Masse und ihrem kargen Einsatz von Symbolen. Gorky wollte die Rolle eines Sehers spielen, der die Illusion heraufbeschwören und kontrollieren kann. Noguchi dagegen gab sich mit der bescheideneren Rolle eines sich der Deutung enthaltenden Beobachters ab. Der Streit dieser beiden Künstler bringt zentrale Fragen nach den Grenzen der menschlichen Erkenntnis und den Möglichkeiten unserer Vorstellungskraft zum Ausdruck, Fragen, die auch heutige Künstler stellen: neugierig staunend, mit viel Humor und – ja, *fantasia*.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

CORNELIA PARKER, PORNOGRAPHIC DRAWING, 2000, lithographic print edition / PORNOGRAPHISCHE ZEICHNUNG



1) Leonardo da Vinci, *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg. v. André Chastel, Prestel, München 1990, S. 385 ff.

2) Ebenda.

3) Jürgen Glaesemer, «Wie Erfindungen vom Fleck kommen», *Parkett*, Nr. 8, 1986, S. 69.

4) «The Museum of the Unknown» ist die vorletzte einer von Clare Patey und Pippa Bailey veranstalteten Reihe von Wechselausstellungen im Bargehouse, Oxo Tower Wharf, Bargehouse Street, London SE1 9PH.

5) März 2001, in der Royal Society of British Sculptors, 108 Brompton Road, London SW7 3RA.

6) Matthew Spender, *From a High Place. A Life of Arshile Gorky*, Knopf, New York 1999, S. 221 (Zitatübers.: Übersetzer/Redaktion).