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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 64: Olafur Eliasson, Tom Friedman, Rodney Graham

Rubrik: [Collaborations] : Olafur Eliasson, Tom Friedman, Rodney Graham

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

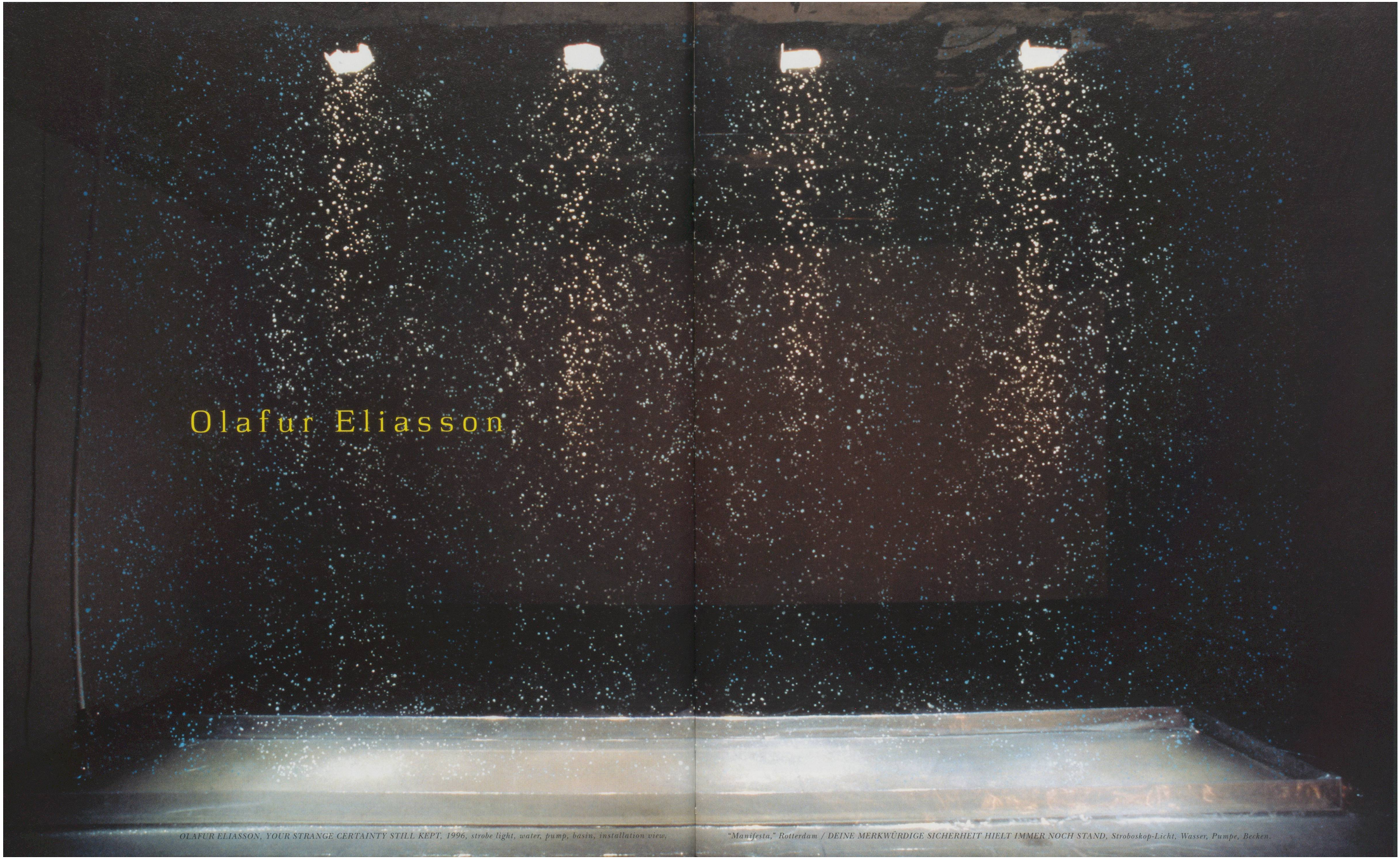
Terms of use

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: 07.01.2026

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

Olafur Eliasson, born 1967 in Copenhagen, Denmark, lives and works in Berlin, Germany / geboren 1967 in Kopenhagen, Dänemark, lebt und arbeitet in Berlin.
Tom Friedman, born 1965 in Saint Louis, Missouri, lives and works in Northampton, Massachussetts / geboren 1965 in Saint Louis, Missouri, USA, lebt und arbeitet in Northampton, Massachussetts, USA.
Rodney Graham, born 1949 in Vancouver, Canada, lives and works in Vancouver / geboren 1949 in Vancouver, Kanada, lebt und arbeitet in Vancouver.



OLAFUR ELIASSON, YOUR STRANGE CERTAINTY STILL KEPT, 1996, strobe light, water, pump, basin, installation view,

"Manifesta," Rotterdam / DEINE MERKWÜRDIGE SICHERHEIT HIELT IMMER NOCH STAND, Stroboskop-Licht, Wasser, Pumpe, Becken.

INA BLOM

BEYOND THE AMBIENT

Who exactly is the "you" so often invoked in the titles of Olafur Eliasson's ephemeral, ambient works? Recurrent features since the beginning of his career in the first half of the nineties, these "you"s—as in YOUR STRANGE CERTAINTY STILL KEPT (1996) or YOUR INTUITIVE SURROUNDINGS VERSUS YOUR SURROUNDED INTUITION (2000)—at times sound a bit as if voiced by an über-producer controlling not only the creation of a set of conditions for viewing or perceiving, but also the particular effects those conditions will have on those who happen to be subjected to them. In fact, the range of control-factors is rather wide: The titles indicate not only the types of emotion that will be evoked, or the type of positioning that will take place, but sometimes even transformations the "you" is likely to undergo.

Initially, of course, the series of "you"s just seems to evoke some generalized spectator who is from the outset implicated in the works themselves. At least this seems like the obvious conclusion, given the type of work produced by Eliasson and the wider history of this mode of working. The term "surrounding" is key here since Eliasson could generally be said to adhere to a by now widespread tendency to eschew the frontality of the purely visual for the ambient and indeterminate effects of the total-surround environment as experienced by some "you"—a type of work which actually calls for a participant rather than a spectator, someone immersed in the now of a situation rather than focused on a pre-produced scene. Yet this doesn't quite add up. For what such immersive situations require is precisely that the relation to the "you" or the participant is left unspecified or open. Once it is determined in too specific terms, the danger is that the participant becomes just a prop in a set, an element within a designed whole, perspectivized or surveyed as another intentional identity. Immersion involves the subjectivity of the participant from the wholly different perspective of its virtuality. Submerged in the too-dense or infinitely multifaceted information-flow of a total environment, a kind of surround sense or spherical thinking is required, which again implies a hypothetical state of semi-disembodiment, a self removed from itself. Actually, productive frameworks for such

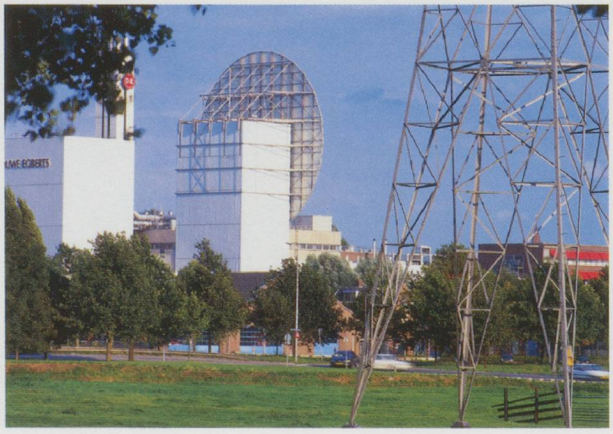
INA BLOM is an art critic and an associate professor at the University of Oslo.

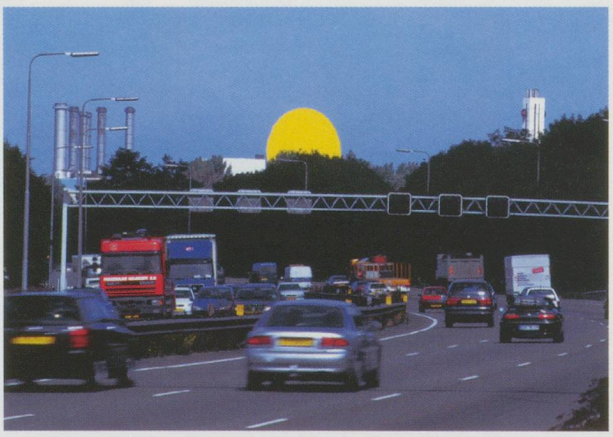
OLAFUR ELIASSON, DIE ORGANISCHE UND KRISTALLINE BESCHREIBUNG, 1996, Lichtprojektor, Welleneffekt-Apparat, gelbe und blaue Filter, Konvexspiegel, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz / THE ORGANIC AND CRYSTALLINE DESCRIPTION, light projector, wave-effect machine, yellow and blue filters, convex mirror.

openness or indeterminacy are surprisingly hard to come by given the amount of artwork which seems to swear by it as an ideal. But more surprising still is this apparently quite explicit attempt at closure in a series of work—Eliasson's—which otherwise delves into the ambient with a rare kind of obstinacy and sense of consequence. It is as if this sequence of titles, seen together, somehow manages to cast an ambivalent light on the recent history of ambient art and its general ideal of constituting a front against spectacular culture. It is, in short, almost as if the ambient itself could shrink to an image at the sound of Eliasson's chilly distinction between "your" and "mine."

In all its simplicity, the installation in the Hall of Mirrors at the Neue Galerie in Graz in 1996 would seem to have been at once the fulfillment and the futuristic renewal of the promises of the ambient ideal. Here was a specific site, an elegant rococo hall of mirrors replete with prism-laden chandeliers and the requisite stucco shell forms and plant motifs, seamlessly merged with a purely illusory environment, an underwater ambience produced by letting a strong light beam hit a convex mirror so as to send undulating wave movements around the room. Both the water illusion and the rococo mirrored hall evoke different types of immersive states based on an idea of the natural environment: the water because of its all-enveloping formless immensity and the mirrored hall for its striving to enclose the visitor within a superbly quasi-naturalistic ambience that produces endlessly refracted crystalline vistas and amorphous plant forms with every turn of the head. But of course the notion of the natural environment was hardly substantiated here. Superimposed on many different levels at once, the usual perspectives on both nature and technology seemed to continually double up, each feeding off the other's effective illusions. The result was concrete yet dreamy, tactile yet evanescent, artificial yet obviously and unquestionably "alive." In fact, what you got was a very tangible sense of the workings of a virtual environment. For in this case the natural could hardly be experienced as the given, if uncontrollable, forms of an organic environment. And, similarly, the illusion of the independence of the technological as simply a type of application set in motion by some more or less mysterious outside force would appear as just that—an illusion. Instead, the room seemed to involve you in what Gilles Deleuze called "machinic thinking": the technological operation through which the world continually produces itself as an event, in a process of concretization, individuation, and differentiation.

Still, the ambient in Eliasson's works seems curiously suspended across several registers at once. And at times it does really seem to shrink to the size of an image. If one register in his work promotes a machinic thinking, which continually dislocates the sense of surroundings and the site-specific in a more



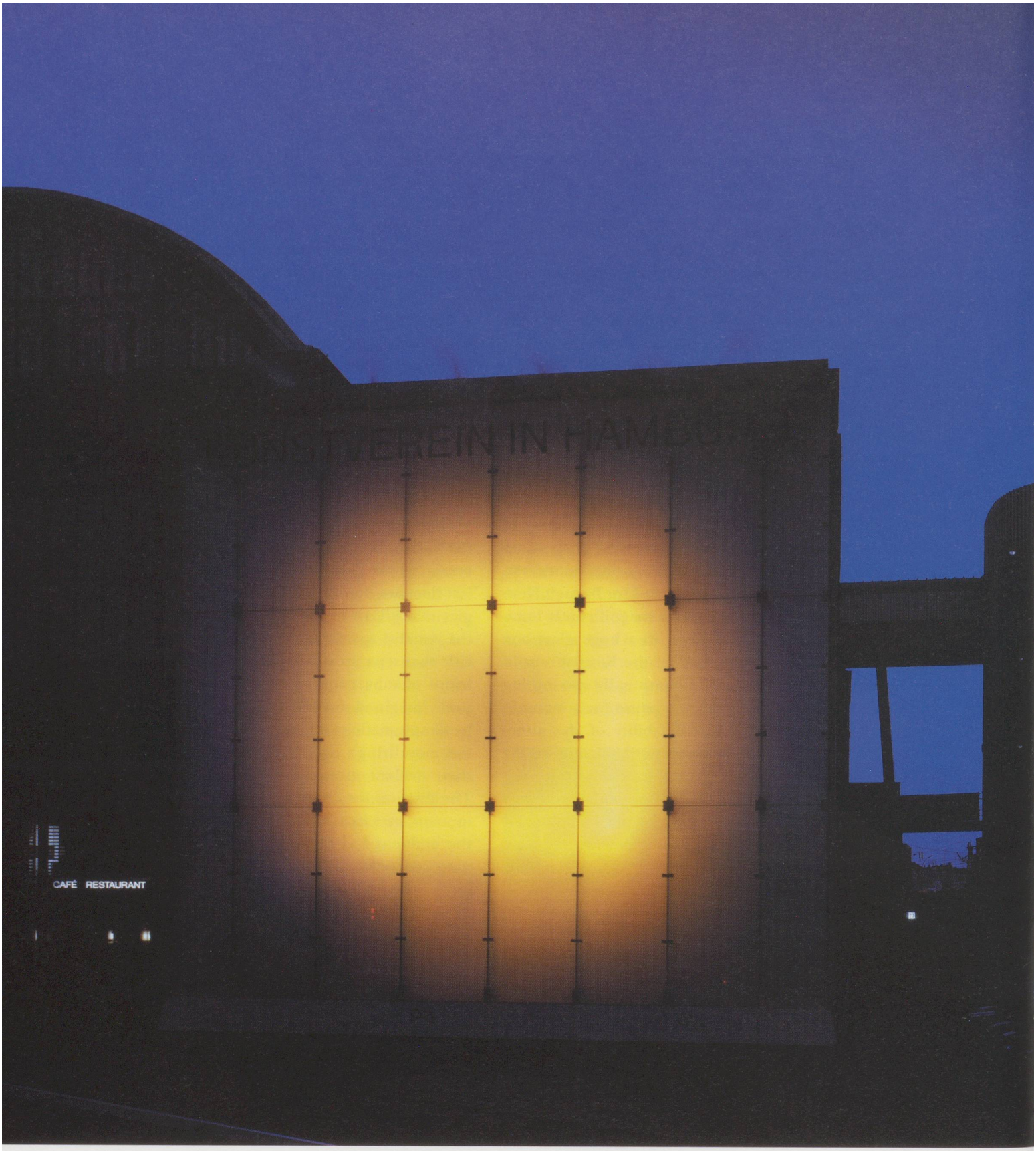


OLAFUR ELIASSON, DOUBLE SUNSET, 1999, giant yellow metal sun on a tower block in Utrecht, Netherlands, 41½ yd. diameter / DOPPELTER SONNENUNTERGANG, riesige gelbe Metallsonne an einem Gebäudeturm in Utrecht, 38 m Durchmesser.

restricted sense, another register seems vested in a kind of poster-pretty identity politics springing from a continual projection of the features of one particular natural environment and its place in the biography of the artist. Nature, in the work of Eliasson, is hardly without identity: it is, on the contrary, mired in the image of his native Iceland, its fog, moss, steam, ice, and flowing waters scattered around the world as so many emblems of a marginal piece of wilderness we take to be both personal and exotic. Here, apparently, are the memory-filled "now"s of that "I," presented as quintessentially ambient phenomena for all those "you"s, all those other people who have the perception of their immediate surroundings momentarily altered thanks to them. No wonder they may then also take on all the fascination of colorful projections of some elsewhere. Think, for instance, of the blunt presentation of ice-blocks in the tropics. Think of the equally blunt frontality of the large moss pieces inside museums—playing up some kind of Icelandic-style flatness and boundlessness at the place ordinarily reserved for Barnett Newman. Or think, above all, of the magnificently luminous fog display seen at night in a huge glass box that covered the outside wall of the Kunstverein in Hamburg. The fact that the continually moving fog inside the box might make you pause for a moment to take note of the unpredictability of the atmospheric conditions both inside and outside of the glass partition—to note, more precisely, your city habit of generally ignoring such phenomena unless they happen to interfere with your personal appearance—did not stop the work from also just lining itself up along with all of the other great flickering signs and images that light up cities at night. No pious devotion to the "specificity" of context here. No attempt to "counteract" the enduring problem of our representational thought habits: that almost every single piece of information commonly agreed upon as a fact of nature is already reified as an image without history. As demonstrated by DOUBLE SUNSET (1999), even the setting sun could be exchanged for a flat billboard. Different media, but same spectacle—particularly when seen from a proper distance, preferably from a car speeding by as if arriving just in time to catch the colossal semicircular disc of the sun slipping behind trees lining the highway. Momentarily that sun will be gone without a trace, consumed, like so many other images, on the way to somewhere else. T. J. Clark has described the impressionist's obsession with sunrises and sunsets—what Felix Fénéon called "making nature grimace"—as an obsession with capturing, as painting, precisely that moment when everything momentarily changes shape, that is, when the essential picture of nature itself is interrupted.[1] With DOUBLE SUNSET, however, there are no grimaces, no interruptions, only what Guy Debord would probably have called a "pseudo-event." The sun-board, as obstinately fixed and frontal as the billboard smiles that are still with us after all these years of supposedly increasingly subtly coded advertising, will of course hang on for an endless series of ever new encounters, come rain or come shine.

The two tendencies in Eliasson's ambient works can't really be reconciled. But then again there is no reason why they should be. In the art practices of the last decades there has been a proliferation of strategies that all, in different ways, pit the ambient and the visualist against one another on each side of a divide that separates (bad) spectacularity from (good) forms of subversion or escape. But this groping for some imagined outside to the spectacular might also be symptomatic of a form of naivete (or a disposition for moralizing) to which Eliasson's works, for all their evident niceness, are not particularly prone. The division, or duplicity, within his own practice is in many ways its salient point. During the last decade the ambient has often been figured as a dwelling-place, a womb-like social idyll whose design-strategies approximately model the natural environment, a bit à la Baudelaire's "forests of signs." By refusing this kind of unity, Eliasson's work recaptures an alternative, and more impatient, type of production which continually encircles and probes the sense of place itself—including some of the ideal places art occasionally manages to create for itself.

1) T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism* (London and New Haven: Yale University Press, 1999), p. 112.


CAFÉ RESTAURANT

OLAFUR ELIASSON, THOKA, 1995, light, fog machines, yellow filter, timer, installation view, Kunstverein Hamburg, Germany / Licht, Nebelmaschinen, gelber Filter, Schaltuhr.

Jenseits des Atmosphärischen

INA BLOM

Wer genau ist jenes «you», das in den Titeln von Olafur Eliassons ephemeren Rauminstallationen so oft beschworen wird? Diese «Dus», die seit seinen künstlerischen Anfängen in der ersten Hälfte der 90er Jahre regelmässig wiederkehren – etwa in YOUR STRANGE CERTAINTY STILL KEPT (Deine merkwürdige Sicherheit hielt immer noch stand, 1996) oder YOUR INTUITIVE SURROUNDINGS VERSUS YOUR SURROUNDED INTUITION (Dein intuitiver Umkreis gegen deine umzingelte Intuition, 2000) –, muten gelegentlich an, als stammten sie aus dem Munde eines Über-Regisseurs, der nicht nur die Herstellung einer Reihe von Betrachtungs- oder Wahrnehmungsbedingungen überwacht, sondern auch die jeweilige Auswirkung dieser Bedingungen auf jene, die ihnen allenfalls ausgesetzt sind. Tatsächlich ist das Spektrum der Kontrollfaktoren ziemlich breit: Die Titel deuten nicht nur die Art der hervorzurufenden Emotion oder der jeweiligen Rollenverteilung an, sondern gelegentlich sogar die möglichen Verwandlungen, die das «Du» dabei wahrscheinlich erleben wird.

Zunächst hat es natürlich den Anschein, als meine die Reihe von «Dus» irgendeinen verallgemeinerten Zuschauer, der von Anbeginn in die Arbeiten mit einbezogen ist. Die spezifische Eigenart der Werke Eliassons und die umfassendere Geschichte dieser künstlerischen Vorgehensweise legt diesen Schluss jedenfalls nahe. Der entscheidende Begriff heisst «surrounding» (umgebend), da man sagen kann, dass Eliasson einer mittlerweile weit verbreiteten Tendenz folgt, das Gegenüber des rein Visuellen aufzugeben zugunsten der atmosphärischen und unbestimmten Effekte der umfassenden Rauminstallation, wie sie von einem «Du» erlebt wird: ein Werk-

INA BLOM ist Kunstkritikerin und lehrt an der Universität Oslo.

typus, der genau genommen nicht einen Betrachter verlangt, sondern einen Mitwirkenden, einen, der, statt den Blick auf eine ihm fertig vorgesetzte Szene zu richten, ins Jetzt der Situation eintaucht. Allerdings reimt sich dies nicht ganz, denn solche Situationen zum Eintauchen erfordern ja gerade, dass die Beziehung zum «Du» oder zum Mitwirkenden unbestimmt bleibt oder offen gelassen wird. Sobald sie zu genau festgelegt ist, besteht die Gefahr, dass der Mitwirkende zur blossen Staffage, zum Element innerhalb einer Inszenierung verkommt, in der er lediglich eine weitere berechenbare Grösse bildet. Das Eintauchen betrifft eben die Subjektivität des Mitwirkenden unter dem gänzlich anderen Gesichtspunkt seiner Virtualität: eingetaucht im allzu dichten oder unendlich vielfältigen Informationsfluss eines raumfüllenden Environments, ist eine Art Umgebungsbewusstsein, ein sphärisches Denken erforderlich, das seinerseits einen hypothetischen Zustand der Körperlosigkeit suggeriert, ein Selbst, das sich selbst entrückt ist. Tatsächlich sind fruchtbare Rahmenbedingungen für eine solche Offenheit oder Unbestimmtheit überraschend selten anzutreffen, wenn man bedenkt, wie viele Kunstwerke diese Offenheit für sich in Anspruch nehmen. Was aber noch mehr überrascht, ist dieser ausdrückliche Versuch der Abgrenzung in einer ganzen Serie von Arbeiten – Eliassons –, die ansonsten mit seltener Hartnäckigkeit und Konsequenz die Möglichkeiten der atmosphärischen Installation durchspielt. Alles in allem wirft diese Serie von Werktiteln gleichsam ein etwas schiefes Licht auf die jüngere Geschichte der Rauminstallation und deren Ideal, gegen die Spektakelkultur Front zu machen. Es ist mit anderen Worten fast so, als könnte die Rauminstallation angesichts der kühlen Unterscheidung Eliassons zwischen «dein» und «mein» selbst zu einem Bild schrumpfen.

In ihrer ganzen Schlichtheit wirkte die Inszenierung im Spiegelsaal der Neuen Galerie Graz 1996 gleichzeitig wie Erfüllung und futuristische Erneuerung der Verheissungen des Ideals der Environmentkunst. Da war zunächst einmal der besondere Ort, ein eleganter, mit den obligaten Muschel- und Pflanzenmotiven aus Stuck geschmückter Rokoko-Spiegelsaal voller reich bestückter Kristallleuchter, das Ganze nahtlos verschmelzend mit einem rein illusorischen Environment, einer Unterwasserwelt, Resultat einer über einen konvexen Spiegel gelenkten Lichtprojektion, die an Decke und Wänden die Illusion sich in Wellen bewegenden Wassers erzeugte. Wasserillusion und Rokoko-Spiegelsaal suggerieren beide jeweils unterschiedliche Formen des Eintauchens gemäss einem bestimmten Naturverständnis: das Wasser auf Grund seiner alles umfangenden, formlosen Unermesslichkeit und der Spiegelsaal, weil es ihm darum zu tun ist, den Besucher in eine einzigartige, gleichsam natürliche Welt hineinzuversetzen, die bei jeder Wendung des Kopfes endlos gebrochene kristallische Perspektiven und amorphe Pflanzenformen erzeugt. Allerdings kann man das kaum als Umsetzung der Idee der natürlichen Welt bezeichnen. Die üblichen Bilder von Natur und Technik schienen sich – auf mehreren Ebenen gleichzeitig einander überlagernd – ständig zu verdoppeln und dabei jeweils durch die wirkungsvollen Vorspiegelungen der anderen gesteigert zu werden. Das Ergebnis war konkret und doch traumähnlich, greifbar und doch ätherisch, künstlich und doch offensichtlich und unzweifelhaft «lebendig». Tatsächlich bekam man eine höchst konkrete Vorstellung von den Mechanismen eines virtuellen Environments. Denn in diesem Fall liess sich das Natürliche schwerlich im Sinne der gegebenen, wiewohl unkontrollierbaren Ausformungen einer organischen Welt erleben. Ebenso wirkte die Illusion der Autonomie des Technischen als einer blossen Art von Anwendung, die durch irgendeine geheimnisvolle Kraft von aussen in Gang gesetzt wird, eben wie eine Illusion. Statt dessen schien der Raum einen in ein, wie Gilles Deleuze es nannte, «maschinisches Denken» hineinzuziehen: jenen technischen Mechanismus, durch den die Welt sich in einem Prozess der Konkretisierung, Individuation und Differenzierung fortwährend selbst als Ereignis inszeniert.

Gleichwohl bleibt die Rauminstallation bei Eliasson auf mehreren Ebenen gleichzeitig in der Schwebe. Zudem scheint sie hin und wieder tatsächlich auf das Format eines Bildes zusammenzuschrumpfen. Fördert eine Ebene in seinem Werk ein «maschinisches Denken», das den Sinn für den umgebenden Raum und das Ortsspezifische im engeren Sinn ständig aus den Angeln hebt, so scheint eine an-

werden, all den anderen Menschen, die dank ihrer eine vorübergehende Veränderung der Wahrnehmung des sie unmittelbar umgebenden Raumes erleben. Kein Wunder, dass sie anschliessend auch für die ganze Faszination bunter Projektionen irgendeines Anderswo empfänglich sind. Man denke etwa an die knallige Darstellung von Eisblöcken in den Tropen. Man denke an die nicht weniger knallige frontale Präsentation der grossen Moosarbeiten in Museumsräumen – eine auf Effekt bedachte Betonung der Fläche und Grenzenlosigkeit nach isländischer Art an einem Ort, der gewöhnlich Barnett Newman vorbehalten ist. Oder man denke insbesondere an

OLAFUR ELIASSON, THE VERY LARGE ICE FLOOR, 1998, water, ice machine, basin, installation views, São Paulo Biennale / DER SEHR GROSSE EISBODEN, Wasser, Eismaschine, Becken.

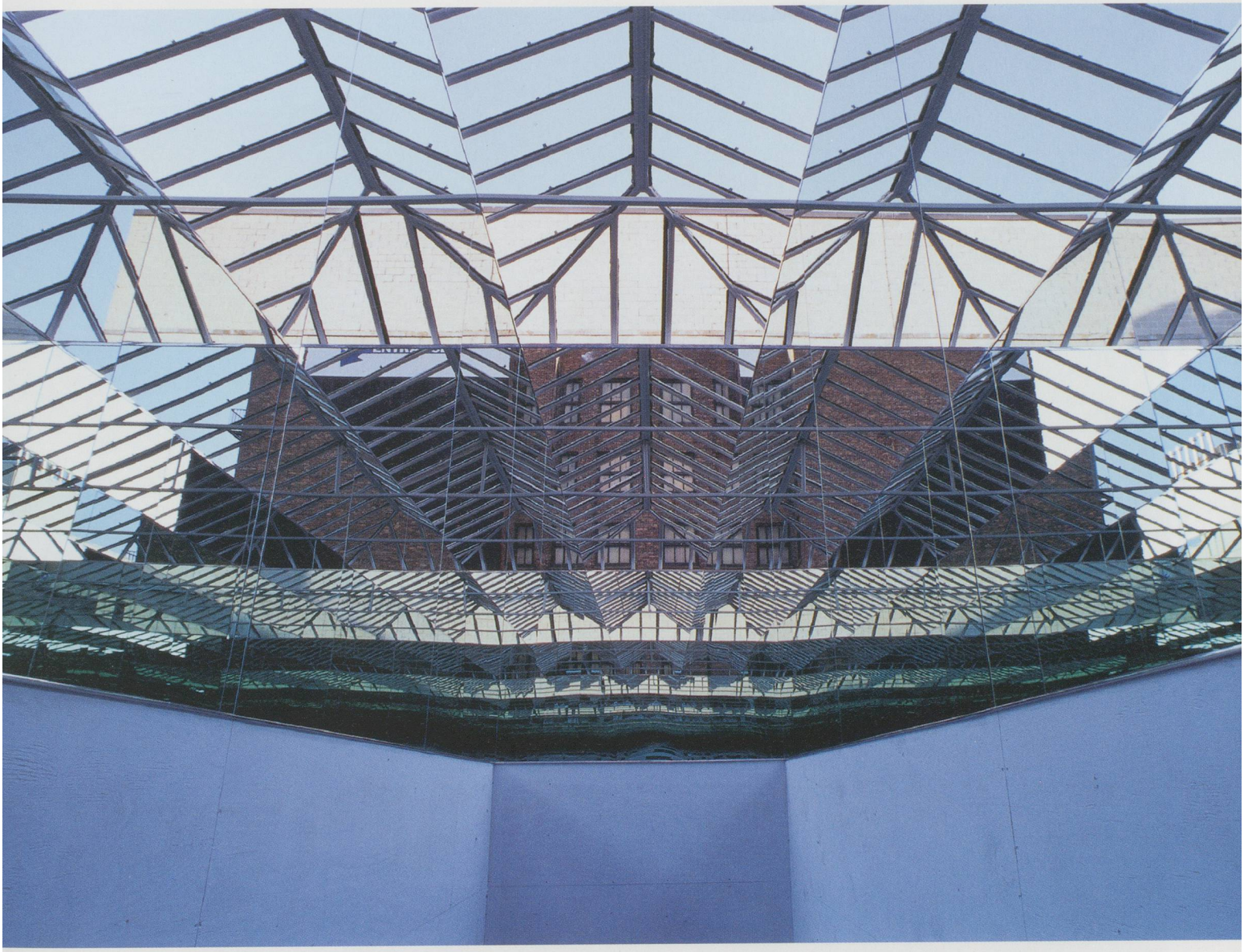
dere Ebene gerade eine Art von pittoresker Imagepflege zu betreiben, was von der ständigen Projektion spezifischer Merkmale einer bestimmten Natur und deren Platz in der Biographie des Künstlers herrührt. Die Natur ist in Eliassons Werk nämlich keineswegs identitätslos, sondern im Gegenteil fest verankert im Bild seiner isländischen Heimat, deren Nebel, Moos, Dampf, Eis und fliessende Gewässer in alle Welt zerstreut sind wie ebenso viele Symbole eines marginalen Stück Wildnis, das wir als persönlich und exotisch zugleich erleben. Dies sind offenbar die von Erinnerungen durchwirkten «Jetzt»-Momente jenes «Ichs», die als atmosphärische Phänomene par excellence all jenen «Dus» dargeboten das grossartig luminöse Nebelschauspiel, das nach Einbruch der Dunkelheit in der riesigen Glasvitrine an der Fassade des Hamburger Kunstvereins zu sehen war. Dass der sich ständig bewegende Nebel im Innern des Glaskastens einen dazu bringen konnte, innezuhalten und der Unberechenbarkeit der atmosphärischen Verhältnisse diesseits wie jenseits der Glaswand gewahr zu werden – genauer: sich der Angewohnheit des Stadtmenschen bewusst zu werden, solchen Phänomenen keine Beachtung zu schenken, solange sie nicht das eigene Erscheinungsbild beeinträchtigen –, hinderte das Werk aber nicht daran, sich gleichzeitig schlicht und einfach ins Arsenal der flackernden Bilder und Neonrekla-

men einzureihen, die nachts die Städte erhellen. Eine pietätvolle Berücksichtigung des «spezifischen Kontextes» sucht man hier vergeblich. Ebenso fehlt der Versuch einer Antwort auf das anhaltende Problem unserer Denkgewohnheiten in Sachen Gegenständlichkeit, nämlich dass praktisch jedes einzelne Stückchen Information, das nach allgemeinem Konsens als Naturgegebenheit gilt, bereits zum geschichtslosen Bild verdinglicht ist. Sogar die untergehende Sonne, wie DOUBLE SUNSET (Doppelter Sonnenuntergang, 1999) zeigt, lässt sich gegen eine flache Reklamewand austauschen. Andere Materialien, aber das gleiche Schauspiel – insbesondere wenn aus angemessener Entfernung betrachtet, vorzugsweise aus einem vorbeirasenden Auto, so, als käme man gerade noch rechtzeitig, um die kolossale halbkreisförmige Scheibe der Sonne hinter den die Autobahn säumenden Bäumen versinken zu sehen. In wenigen Minuten wird diese Sonne spurlos verschwunden sein, verbraucht, wie so viele andere Bilder auf dem Weg anderswohin. Nach Darstellung von T. J. Clark war das starke Interesse seitens der Impressionisten für Sonnenaufgänge und -untergänge (Felix Fénéon nannte das «die Natur Grimassen schneiden lassen») eine Obsession, genau jenen Augenblick – in Form eines Gemäldes – einzufangen, wenn alles vorübergehend seine Gestalt verändert, das heisst, wenn das eigentliche Bild der Natur gestört ist.[1] Bei DOUBLE SUNSET gibt es jedoch keine Grimassen, keine Störungen, sondern nur das, was Guy Debord vermutlich als «Pseudoereignis» bezeichnet hätte. Die Sonnenwand, genauso hartnäckig erstarrt und plakativ wie die Gesichter, die uns nach all diesen Jahren angeblich zunehmend subtil kodierter Werbung nach wie vor von den Reklamewänden anlächeln, wird natürlich weiter dahängen, bereit für eine endlose Folge immer neuer Begegnungen bei jeder Witterung.

Die beiden Tendenzen in Eliassons Rauminstallationen bleiben letztlich unvereinbar. Aber andererseits gibt es keinen Grund, weshalb sie vereinbar sein sollten. In der künstlerischen Praxis der letzten Jahrzehnte ist eine starke Zunahme verschiedenster Strategien zu verzeichnen, die räumlich-installative und die visuell orientierte Kunst beidseits einer Grenze anzusiedeln, die das (billige) Spektakel von (wertvollen) Formen der Subversion oder des Rückzugs trennt. Doch diese Suche nach irgendeinem imaginären Jenseits des Spektakulären könnte auch Ausdruck einer Art von Naivität (oder ein Hang zum Moralisieren) sein, zu der Eliassons Arbeiten bei aller offenkundigen Gefälligkeit ganz und gar nicht neigen. In mancherlei Hinsicht geht es gerade um diesen Riss, das Zwiespältige in seiner Kunst. Im letzten Jahrzehnt ist die Rauminstallation oft als Ort zum Verweilen dargestellt worden, als schossähnliche Sozialidylle, deren Gestaltungsstrategien der Natur nachempfunden sind, ein wenig wie Baudelaires *forêts de symboles* (Wälder aus Symbolen). Dank dem es sich dieser Art von Einheit verweigert, gewinnt Eliassons Werk eine andere, eindringlichere Form der Inszenierung zurück, die den Begriff des Ortes als solchen fortwährend umkreist und auslotet – einschliesslich der idealen Orte, welche die Kunst für sich selbst hin und wieder zu schaffen vermag.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, London und New Haven 1999, S. 112.



This and opposite page / Diese und gegenüberliegende Seite:
OLAFUR ELIASSON, YOUR NOW IS MY SURROUNDINGS, 2000, installation views, Tanja Bonakdar Gallery, New York /
DEIN JETZT IST MEINE UMGEBUNG.

OLAFUR ELIASSON, MOSS WALL, 1994, dimensions variable, "surroundings surrounded," Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2000 / MOOSWAND, Grösse variabel.

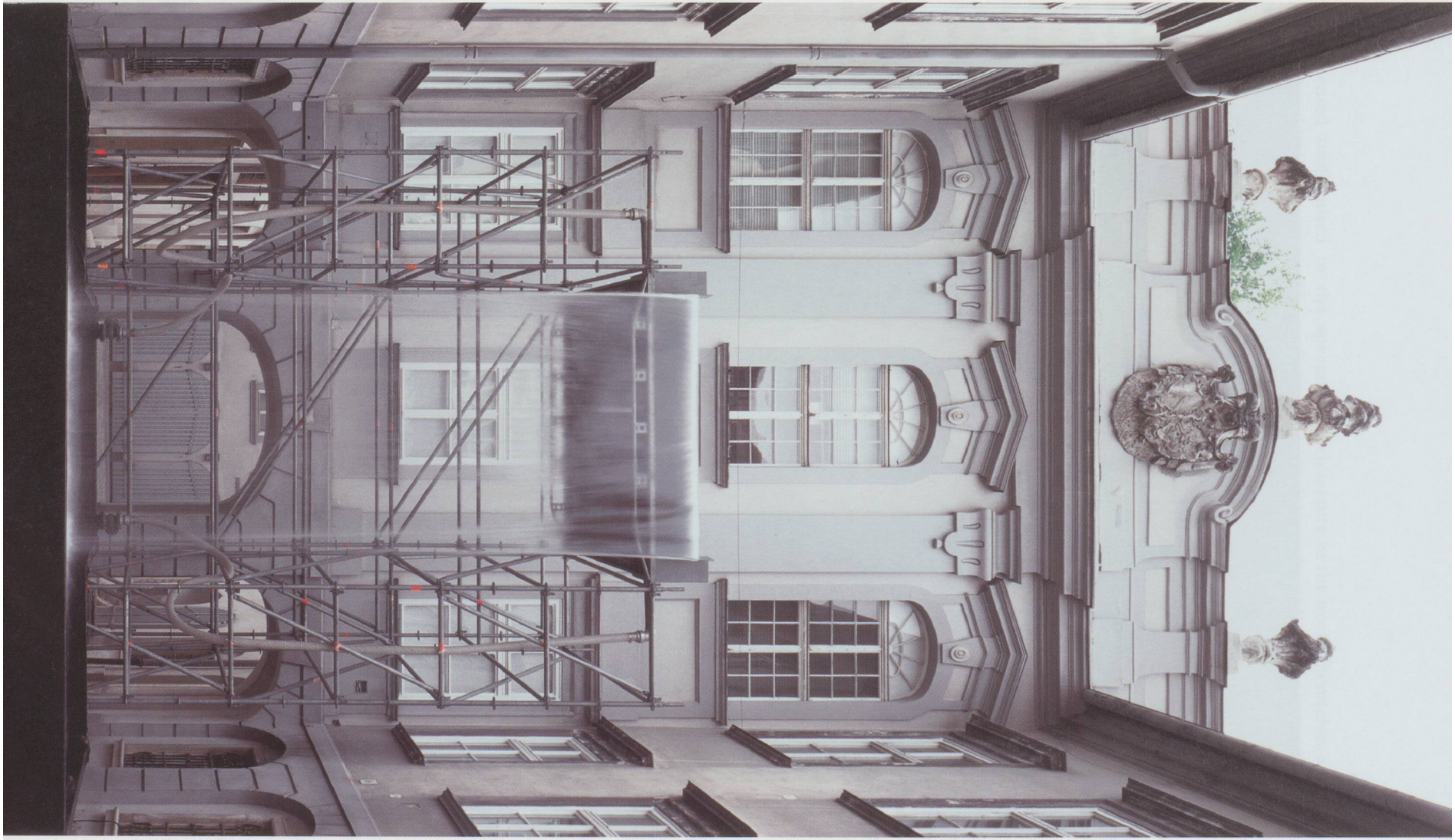
JESSICA MORGAN

Gartensozialismus

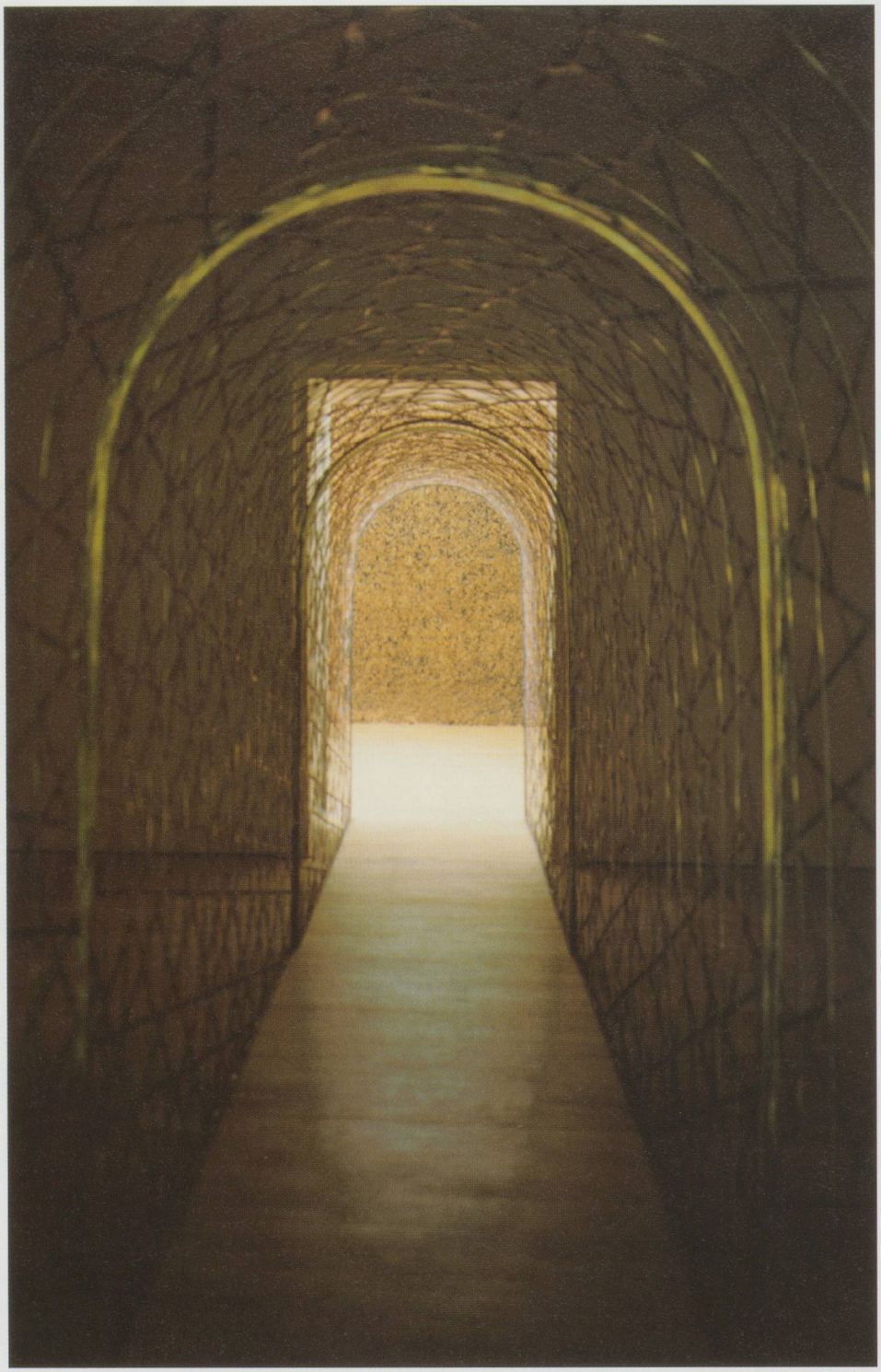
Discussion with Olafur Eliasson about his work rarely fails to come around to the artist's notion of "seeing oneself seeing." This poetically palindromic phrase is used by Eliasson to refer to a visual effect that is generated or facilitated by his work. Briefly summarized, "seeing oneself seeing" refers to: the observer's acknowledgment of the ocular act as one informed by manifold influences (memory, experience, ideology, context); the explosion of the individual viewing subject and in its place a multidimensional process that involves the viewer as both subject and object; and the suggestion that this awareness of both the construct of viewing, and the ability to see oneself in the third person, are crucial in order not only to appreciate the potential of art but, far more ambitiously, to manifest the type of criticality necessary in order to bring about social change. In fact this concept is so prevalent in Eliasson's speech (to the extent that it sometimes borders dangerously on the formulaic) that you could almost say that it is the defining principle behind the artist's work and, as such, the success of his projects is dependent on the extent to which he succeeds in bringing about this observational feat.

JESSICA MORGAN, Chief Curator at the Institute of Contemporary Art in Boston, curated Olafur Eliasson's first major museum exhibition in the United States, "Your only real thing is time," at the ICA in 2001.

Concomitant with this idea of "seeing oneself seeing" is the active role of the spectator, who is called upon to participate in this process in an analytical or educational manner. It is down to the viewer to apply this observational practice, which is less one of transparency than of heightened self-consciousness and which must be asserted over and over again to avoid falling into the trap of accepting our environment as "natural"—when in fact it is also shaped by social, cultural, and ideological forces. In ideal circumstances, Eliasson's work functions to rupture the flow of our surroundings and call into question the manner in which we locate ourselves visually, subjectively, and contextually. From one perspective, Eliasson's work could be seen as a series of lessons, albeit presented in a highly enticing manner, which the observer is challenged to complete. While he frequently works in the public realm, Eliasson suggests that it is precisely by working within the exclusive confines of the museum that his work is able to orchestrate the experience of "seeing oneself seeing" inasmuch as it disrupts the normative museological viewing experience. In the museum, Eliasson notes, "We stage the artifacts, but more importantly we stage the way the artifacts are perceived... So to elude the museum's insistence that there is a nature (so long as you look hard enough for it), it is crucial not only to acknowledge that the experience itself is part of the process, but more importantly, that expe-



OLAFUR ELIASSON, WASSERFALL, 1998, Baugerüst, Pumpe, Edelstahl, Wasser, "surroundings surrounded," Zentrum für Kunst und Medientechnologie ZKM, Karlsruhe, 2001 / WATERFALL, scaffolding, pump, stainless steel, water.

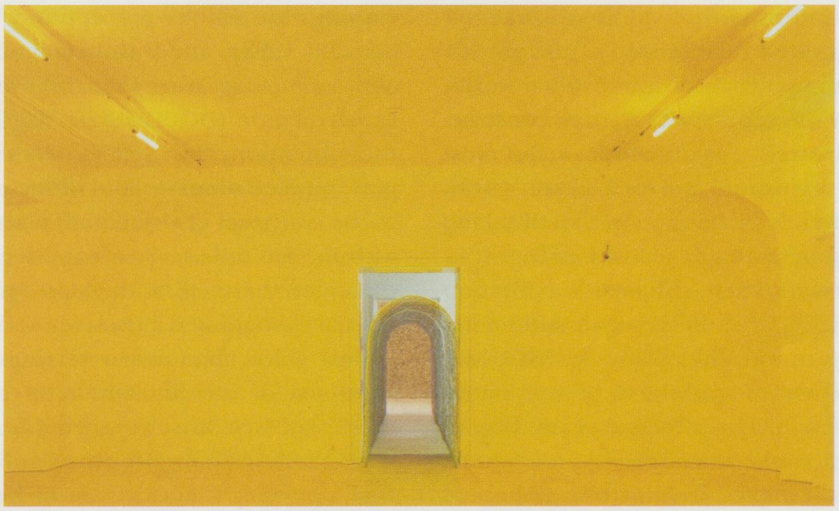


OLAFUR ELIASSON, FIVE-FOLD TUNNEL, 1998, stainless steel, "surroundings surrounded," Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2000 / FÜNFFACHER TUNNEL, Edelstahl.

rience is presented undisguised to the spectator. Otherwise, our... ability to see ourselves seeing, to evaluate and criticize ourselves and our relation to space, has failed, and thus so has the museum's socializing potential."[1] In order to credit Eliasson's work with an institutional critique, therefore, it seems necessary to reevaluate our long-held belief in the necessity of working outside of the parameters of the establishment.

Carefully planning his work as a series of interwoven projects, Eliasson uses a process of research akin to mapping or surveying: he studies the site in relation to its context, the construction of the exhibition space, and the movement of visitors in order to establish the nature and progression of the exhibition. For recent presentations in Graz ("surroundings surrounded," 2000, Neue Galerie Graz), Boston ("Your only real thing is time," 2001, The Institute of Contemporary Art), Bregenz ("The mediated motion," 2001, Kunsthaus Bregenz), and Karlsruhe ("surroundings surrounded," 2001, ZKM, an expanded version of the Graz exhibit), this has involved a combination of extant work and installations devised specifically for the exhibition space. Walking through each exhibit the visitor is acutely aware not only of individual works, but also of the relationship between them, the variety of approaches (and thus understandings), and the manner in which the works are revealed—through vistas created by architecture or the works themselves and trough delineated but often elliptical paths. The accumulative encounters seem to posit a philosophy or science of observation and sensation that the observer acquires through interaction.

Of course it is nothing new for an artist to labor over the installation and arrangement of a large exhibition, but what sets Eliasson's approach apart is this coordination of his work towards an apparently instructive, even enlightening effect. Individual works take a back seat to the overall idea of the exhibition and the visitor's circulation through the show as one continuous experience rather than a series of isolated moments. The approach suggests an affinity with the historically edifying intent of traditional landscape design and especially the humanist gardens of Renaissance Italy or eighteenth-century England. Eliasson's exhibitions have been similarly concerned with the incremental accumulation of knowledge through the observation and experience of a "nature" and architecture cultivated and framed for didactic purposes. The centrality of vision, movement, and time in the process of experiencing landscape architecture—vision informed in and by motion, from constantly changing, multiple viewpoints over a period of time—is precisely the type of experience that Eliasson constructs in his exhibitions.



OLAFUR ELIASSON, ROOM FOR ONE COLOR, 1998, "surroundings surrounded," Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2000 / RAUM FÜR EINE FARBE.

Familiarity with Eliasson's work, however, suggests other parallels with landscape architecture. Just as

landscape gardening is essentially an artificial representation of nature (the Hanging Gardens of Babylon, arguably the earliest recorded example, were grown in the desert), Eliasson's presentation of elemental or natural forms (including rainbows, moss walls, and waterfalls) are similarly cultivated and abstracted into a montage of effects. The extent to which Eliasson's exhibitions resemble a laboratory and are informed by the work of scientists echoes the traditional role of the landscaped garden as a site for technical and scientific experimentation: land reclamation, embankments, irrigation, and military constructions were all influenced by trials in landscape architecture and a wide range of disciplines contributed to the eighteenth-century English garden. The centrality of architecture in Eliasson's work, both as a material surrounding to be accounted for and as an influential theoretical practice, is also reminiscent of the role played by architecture in landscape design where the appearance of certain styles or motifs is an indication of philosophical approaches and the overall relationship of the garden to the house is paramount. And in individual works, Eliasson frequently references such garden constructions as the pergola, trellis, or greenhouse. But most significant for this discussion, and for Eliasson's work on a theoretical level, is this notion of experiencing landscape architecture through acts of looking.

"surroundings surrounded," Eliasson's exhibition at the Neue Galerie in Graz, both began and ended in the inner courtyard with the massive WASSERFALL (1998) constructed out of scaffolding, plastic pipes, and a watertight trough. The presence of this flow of water that simultaneously overwhelmed and echoed the surrounding Baroque architecture remained with the viewer both as an acoustic presence and as a visual memory throughout the exhibition, thereby maintaining a sense of immediacy that countered the narrative progression of the U-shaped consecutive galleries. Within the exhibition space, Eliasson led the observer through a series of rooms that contained various light experiments, weather-monitoring devices (that seemed to allude to our mistaken belief that we control nature), and ended with YOUR WINDLESS ARRANGEMENT (1997), a wall of fans through which the visitor was sucked and expelled out of the museum back into the courtyard and virtually into the gushing waterfall. Halfway through the exhibition, the visitor was transported through an empty gallery within a FIVE-FOLD TUNNEL (1998) that appeared from the outside to be a simple passageway. Once within this pergola-like metal structure the viewer looked through the trellis membrane only to see her reflection inside the tunnel in the mirrored windows on the adjacent gallery walls. This fractured mirroring unexpectedly brought about a self conscious awareness of the act of looking, and made apparent the physical relationship between movement and vision, meanwhile suggesting the uncomfortable possibility of being observed in turn. This simple device threw the other works in the exhibition into a new light. While one of the light projections focused attention on the perimeter or surrounding architecture of the space (HIGHLIGHTER, 1999), another highlighted the observer's powers of perception by deliberately altering vision and disrupting normative perception (ROOM FOR ONE COLOR, 1998), and a third engulfed both observer and room suggesting that the work itself exerted a powerful gaze (DOUGHNUT, 2000). Moving through the exhibition, this deliberately confounding interplay between observer and observed called attention to the construct of vision and, placed in combination with the multiple sensory experiences—the sound of the water, the smell of the moss wall, and the blast of the fans—suggested a complex series of phenomenological aides mémoires referring us back to other moments of lucidity, when we could, as Eliasson would say, "see ourselves seeing."

In the Kunsthaus Bregenz, for "The mediated motion," possibly the artist's most hermetic exhibition to date, Eliasson worked in cooperation with a landscape architect, Günther Vogt, to facilitate this idea of experiencing or observing through movement and process. The meticulous galleries and unusually vertical museum, designed by Peter Zumthor, presented the greatest challenge in devising the layout, which ultimately consisted of four platforms or floors each of which presented a different landscape but which were to be experienced in their entirety in a spiraling movement through the building. From a floor of mushrooms to a watery plane covered with

duckweed that was traversed on a wooden deck, to a platform of sloping packed earth and a hanging bridge across a foggy room, Eliasson's exhibition manifested a series of vistas to be observed and experienced from a variety of positions. Forsaking the experimental, laboratory-feel of Graz (in part due to the austerity of the architecture), "The mediated motion" employed the language and forms of landscape architecture directly in order to produce the height of cultivation, an indoor landscape, which replicated our mediated experience of the outdoors and recalled the manner in which nineteenth-century green houses presented alien or imported nature in an enclosed environment. In an attempt to defy the architectural "non-presence" of "non-reflexive surroundings" Eliasson aimed to integrate "our movements into the exhibition in a way that enables you to sense what you know and to know what you sense."[2] The packed earth floor, for example, sloped lopsidedly up at one end of the gallery. Standing on this strange topography, the viewer experienced a mini-landscape that afforded views both up the hill and from its summit, while simultaneously altering the perception of the gallery space.

Despite the attempts of "The mediated motion" to disrupt timeless coherence, the exquisite but stifling stillness of Zumthor's building may have succeeded in maintaining a uniform perpetuation of "non-reflexive surroundings." At least, that is, in comparison to the cacophony of sound and activity orchestrated by Eliasson for the survey of his work at the Center for Art and Media (ZKM) in Karlsruhe. This tour de force of science, optics, games, and sensory experience was packed with marauding children on the day that I visited, amazed that an art exhibition contained interactive ice floors, rotating horizons, kaleidoscopes, and distorting mirrors. At ZKM, Eliasson created something akin to the modernist German city parks, the Volkspark and Jugendpark that incorporated contemporary life and recreation in the spirit of communal Gartensozialismus. It similarly recalled the Northern European amusement parks of the fifties combining the educational with the entertaining, or the adventure playgrounds that sprang up throughout cities in the sixties. The vast spaces of ZKM's galleries allowed for a layered investigation of works that were introduced by Eliasson through camera obscuras, at the end of allées, along elliptical paths and in a central atrium. All the time, the fluctuating sound of the constantly whirring blades of an electric fan that hung from a cord and moved wildly of its own volition (VENTILATOR, 1997) kept time in the present, much the same way that the roar of the waterfall acted as a constant aural reminder in Graz.

Beneath the surface activity, however, Eliasson's copious presentation of work developed the exploration of perceptual processes initiated in Graz and the investigation of mediated movement in Bregenz, and simultaneously reflected a particularly twenty-first-century anxiety about our relationship with nature, science, and time that disrupted any comfortable analogy with landscape architecture. While traditional landscape design is concerned with training the mind and eye through an untroubled relationship with our experience of the "real," Eliasson's proposal is to precisely undermine this false confidence by exposing the complex assumptions that go into the making of our understanding of our surroundings. By reflecting, obstructing, obscuring, and framing our vision, Eliasson exposes the psychic, social, or conceptual dissonance that occurs between what we see and how we see. Unlike the humanistic lessons of the Renaissance garden, the philosophical follies of the eighteenth-century landscape, or the pleasure and recreation space of the twentieth-century city park, Eliasson's garden is neither a sanctuary nor a metaphorical replication of an ideal world. What it offers instead is a means by which to challenge the scopic status quo. "To see yourself seeing," as Eliasson would have it, "is dangerous for the state."[3] Our view of nature as the seat for actual phenomenological experience, in contrast to the perception prescribed by governing socio-cultural forces, underscores such a challenge.

1) Olafur Eliasson in *Projects 73* (New York: The Museum of Modern Art, 2001), n.p.
2) Olafur Eliasson in *The Mediated Motion* (City: Verlag der Buchhandlung Walther König and Kunsthaus Bregenz, 2001), p. 11.
3) Olafur Eliasson in *Your only real thing is time* (Boston: The Institute of Contemporary Art and Hatje Cantz, 2001), p. 21.

OLAFUR ELIASSON, THE MEDIATED MOTION, 2001, installation views / Installationsansichten, Kunsthaus Bregenz.

JESSICA MORGAN

Gartensozialismus

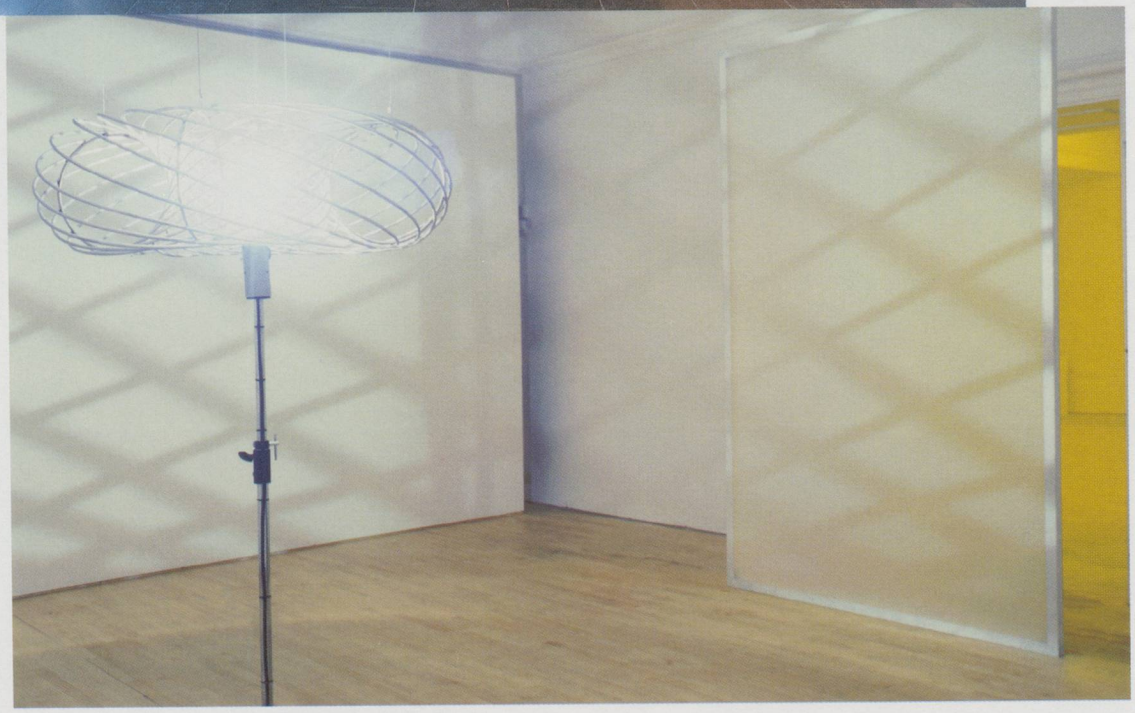
Wenn man sich mit Olafur Eliasson über sein Werk unterhält, kommt das Gespräch irgendwann unvermeidlich auf seinen Begriff des «sich sehen sehen». Eliasson bezieht sich mit diesem Begriff – in der englischen Wortfolge («seeing oneself seeing») ein poetisches Palindrom – auf einen optischen Effekt, den sein Werk erzeugt oder begünstigt. In wenigen Worten zusammengefasst geht es bei diesem «sich sehen sehen» um dreierlei: um das Bewusstsein auf Seiten des Betrachters, dass der Akt des Sehens ein Vorgang ist, der mannigfaltigen Einflüssen (Erinnerung, Erfahrung, Ideologie, Kontext) unterliegt; um das Aufbrechen des individuellen betrachtenden Subjektes und dessen Ablösung durch einen multidimensionalen Prozess, der den Betrachter als Subjekt wie Objekt betrifft, sowie um den Gedanken, dass sowohl dieses Bewusstsein darum, wie der Akt des Sehens aufgebaut ist, als auch die Fähigkeit, sich selbst in der dritten Person zu sehen, von entscheidender Bedeutung sind, nicht nur um das Potenzial der Kunst würdigen zu können, sondern, weit ehrgeiziger noch, um die Art von kritischer Haltung an den Tag zu legen, die notwendig ist, um einen gesellschaftlichen Wandel herbeizuführen. Tatsächlich taucht der Begriff in Eliassons Ausführungen derart häufig auf (so oft, dass er bisweilen gefährlich ans Formelhafte grenzt), dass man fast sagen könnte, er sei das bestimmende Grundprinzip seines Schaffens und der Erfolg seiner Projekte hänge davon ab, wie gut es ihm gelinge, dieses Kabinettstück der Beobachtung zu realisieren.

Mit diesem Prinzip des «sich sehen sehen» verknüpft ist die aktive Rolle des Betrachters, der aufgefordert ist sich in analytischer oder erzieherischer Weise am Prozess zu beteiligen. Es liegt beim Betrachter, diesen Beobachtungsmodus umzusetzen, der weniger eine Frage der Transparenz ist als eine des gesteigerten Selbstbewusstseins, und der ständig der Bekräftigung bedarf, damit wir nicht in die Falle gehen und unsere Umgebung als «natürlich» hinnehmen – wo sie doch in Wirklichkeit ebenfalls durch gesellschaftliche, kulturelle und ideologische Kräfte geformt ist. Unter idealen Bedingungen funktioniert Eliassons Werk so, dass das einheitlich Fliessende unserer Umgebung gestört wird und die Art und Weise, wie wir uns selbst visuell, subjektiv und im Verhältnis zu unserem Umfeld verstehen, in Frage gestellt wird. Aus einem bestimmten Blickwinkel liesse sich Eliassons Werk als Folge von – allerdings überaus verlockend verpackten – Lektionen betrachten, die der Betrachter durchexerzieren muss. Auch wenn er häufig im öffentlichen Raum arbeitet, meint Eliasson, gerade die Arbeit im exklusiven Rahmen

JESSICA MORGAN, Chefkuratorin am Institute of Contemporary Art in Boston, hat 2001 im ICA unter dem Titel «Your only real thing is time» die erste grössere Museumsausstellung Olafur Eliassons in den Vereinigten Staaten organisiert.

OLAFUR ELIASSON, SEEING YOURSELF SEEING, 2001, glass, mirror, wooden frame (39 3/8 x 39 3/8") / SICH SELBST SEHEN SEHEN, Glas, Spiegel, Holzrahmen (100 x 100 cm), "surroundings surrounded," Zentrum für Kunst und Medientechnologie ZKM, Karlsruhe.

OLAFUR ELIASSON, YOUR WINDLESS ARRANGEMENT, 1997, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark / DEIN WINDFREIES ARRANGEMENT.



OLAFUR ELIASSON, DOUGHNUT PROJECTION, 2000, light, steel, "surroundings surrounded," Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz / DOUGHNUT-PROJEKTION, Licht, Stahl.

des Museums erlaube es ihm, diese Erfahrung des «sich sehen sehen» zu vermitteln, indem er die gewohnte Museumserfahrung aufbreche. Im Museum, meint Eliasson, inszeniere man zwar Werke, vor allem aber inszeniere man die Art und Weise, wie Werke wahrgenommen werden. Um also auf die Behauptung des Museums, es gebe eine Natur (solange man nur intensiv genug danach suche), nicht hereinzufallen, komme es darauf an, einzusehen, dass die Erfahrung selbst Teil des Prozesses sei, vor allem aber dass dem Zuschauer eine unverfälschte Erfahrung geboten werde. Sonst habe unsere Fähigkeit, uns selbst sehen zu sehen, uns selbst und unsere Beziehung zum Raum kritisch zu bewerten, und damit auch das Sozialisierungspotenzial des Museums versagt.[1)] Will man Eliassons Arbeit eine kritische Haltung gegenüber dem institutionellen Rahmen zubilligen, muss die herkömmliche Vorstellung von der Notwendigkeit ausserhalb etablierter Strukturen zu arbeiten neu überprüft werden.

Als Serien zusammenhängender Projekte sind Eliassons Ausstellungen jeweils sorgfältig geplant, und um Charakter und Verlauf einer Ausstellung zu bestimmen, bedient sich der Künstler einer dem Kartographieren oder Vermessen ähnlichen Methode – sie untersucht den Ort hinsichtlich Kontext, Aufbau des Ausstellungsraums und Besucherfluss. Bei jüngsten Präsentationen in Graz («surroundings surrounded», 2000, Neue Galerie Graz), Boston («Your only real thing is time», 2001, The Institute of Contemporary Art), Bregenz («The mediated motion», 2001, Kunsthaus Bregenz) und Karlsruhe («surroundings surrounded», 2001, eine erweiterte Fassung der Grazer Ausstellung) bedeutete dies, dass er bestehende Werke mit Installationen kombinierte, die er eigens für den jeweiligen Ausstellungsort schuf. So nimmt der Besucher beim Gang durch die Ausstellung nicht nur die einzelnen Werke wahr, sondern bekommt auch ein Gefühl für die Beziehung zwischen ihnen, für die Vielfalt der Betrachtungsweisen (und Verständnismöglichkeiten) und dafür, wie man die Werke erblickt – in Durch- und Ausblicken, für die die Architektur oder die Werke selbst sorgen, sowie von genau abgesteckten, häufig ellipsenförmig angelegten Wegen aus. Insgesamt erschliessen die Begegnungen gleichsam eine Philosophie oder Wissenschaft der Beobachtung und Sinneswahrnehmung, mit welcher der Betrachter durch Interaktion vertraut wird.

Dass ein Künstler sich mit Aufbau und Anordnung einer grossen Ausstellung abmüht, ist natürlich nichts Neues, was aber Eliassons Vorgehen auszeichnet, ist diese Koordination seines Werkes auf eine offensichtlich lehrreiche, ja aufklärerische Wirkung hin. Die einzelnen Arbeiten treten dabei gegenüber der Gesamtidee in den Hintergrund und der Rundgang des Besuchers als ganzheitliche Erfahrung ist wichtiger als die einzelnen Momente. Dieses Vorgehen deutet auf eine Affinität zu den ursprünglich erbaulichen Intentionen traditioneller Landschaftsgestaltung, insbesondere der humanistischen Gärten im Italien der Renaissance oder im England des achtzehnten Jahrhunderts. Auch bei Eliasson geht es

OLAFUR ELIASSON, HIGHLIGHTER, 1999, installation view, "surroundings surrounded," Zentrum für Kunst und Medientechnologie ZKM, Karlsruhe, 2001 / SCHEINWERFER.

um den allmählichen Zuwachs an Wissen dank Beobachtung und Erfahrung einer für didaktische Zwecke kultivierten und gestalteten «Natur» und Architektur. Und die zentrale Bedeutung von Sehen, Bewegung und Zeit in diesem Prozess des Erlebens gestalteter Landschaft – ein Sehen in der Bewegung und durch die Bewegung, durch ständig wechselnde, mehrfache Blickwinkel geprägt – entspricht genau der Erfahrung, die Eliasson in seinen Ausstellungen erlebbar macht.

Bei näherer Beschäftigung mit Eliassons Werk lassen sich noch weitere Parallelen zur Landschaftsgestaltung erkennen. Genauso, wie Landschaftsgestaltung im Grunde eine künstliche Naturdarstellung ist (das möglicherweise älteste bezeugte Beispiel, die Hängenden Gärten von Babylon, entstand mitten in der Wüste), ist Eliassons Präsentation von elementaren oder natürlichen Dingen (wie Regenbogen, Mooswände und Wasserfälle) in ähnlicher Weise kultiviert und zu einer Montage von Effekten abstrahiert. Die Tatsache, dass Eliassons Ausstellungen bis zu einem gewissen Grad einem Laboratorium gleichen und von der Arbeit von Wissenschaftlern beeinflusst sind, gemahnt an die traditionelle Bedeutung der landschaftsgärtnerisch gestalteten Parkanlage als einer technischen und wissenschaftlichen Experimentierstätte: Landgewinnung, Uferbefestigung, Bewässerungs- und Militärbauten, sie alle wurden beeinflusst von Versuchen in der Landschaftsgestaltung, und wissenschaftliche Disziplinen aller Art leisteten ihren Beitrag zum englischen Garten des achtzehnten Jahrhunderts. Die zentrale Bedeutung der Architektur in Eliassons Werk (als zu berücksichtigender konkreter Rahmen wie als theoretisches Rüstzeug) erinnert darüber hinaus an die Rolle, die die Architektur in der Landschaftsgestaltung spielte, wo sich im Auftreten bestimmter Stile oder Motive philosophische Anschauungen andeuten und wo der Beziehung von Haus und Garten überragende Bedeutung zukommt. In manchen Arbeiten zitiert Eliasson zudem oft Gartenelemente wie Pergola, Spalier oder Gewächshaus. Am wichtigsten bleibt aber besagte Vorstellung vom Erleben gestalteter Landschaft in Sehakten.

«surroundings surrounded», Eliassons Ausstellung in der Neuen Galerie Graz, nahm ihren Anfang

OLAFUR ELIASSON, CAMERA OBSCURA, 1999, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt.

und endete im Innenhof mit dem gewaltigen WASSERFALL (1998), bestehend aus einem Gerüst, Kunststoffröhren und einem wasserdichten Trog. Dieser Wasserschwall, der die umgebende Barockarchitektur gleichzeitig in den Hintergrund drängte und überhöhte, begleitete den Besucher sowohl akustisch wie als Erinnerungsbild durch die gesamte Ausstellung, was den Eindruck einer Unmittelbarkeit erzeugte, die ein Gegengewicht zum narrativen Fluss der u-förmig angeordneten Räume bildete. Der Besucher wurde durch eine Reihe von Räumen mit verschiedenen Lichtexperimenten und Apparaturen

zur Wetterbeobachtung geführt (die offenbar auf unseren Irrglauben anspielten, wir kontrollierten die Natur); den Schlusspunkt bildete YOUR WINDLESS ARRANGEMENT (Dein windfreies Arrangement, 1997), eine Wand aus Ventilatoren, die den Besucher einsaugte und wieder in den Innenhof, sozusagen in den reissenden Wasserfall ausspuckte. Auf halbem Weg der Ausstellung wurde der Besucher im FIVE FOLD TUNNEL (1998), einer auf der Fibonacci-Zahlenreihe beruhenden Gitterkonstruktion, die von aussen wie ein schlichter Durchgang wirkte, durch einen leeren Raum geführt. Einmal in diesem pergolaähnlichen Metallgebilde, erblickte der Betrachter durch das Gitterwerk in den verspiegelten Fenstern der angrenzenden Saalwände lediglich das Spiegelbild seiner selbst im Tunnel. Die bruchstückhafte Spiegelung machte einem unvermutet den eigenen Sehakt bewusst und legte die konkrete Beziehung zwischen Bewegung und Sehen offen, allerdings nicht ohne auf die unangenehme Möglichkeit zu verweisen, selbst Gegenstand der Beobachtung zu sein. Dieser schlichte Kunstgriff liess auch die übrigen Werke der Ausstellung in neuem Licht erscheinen. Während eine der Lichtprojektionen die Begrenzung beziehungsweise die Architektur des Raumes ins Blickfeld rückte (HIGHLIGHTER, 1999), lenkte eine andere, dank einer gezielten, die Gewohnheit durchbrechend Veränderung der Sehweise, die Aufmerksamkeit auf das Wahrnehmungspotenzial des Beobachters selbst (ROOM FOR ONE COLOR, 1998); eine dritte umfing Beobachter und Raum gleichermassen und weckte den Eindruck, von der Arbeit selbst gehe ein bannender Blick aus (DOUGHNUT, 2000). Beim Gang durch die Ausstellung lenkte dieses gewollt verwirrende Hin und Her zwischen Beobachter und Beobachtetem die Aufmerksamkeit auf das Sehen selbst und ergab – zusammen mit den vielfältigen Sinneseindrücken: dem Geräusch des Wassers, dem Geruch der Mooswand und dem Rauschen der Ventilatoren – eine komplexe Folge phänomenologischer Erinnerungshilfen, die uns andere lichte Augenblicke ins Bewusstsein zurückriefen, in denen wir uns, laut Eliasson, «selbst sehen sehen» konnten.

Für «The mediated motion» im Kunsthaus Bregenz, seine bislang vielleicht hermetischste Ausstellung, arbeitete Eliasson mit dem Landschaftsarchitekten Günther Vogt zusammen, um dieses Prinzip des Erlebens oder Beobachtens durch Bewegung und Prozess weiter auszubauen. Das von Peter Zumthor entworfene, ungewöhnliche Museum mit seinen geometrisch exakten, übereinander liegenden Ausstellungsräumen stellte wohl die grösste Herausforderung für die Einrichtung der Ausstellung dar. Am Ende entstanden vier Plattformen oder Ebenen, die jeweils eine andere Landschaft präsentierten, die aber in spiralförmiger Bewegung durch das Gebäude in ihrer Gesamtheit erlebt werden sollten. Von mit Pilzen bewachsenen Baumstämmen zu einer mit Entengrütze bedeckten Wasserfläche, über welche ein Holzsteg führte, zu einer schiefen Ebene aus festgestampfter, verseuchter Erde und einer Hängebrücke quer durch einen raucherfüllten Raum bot Eliassons Ausstellung eine Folge von Szenarien, die es von verschiedensten Standpunkten aus zu beobachten und zu erleben galt. «The mediated motion» verzichtete (nicht zuletzt wegen der Strenge der Architektur) auf das experimentelle, laborartige Ambiente von Graz und arbeitete direkt mit der Sprache und dem Formenvokabular der Landschaftsarchitektur, um den Gipfel der Künstlichkeit hervorzubringen: eine Landschaft im Innenraum, die unsere vermittelte Erfahrung der freien Natur nachbildete und an die Gewächshäuser des neunzehnten Jahrhunderts erinnerte, die exotische oder importierte Natur in geschlossenen Räumen präsentierten. Bei diesem Versuch, sich der architektonischen «Nichtpräsenz» so genannter «nichtreflexiver Räume» zu widersetzen, ging es Eliasson darum, «unsere Bewegungen bewusst zu machen und in die Ausstellung einzubeziehen in einer Art, die uns wahrzunehmen erlaubt, was wir wissen, und zu wissen, was wir wahrnehmen».[2] So stieg etwa die Fläche aus festgestampfter Erde auf der einen Seite des Raumes stärker an als auf der anderen. Innerhalb dieser seltsamen Topographie erlebte der Zuschauer eine Landschaft im Kleinen, die es ihm in veränderter Wahrnehmung des Ausstellungsraumes erlaubte, den Blick den Hang hinauf und von oben nach unten schweifen zu lassen.

Bei allem Bemühen seitens «The mediated motion», die zeitlose Geschlossenheit zu durchbrechen, mag die exquisite, aber erdrückende Stille von

Zumthors Bau es geschafft haben, die ungebrochene Kontinuität «nichtreflexiver Räume» zu wahren. Das gilt zumindest im Vergleich zur Kakophonie von Geräuschen und Bewegung, die Eliasson für seine grosse Werkschau im Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe (ZKM) orchestrierte. Diese Tour de Force von Naturwissenschaft, Optik, Spielerei und Sinneserleben war am Tag, an dem ich die Ausstellung besuchte, überfüllt von herumtobenden Kindern, die darüber erstaunt waren, in einer Kunstausstellung interaktive Eisflächen, rotierende Horizonte, Kaleidoskope und Vexierspiegel vorzufinden. Im ZKM realisierte Eliasson etwas, was den modernen deutschen Stadtgärten, den Volks- und Jugendparks mit ihrer Einbeziehung des modernen Alltags und dem Erholungsgedanken im Sinn des Gartensozialismus nahe kommt. Zugleich fühlt man sich an die Vergnügungsparks der 50er Jahre erinnert, die Erziehung und Unterhaltung miteinander verbanden, oder an die Abenteuerspielplätze, die in den 60er Jahren in den Grossstädten wie Pilze aus dem Boden schossen. Die riesigen Ausstellungsräume des ZKM erlaubten eine vielschichtige Auseinandersetzung mit den Arbeiten, die Eliasson in unterschiedlichster Form präsentierte: durch eine Camera obscura, am Ende einer Allee, entlang verschlungener Wege und in einem zentralen Lichthof. Daneben sorgte das oszillierende Geräusch der unablässig surrenden Blätter eines elektrischen Ventilators, der an einem Kabel hing und sich im eigenen Wind wild hin- und herbewegte (VENTILATOR, 1997), dafür, dass die Zeit in der Gegenwart verharrte, ganz so, wie das Rauschen des Wasserfalls in Graz als ständiges akustisches Memento fungierte.

Unterhalb der hektischen Oberfläche jedoch führte Eliassons umfassende Werkpräsentation die in Graz begonnene Erforschung der Wahrnehmungsprozesse und die Untersuchung der vermittelten Bewegung in Bregenz weiter und spiegelte zugleich die dem einundzwanzigsten Jahrhundert eigene Sorge um die Beziehung zu Natur, Wissenschaft und Zeit wider, was jeder bequemen Analogie zur Landschaftsarchitektur den Boden entzog. Während es der traditionellen Landschaftsgestaltung darum zu tun ist, den Geist und das Auge durch die ungestörte Beziehung zum Erleben des «Realen» zu schulen, besteht Eliassons Projekt gerade darin, diese trügerische Zuversicht durch die Aufdeckung der komplexen Annahmen zu erschüttern, die unserem Verständnis der Welt um uns herum zugrunde liegen. Durch Reflexion, Behinderung, Verwischung und Manipulation unserer visuellen Wahrnehmung deckt Eliasson die psychischen, sozialen oder begrifflichen Abgründe auf, die zwischen dem Was und dem Wie unseres Sehens klaffen. Anders als die humanistische Lehre des Renaissancegartens, die philosophische Extravaganz der Landschaft im achtzehnten Jahrhundert oder die Vergnügungs- und Erholungsräume der Stadtparks im zwanzigsten Jahrhundert ist Eliassons Garten weder Refugium noch metaphorische Nachbildung einer idealen Welt: Er gibt uns vielmehr ein Mittel an die Hand, den Status quo unseres Sehens in Frage zu stellen. «Sich selbst sehen zu sehen ist», laut Eliasson, «gefährlich für den Staat.»[3] Die Tatsache, dass wir trotz der soziokulturellen Einflüsse, die unsere Wahrnehmung prägen, die Natur als den Ort konkreter phänomenologischer Erfahrung schlechthin betrachten, macht diese Aussage relevant.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Olafur Eliasson, in: *Projects 73*, The Museum of Modern Art, New York 2001, o. S.
2) Olafur Eliasson, in: *The mediated motion*, Verlag der Buchhandlung Walther König und Kunsthaus Bregenz, 2001, S. 11.
3) Olafur Eliasson, in: *Your only real thing is time*, Hatje Cantz und Institute of Contemporary Art, Boston 2001, S. 21.

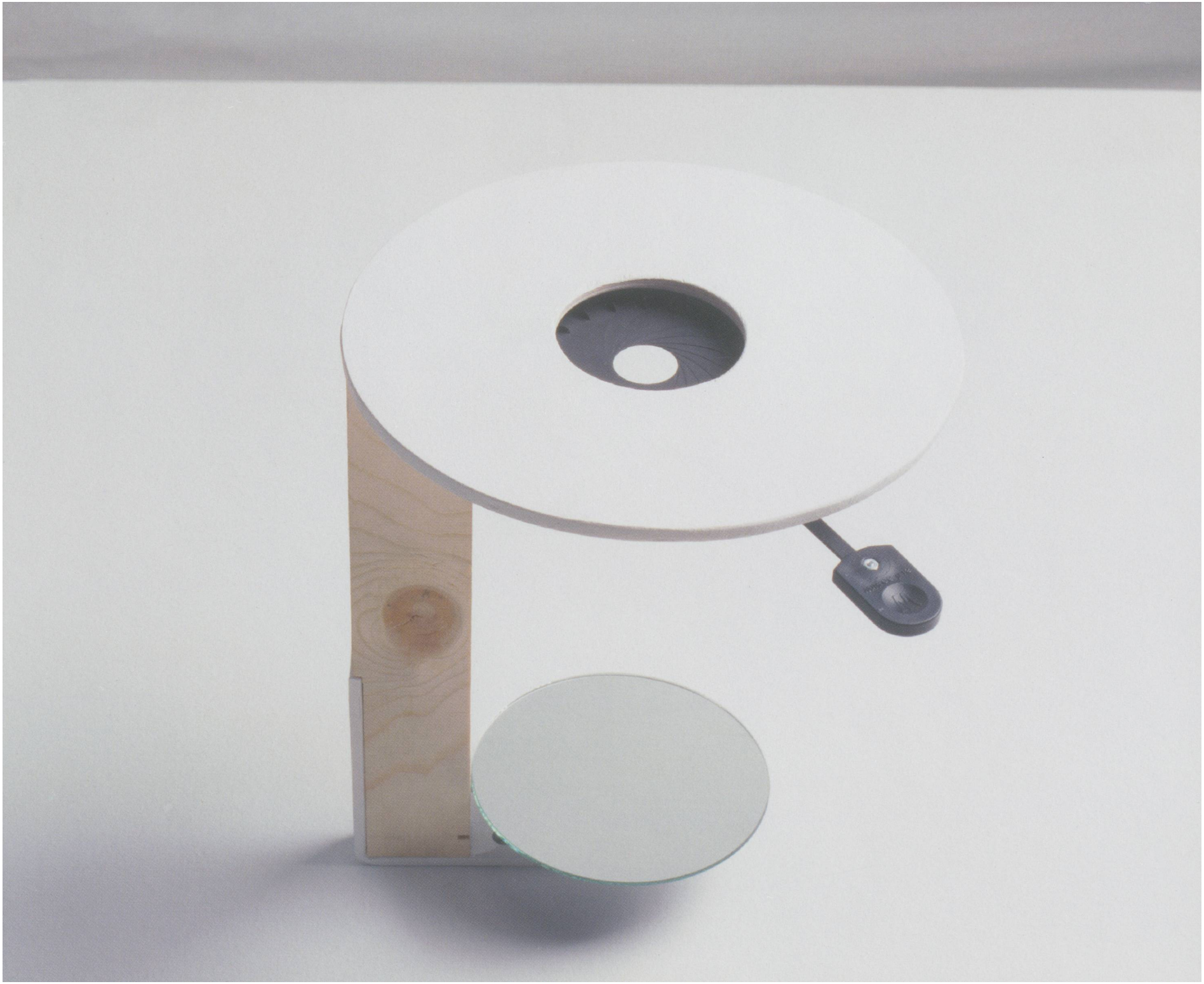
OLAFUR ELIASSON, YOUR SPIRAL VIEW, 2002, stainless steel, installation view, Fondation Beyeler, Basel / DEINE GEWUNDENE SICHT, Edelstahl. (DIGITALPHOTO: OLAFUR ELIASSON)

Edition for Parkett Olafur Eliasson

EYE EYE, 2002
Iris shutter, concave mirror, wooden bracket,
$8^{11}/_{16}$ x $8^{11}/_{16}$ x $10^{1}/_{4}$"; shutter 4" diameter;
mirror $4^{3}/_{4}$" diameter.
Edition of 70, signed and numbered.

Irisblende, Konkavspiegel, Halterung aus Holz und Metall,
22 x 22 x 26 cm; Blendendurchmesser 10 cm;
Spiegeldurchmesser 12 cm.
Auflage: 70, signiert und nummeriert.

(PHOTO: MANCIA/BODMER FBM STUDIO, ZÜRICH)



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 2001, clay, wire, fuzz, hair, plastic, paint, overall dimensions variable, 1/4 x 3/4 x 1/2" each /
OHNE TITEL, Ton, Draht, Textilfasern, Haar, Kunststoff, Farbe, Gesamtgrösse variabel, einzeln je 0,6 x 1,9 x 1,3 cm. (PHOTO: MARK RHEA)

Tom Friedman

DAN CAMERON

Same and Different

In his transformation of the everyday into the extraordinary, Tom Friedman deftly reverses some of the main artistic precepts of the past hundred years. Since Duchamp, the most available choice for artists interested in quotidian experience has been to either present the found object as it is, or to re-enact what we might refer to as the conditions of its existence. While Jeff Koons' appropriation of vacuum cleaners during the early years of his career serves to illustrate the principle of display as spectacle, Felix Gonzalez-Torres' metaphysical exploration of the impulses triggered by our relations to candies, light bulbs, and clocks offers a case study for how an ordinary thing can be conceptually repackaged. Friedman, by contrast, has chosen to explore the ways in which some of the most humble artifacts of daily life can be transformed, while retaining enough of their identity so as to make these altered conditions a window back onto their unchanged essence. In most cases, the conceptual process by which Friedman imagines and then carries out these changes tends to reach into the heart of the original thing's meaning. Examples of this balancing act abound within his oeuvre. A bar of soap onto which a stray pubic hair has congealed is the same bar of soap, even when the hairs have multiplied and been painstakingly arranged into a perfect spiral. In the process, the chance encounter with one of life's less compelling moments is re-staged as an episode in which the sheer implausibility of Friedman's revision is matched only by its audacious standard of beauty.

Because of its seemingly self-effacing relationship to the world around it, Tom Friedman's work came to the world's attention very gradually. A native of St. Louis who had his art education in Chicago, Friedman's student years in the eighties were characterized by a generally reactionary attitude towards new art on the part of a great number of institutions responsible for its dissemination. Not only did the art world witness a literal stampede in retreat toward the comforting familiarity of bronze sculpture and oil painting, but the immense scale promoted by the most successful galleries of that era evoked a grandiosity that the uncertain years following the market's collapse in the late-eighties soon rendered hollow. From this vantage point, Friedman's art proposes a rebellion against the status quo of its period, a rejection which finds distant echoes in the work of other members of his generation: certainly Gonzalez-Torres, but also Rirkrit Tiravanija, Janine Antoni, and Gabriel Orozco. Like them, Fried-

---

DAN CAMERON has been Senior Curator at the New Museum since 1995, and has curated a number of important exhibitions there, including surveys of work by Carolee Schneemann, Doris Salcedo, Faith Ringgold, Martin Wong, David Wojnarowicz, Cildo Meireles, Paul McCarthy, and William Kentridge. He has also co-authored several dozen books and catalogues on contemporary art, and is a regular contributor to *Artforum*, *Flash Art* and *trans<*.

TOM FRIEDMAN, UNTITLED (TARANTULA), 2001, hair, 1½ x 4 x 3¾" / OHNE TITEL (TARANTEL), Haar, 3,8 x 10,2 x 9,5 cm.

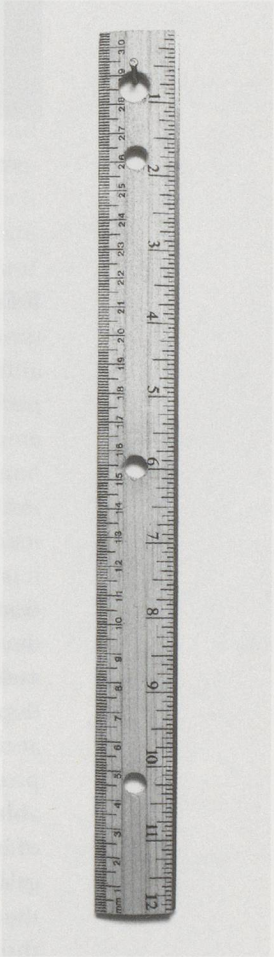
TOM FRIEDMAN, UNTITLED (LUCKY CHARMS BOX), 2002, Lucky Charms box made into 4 smaller boxes, 6 x 4 x 1" each / OHNE TITEL (LUCKY-CHARMS-PACKUNG), 1 Original-Lucky-Charms-Packung zu 4 kleineren Packungen verarbeitet, je 15,2 x 10,2 x 2,5 cm.

man sought a return to the handmade, the intimate, and the serendipitous at a moment when pompous monumentality had clearly run its course. Unlike them though, he saw the vernacular dimension of the everyday as a way of relocating the essence of human consciousness directly within the ephemeral and the interstitial. In this regard, Friedman's approach reveals an intriguing connection to the object-based sculpture then being practiced by a group of Chicago-based artists: Tony Tasset, Hirsch Perlman, and Joe Scanlan, among others. Although each of these artists is more interested in a context-based deconstruction of the object, they share with Friedman a desire to re-experience the stuff of daily existence through the lens of a heightened sense of attention.

As Friedman's work began appearing more regularly during the first half of the nineties, many viewers found themselves unable to grasp a thread of continuity that ran through his sculptures, photographs, and drawings. Although many artists of the past ten years have been described as working in a stylistic mode that suggests a group show, Friedman's individual works are especially prone to this description. One important reason for this appearance is that once he has developed the technique required to bring a work to completion, that technique is rarely if ever repeated. Thus, a group of his works might consist of a pencil that has been entirely passed through a sharpener, leaving only a single extended shaving; a group of plastic balls shoplifted over a period of two years; a multitude of individually colored Play-Doh dots packed into a gelatin cold capsule; a faux daddy-long-legs placed exactly where a live insect might venture if it had wandered into a gallery; and a seemingly empty pedestal over which a curse hovers invisibly. Once it became clear, however, that Friedman's art was

the result of an intuitive process harnessed to a near-fanatical degree of discipline regarding the processes required to pull off each unique experiment, the approximate parameters of his undertaking began to emerge. Working with materials that shared little beyond their overt connection with day-to-day existence, Friedman began to slowly open up a hidden dimension behind the appearance of the ordinary, revealing it as a world of unending enchantment and paradoxes.

A quality often ascribed to Friedman's art is the ability to recapture the free flow of associations between experience and imagination that form the daily fiber of childhood. Many of his works even go so far as to apply the mentality of a child, or the artist's personal memories of childhood, to the reality of an adult-centered world. UNTITLED (SMALL WORLD) (1995–1997), one of his most engaging works, employs Play-Doh once more in the formation of more than three hundred tiny (less than ½") objects that represent the complete number of generic things that the artist could think of in a single sitting: rolling pin, spider, trumpet, etc. Gathering all of these miniatures together under a single Plexiglas "roof," Friedman successfully achieves one of childhood's greatest conceits: the gathering together of everything in the world into a single contained space. In MY FOOT (1991), Friedman has tried to the best of his abilities to re-create from memory the ruler that he used in elementary school. The finished work seems fully authentic, right down to the grain of the wood, the numerical markings for inches and centimeters running along both sides, and the punched holes enabling students to carry their rulers inside their binders. The only thing missing is any objective sense of measurement. Having started out using the distance between his hands to indicate the size of the original ruler, Friedman ends up with a measuring device that is slightly less than eleven inches long, a difference roughly equivalent to the amount his hands and arms have grown since he was a child. Although a reconstituted sense of wonderment stands out in these pieces, it is hard not to be struck by the extent to which they also suggest that the mundane and challenging tasks of adulthood might equally conjure, in their cumulative effect, an equivalent balancing act between absurdity and single-minded determination.



TOM FRIEDMAN, MY FOOT, 1991, wood, press-type, 10¼ x 1"; a replica of a ruler made from memory / MEIN FUSS, Holz, Prägedruck, 26 x 2,54 cm; Nachbildung eines Massstabs aus dem Gedächtnis.

The problem of singularity is at the center of Friedman's explorations, and he approaches his dilemma with all the intellectual rigor of a philosopher. But this is not the brand of singularity familiar to us through, say, the inimitable line of a Matisse, or the honed audacity of a Koons. There is certainly a key role within the framework of Friedman's art for the idiosyncrasies of individual temperament, but by thoroughly disavowing the romantic model of the genius' touch, he gently nudges us toward a more intimate inspection of the world around us. Without telegraphing his intentions, Friedman's sensibility gradually comes to the fore through an ongoing series of investigations that take him in as few conceptual steps as possible from mass-produced object to a final work which, while still recognizable as the thing he started with, has also become something unique. The classroom map of the U.S. (UNTITLED, 1991–94), in which all the place names have been removed and then replaced, upside down, conveys all the nostalgia of the original artifact, while still prodding us to wonder why representations change their meanings when turned on their head. Of course, since even identical objects are entirely different from one another when viewed through a microscope, our notions of similarity and difference can be said to be severely limited by the physical sensitivities of our own tools of perception. Indeed, part of Friedman's overriding quest, it seems, is to call our attention to the role that consciousness plays in our insistence, beyond all evidence to the contrary, that the world we perceive is the one that is there.

TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1997, unique black-and-white photograph, 9½ x 13"; 300 superimposed photographs of the artist as a child / OHNE TITEL, Schwarzweissphoto, Unikat, 24 x 33 cm; eine Überlagerung von 300 Kinderphotos des Künstlers.

If Friedman has opened up both the conceptual and material possibilities for sculpture in our time, he has done so in a way that leaves him, ironically, without peers. In the broadest cultural terms, it is probably true that after September 11th, we possess a heightened collective capacity for appreciating the notion of vulnerability expressed through the medium of art. The empty promise of immortality, hinted at in the indestructible surfaces of sculptures cast or hammered from steel, bronze and stone, seems especially inappropriate today. Still, we do not want to completely let go of the idea that our art will long outlive us, and an art like Friedman's seems to skate dangerously close to the possibility that when we go, it all goes. Perhaps it is worthwhile to consider one of the most enduring lessons of the art of the nineties: the notion of abjection, in which the human form is reduced to a state of pitiable dependence in order to survive. The key to understanding the part played by Friedman's work in this conversation can be found in what is probably his single most widely reproduced work: the untitled depiction of himself, life-size, rendered in colored construction paper as the victim of a fatal accident. While rendering one of life's most fundamental fears, violent death, in a material properly suited to an elementary school art class, Friedman doesn't merely cover the unthinkable in a blanket of innocence. He also asks us to consider the transience of life as the source of its greatest power over our imaginations. Even as it implores us to look unflinchingly at the grisly spectacle of an untimely death, it urges us to see life in terms of endless continuity, with the present moment providing a miraculous link between those who have gone before and those who have yet to exist.

DAN CAMERON

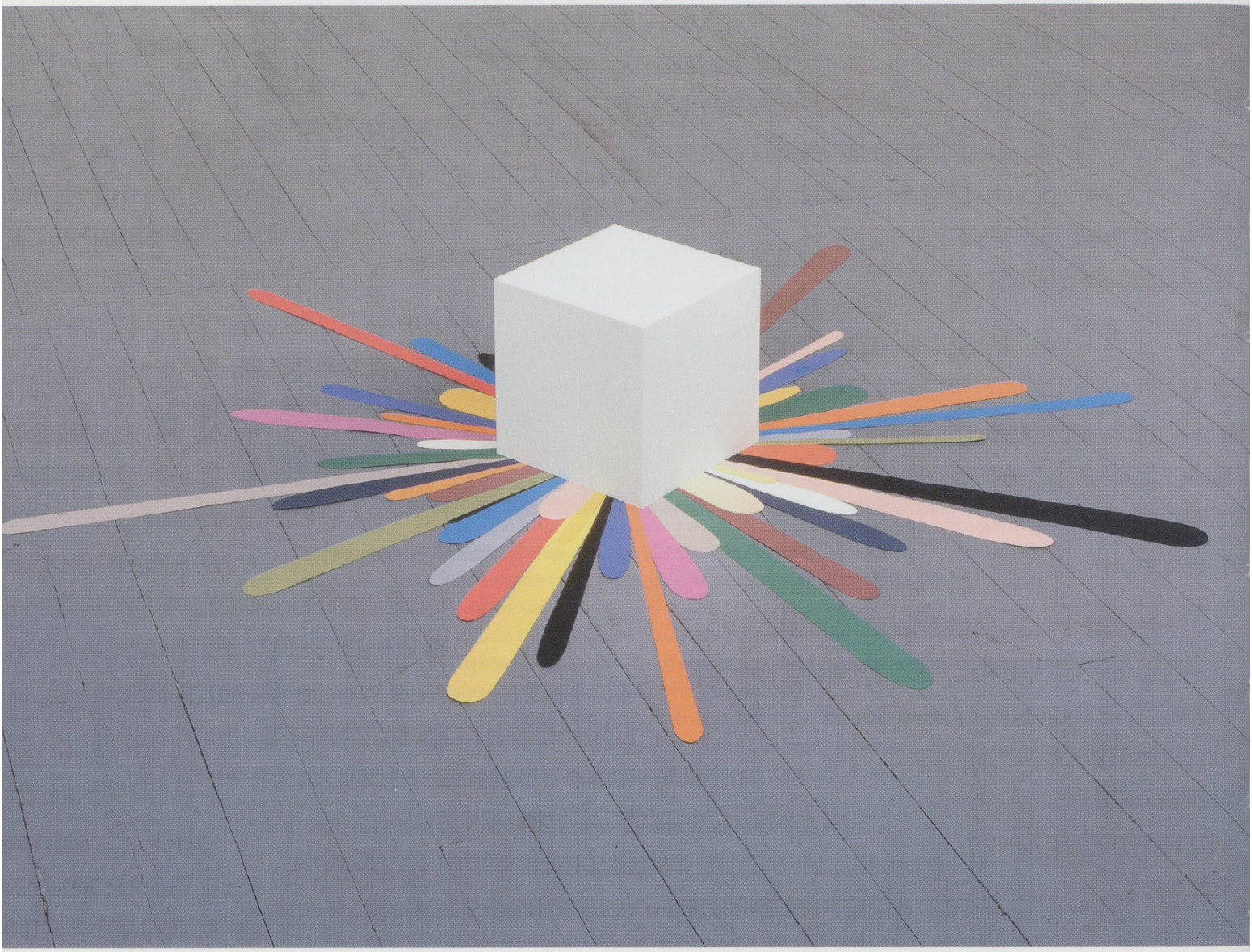
Gleich und doch anders

Wenn Tom Friedman das Alltägliche in etwas Aussergewöhnliches verwandelt, so stellt er geschickt einige der wesentlichsten künstlerischen Prinzipien der letzten hundert Jahre auf den Kopf. Seit Duchamp lag es für Künstler, die sich für das Alltägliche interessierten, am Nächsten, ein vorgefundenes Objekt entweder im Originalzustand zu präsentieren oder aber gewissermassen seine Existenzbedingungen nachzustellen. Während die Aneignung von Staubsaugern, die Jeff Koons in seinen frühen Jahren betrieb, das Prinzip der Zurschaustellung als Spektakel veranschaulicht, dient Felix Gonzalez-Torres' metaphysische Erforschung der Impulse, die durch unser Verhältnis zu Süssigkeiten, Glühbirnen und Uhren ausgelöst werden, als Fallstudie darüber, wie ein gewöhnlicher Gegenstand konzeptuell neu verpackt werden kann. Friedman dagegen zieht es vor, zu untersuchen, wie sich ganz einfache Alltagsgegenstände verwandeln lassen ohne sie ihrer Identität ganz zu berauben, so dass die veränderten Bedingungen zu einem Fenster werden, welches den Blick auf ihr unverändertes Wesen freigibt. Der konzeptuelle Prozess, den Friedman zur Planung und Durchführung dieser Veränderungen wählt, berührt meist den Kern der Bedeutung des ursprünglichen Gegenstands. Beispiele für diesen Balanceakt finden sich in seinem Schaffen zuhauf. Ein Stück Seife, an dem ein einzelnes Schamhaar klebt, ist noch immer dasselbe Stück Seife, auch wenn die Haare sich vervielfacht haben und sorgfältig zu einer perfekten Spirale angeordnet sind. So wird die zufällige Begegnung mit einem der weniger faszinierenden Momente des Lebens als Episode neu inszeniert, wobei die extreme Unglaubwürdigkeit von Friedmans Version nur noch von ihrem kühnen Schönheitsbegriff übertroffen wird.

Weil sie auf den ersten Blick im Verhältnis zu ihrer Umgebung unscheinbar wirken, dauerte es seine Zeit, bis Tom Friedmans Arbeiten das öffentliche Interesse weckten. Friedman stammt aus St. Louis und absolvierte sein Kunststudium in Chicago. Seine Studienzeit in den 80er Jahren war von einer weitgehend reaktionären Haltung gegenüber der neuen Kunst geprägt, oft gerade von Seiten jener Institutionen, die für ihre Verbreitung zuständig gewesen

---

DAN CAMERON ist seit 1995 Leitender Kurator am New Museum in New York, wo er schon eine Reihe bedeutender Ausstellungen kuratiert hat, darunter Werkschauen von Carolee Schneemann, Doris Salcedo, Faith Ringgold, Martin Wong, David Wojnarowicz, Cildo Meireles, Paul McCarthy und William Kentridge. Er ist Mitverfasser von mehreren Dutzend Büchern und Katalogen über zeitgenössische Kunst und schreibt regelmässig für *Artforum*, *Flash Art* und *trans<*.



TOM FRIEDMAN, THERE (CUBE SPLAT), 2001, paper, 8¾ x 50 x 50" / DA (KUBUS HINGEKLATSCHT), Papier, 22,2 x 127 x 127 cm.

TOM FRIEDMAN, UNTITLED (PLASTIC), 2002, plastic, hair, 10 x 22 x 13" / OHNE TITEL (PLASTIK), Plastik, Haar, 25,4 x 55,9 x 33 cm.

wären. Nicht nur erlebte die Kunstwelt damals buchstäblich eine wilde Flucht in die tröstliche Vertrautheit von Bronzeskulptur und Ölmalerei, sondern die von den erfolgreichsten Galerien jener Zeit propagierten Riesenformate erweckten den Eindruck einer Grandiosität, die sich in der unsicheren Zeit nach dem Markteinbruch Ende der 80er Jahre bald als hohl erwies. Aus dieser Sicht bedeutet Friedmans Kunst eine Rebellion gegen den Status quo jener Zeit, eine Verweigerung, deren Echo im Schaffen anderer Künstler seiner Generation aus der Ferne widerhallt. Dazu gehört zweifellos Gonzalez-Torres, aber auch Rirkrit Tiravanija, Janine Antoni und Gabriel Orozco. Genau wie sie wünschte sich Friedman zu einem Zeitpunkt, da sich die pompöse Monumentalität klar etabliert hatte, eine Rückbesinnung auf das Handgefertigte, Intime und sich zufällig Ergebende. Im Gegensatz zu ihnen sah er jedoch das leicht Zugängliche des Alltäglichen als Möglichkeit, den Kern des menschlichen Bewusstseins direkt im Reich des Flüchtigen und Dazwischenliegenden anzusiedeln. In dieser Hinsicht lässt Friedmans Ansatz einen interessanten Bezug zur Objektplastik erkennen, mit der sich damals eine Gruppe von Chicagoer Künstlern beschäftigte – Leute wie Tony Tasset, Hirsch Perlman oder Joe Scanlan. Obschon bei jedem dieser Künstler die kontextabhängige Dekonstruktion des Objekts im Vordergrund steht, teilen sie Friedmans Wunsch, die Dinge des täglichen Lebens mit gesteigerter Aufmerksamkeit neu wahrzunehmen.

Als Friedmans Werke in der ersten Hälfte der 90er Jahre häufiger in Erscheinung traten, suchte ein grosser Teil des Publikums in seinen Plastiken, Photographien und Zeichnungen vergeblich nach einem roten Faden. In den letzten zehn Jahren hiess es von vielen Künstlern, ihr Schaffen vermittle in seiner stilistischen Vielfalt den Eindruck einer Gruppenausstellung, doch auf Friedmans Werke trifft dies ganz besonders zu. Ein wichtiger Grund dafür ist, dass er eine Technik, die er für ein bestimmtes Werk entwickelt, so gut wie niemals wiederholt. So könnte sich eine Gruppe seiner Werke etwa wie folgt zusammensetzen: ein Bleistift, der vollständig durch einen Spitzer gedreht wurde, bis von ihm nur noch ein einziger, extrem langer Span übrig blieb; eine Reihe von Plastikbällen, die von Friedman im Verlauf zweier Jahre gestohlen worden sind; unzählige bunte, in eine Gelatinekapsel gepackte Knetgummipunkte; ein künstlicher Weberknecht, der genau dort platziert wurde, wo sich ein lebendes Insekt, das sich in eine Galerie verirrte, auch niederlassen würde; und ein scheinbar leerer Sockel, über dem ein unsichtbarer Fluch schwebt. Als jedoch klar wurde, dass Friedmans Schaffen das Ergebnis eines intuitiven Vorgangs war, der mit einem geradezu fanatischen Mass an Disziplin bezüglich der Prozesse einherging, die zur erfolgreichen Durchführung jedes einzelnen Experiments erforderlich waren, begannen sich die ungefähren Parameter seines Unterfangens herauszukristallisieren. Friedman arbeitete mit Materialien, die abgesehen von ihrer offensichtlichen Beziehung zum Alltagsleben wenig miteinander gemein hatten, begann dabei, Schritt für Schritt die verborgene Dimension hinter dem Alltäglichen aufzudecken und machte so eine Welt unendlicher Verzauberungen und Paradoxien sichtbar.

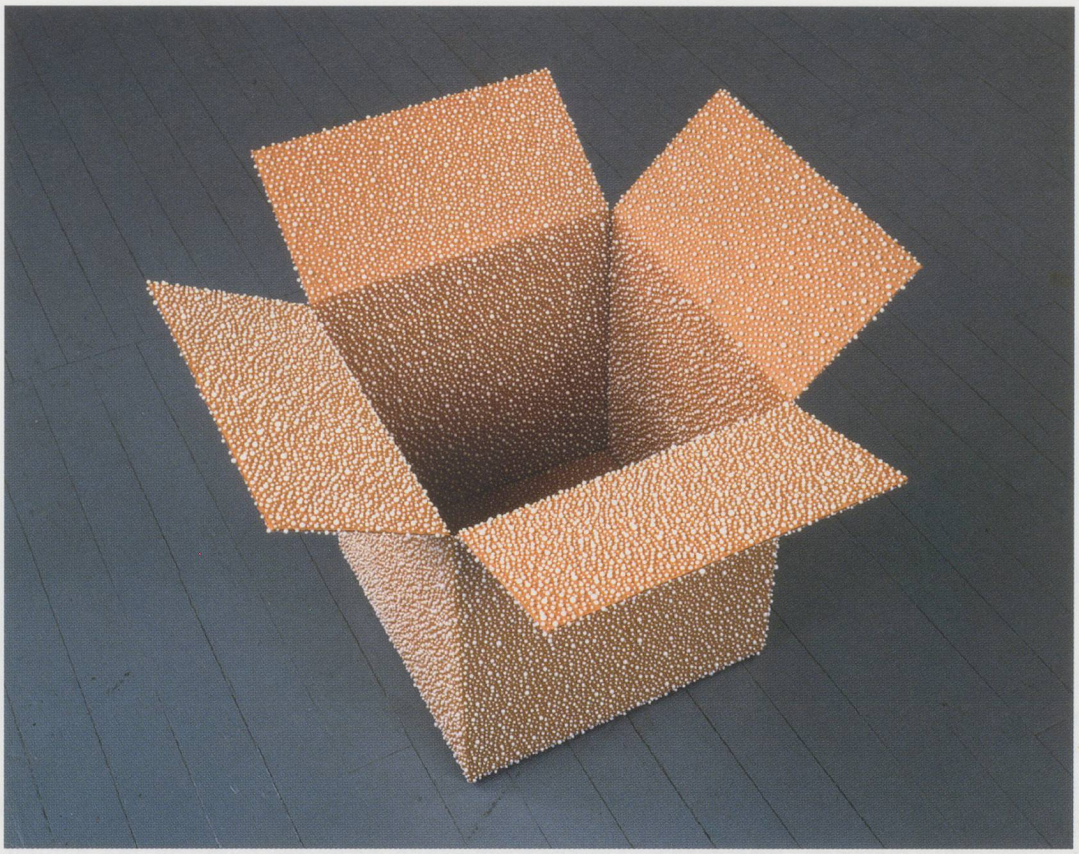
Eine Qualität, die im Zusammenhang mit Friedmans Werken oft genannt wird, ist ihr Potenzial, den freien Fluss von Assoziationen zwischen Erfahrung und Phantasie, der in der Kindheit ganz selbstverständlich abläuft, wieder aufleben zu lassen. Viele seiner Arbeiten gehen sogar so weit, die kindliche Mentalität oder die persönlichen Kindheitserinnerungen des Künstlers auf die Wirklichkeit der Erwachsenenwelt zu übertragen. Bei UNTITLED (SMALL WORLD) – Ohne Titel (Kleine Welt), 1995–1997 –, einem seiner faszinierendsten Werke, kommt einmal mehr Knetgummi zum Einsatz, und zwar in Form von mehr als dreihundert winzigen (weniger als 1,5 cm grossen) Gegenständen – die uns all jene un-

TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1995, toothpicks, 26 x 30 x 23" / OHNE TITEL, Zahnstocher, 66 x 76 x 58,5 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

spezifischen Dinge vor Augen führen, die dem Künstler in einem Schub einfielen: Nudelholz, Spinne, Trompete usw. Indem er all diese Miniaturen unter einem Plexiglas-«Dach» unterbringt, gelingt es Friedman, eine der grössten Kindheitsphantasien wahr werden zu lassen: alles, was es auf der Welt gibt, in einem einzigen begrenzten Raum zu versammeln. In MY FOOT (Mein Fuss, 1991) hat Friedman so gut wie möglich versucht, das Lineal, das er in der Grundschule verwendete, aus der Erinnerung nachzubilden. Das fertige Werk wirkt völlig echt, angefangen bei der Holzmaserung, über die Zahlenmarkierungen für Inches und Zentimeter auf beiden Längsseiten, bis zu den gestanzten Löchern zur Befestigung des Lineals im Schulordner. Das einzige, was fehlt, ist ein objektives Mass. Friedman hat die Entfernung zwischen seinen Händen als Ausgangsbasis benutzt, um die Länge des ursprünglichen Lineals anzuzeigen, und so einen Massstab hervorgebracht, der etwa 27 Zentimeter lang ist, woran man ungefähr ablesen kann, um wie viel seine Arme und Hände seit seiner Kindheit gewachsen sind. Obschon in diesen Werken deutlich das wieder erweckte Staunen im Vordergrund steht, kann man sich doch kaum dem ebenfalls angedeuteten Verdacht entziehen, dass die profanen und anspruchsvollen Aufgaben des Erwachsenenalters alles in allem den Eindruck eines ähnlichen Balanceakts zwischen Absurdität und zielstrebiger Entschlossenheit hervorrufen könnten.

Das Problem des Einzigartigen ist für Friedmans Erkundungen zentral, und er geht sein Dilemma mit der intellektuellen Strenge eines Philosophen an. Doch geht es hier nicht um jene Einzigartigkeit, die uns etwa in der unnachahmlichen Linienführung eines Matisse oder der geschliffenen Dreistigkeit eines Koons begegnet. Die Eigenheiten des persönlichen Naturells spielen in Friedmans Schaffen zweifellos eine Schlüsselrolle, da er aber die romantische Vorstellung der genialen Eingebung vollständig verwirft, gibt er uns einen sanften Anstoss, die Welt um uns genauer zu erforschen. Da er seine Absicht nicht von vornherein lauthals kundtut, tritt Friedmans Sensibilität erst allmählich zutage – im Laufe einer Reihe von Untersuchungen, die ihn in möglichst wenigen konzeptuellen Schritten von einem serienmässig hergestellten Gegenstand zu einem einzigartigen Werk führen, in dem das Ausgangsprodukt aber erkennbar bleibt. Die Schulwandkarte der USA (UNTITLED, 1991–94), aus der alle Ortsnamen entfernt und dann verkehrt herum wieder eingesetzt wurden, vermittelt die ganze Nostalgie des ursprünglichen Artefakts und wirft gleichzeitig die Frage auf, warum sich die Bedeutung von Darstellungen verändert, wenn sie auf den Kopf gestellt werden. Da sich aber selbst identische Gegenstände als völlig unterschiedlich erweisen, wenn man sie durch ein Mikroskop betrachtet, kann man natürlich sagen, dass unsere Vorstellungen von Ähnlichkeit und Differenz durch die physischen Möglichkeiten unseres eigenen Wahrnehmungsapparates stark eingeschränkt sind. So scheint es Friedman in der Tat ein wichtiges Anliegen zu sein, uns auf die Rolle aufmerksam zu machen, die das Bewusstsein bei der Tatsache spielt, dass wir trotz aller Gegenbeweise hartnäckig an unserer Überzeugung festhalten, dass die Welt, die wir sehen, auch tatsächlich existiert.

Wenn Friedman die konzeptuellen und materiellen Möglichkeiten der zeitgenössischen Skulptur erweitert hat, so hat er dies auf eine Weise erreicht, die ihn ironischerweise unvergleichlich macht. Im kulturell weitesten Sinn stimmt es wahrscheinlich, dass sich nach dem 11. September unsere kollektive Fähigkeit und Bereitschaft erhöht hat, die Verwundbarkeit, die in Kunstwerken zum Ausdruck kommt, zu verstehen. Das leere Versprechen der Unsterblichkeit, das in den unzerstörbaren Oberflächen von Skulpturen aus Stahl, Bronze oder Stein angedeutet ist, scheint heute besonders unangebracht. Dennoch lösen wir uns nur ungern von der Vorstellung, dass unsere Kunst uns lange überleben wird, und künstlerische



TOM FRIEDMAN, UNTITLED (BOX BALLS), 2002, cardboard box, styrofoam balls, 16 x 16 x 16" /
OHNE TITEL (SCHACHTELBÄLLCHEN), Kartonschachtel, Styroporkügelchen, 40,6 x 40,6 x 40,6 cm.

Werke wie jene Friedmans scheinen der Möglichkeit bedrohlich nahe zu kommen, dass mit unserem Tod alles zu Ende ist. Vielleicht lohnt es sich, über eine der nachhaltigsten Lehren der Kunst der 90er Jahre nachzudenken: die entsetzliche Vorstellung, dass der Mensch um des Überlebens willen auf ein erbärmlich abhängiges Dasein reduziert wird. Den Schlüssel zum Verständnis, welche Rolle Friedmans Schaffen in diesem Zusammenhang spielt, liefert sein vermutlich einziges in grosser Auflage reproduziertes Werk: das unbetitelte, aus buntem Bastelpapier gefertigte Selbstbildnis in Lebensgrösse, das ihn als Opfer eines tödlichen Unfalls zeigt. Wenn Friedman für die Darstellung einer der fundamentalsten Ängste überhaupt, nämlich der Angst vor einem gewaltsamen Tod, ein Material verwendet, das eigentlich im Zeichenunterricht in der Grundschule zum Einsatz kommt, breitet er nicht einfach einen Mantel der Unschuld über das Unvorstellbare. Er fordert uns auch auf, zu erkennen, dass die Vergänglichkeit des Lebens zugleich der Grund dafür ist, dass sie unsere Phantasien derart beherrscht. Selbst wenn er uns anfleht, uns unerschrocken dem grausigen Anblick eines allzu frühen Todes auszusetzen, beschwört er uns gleichzeitig, das Leben als endlosen Strom anzusehen, in dem die Gegenwart ein wunderbares Bindeglied zwischen allen vergangenen und zukünftigen Augenblicken darstellt.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

Mapping Your World

Tom Friedman's Flexible Sculpture

MIDORI MATSUI

Tom Friedman's sculptural works radically modify our view of things. Small and fragile, made of mundane, frequently expendable materials, they evoke meditation on the interconnectedness of natural and industrial worlds, even suggesting that the human mind, body, and inanimate things are all involved in the same process of transmutation.

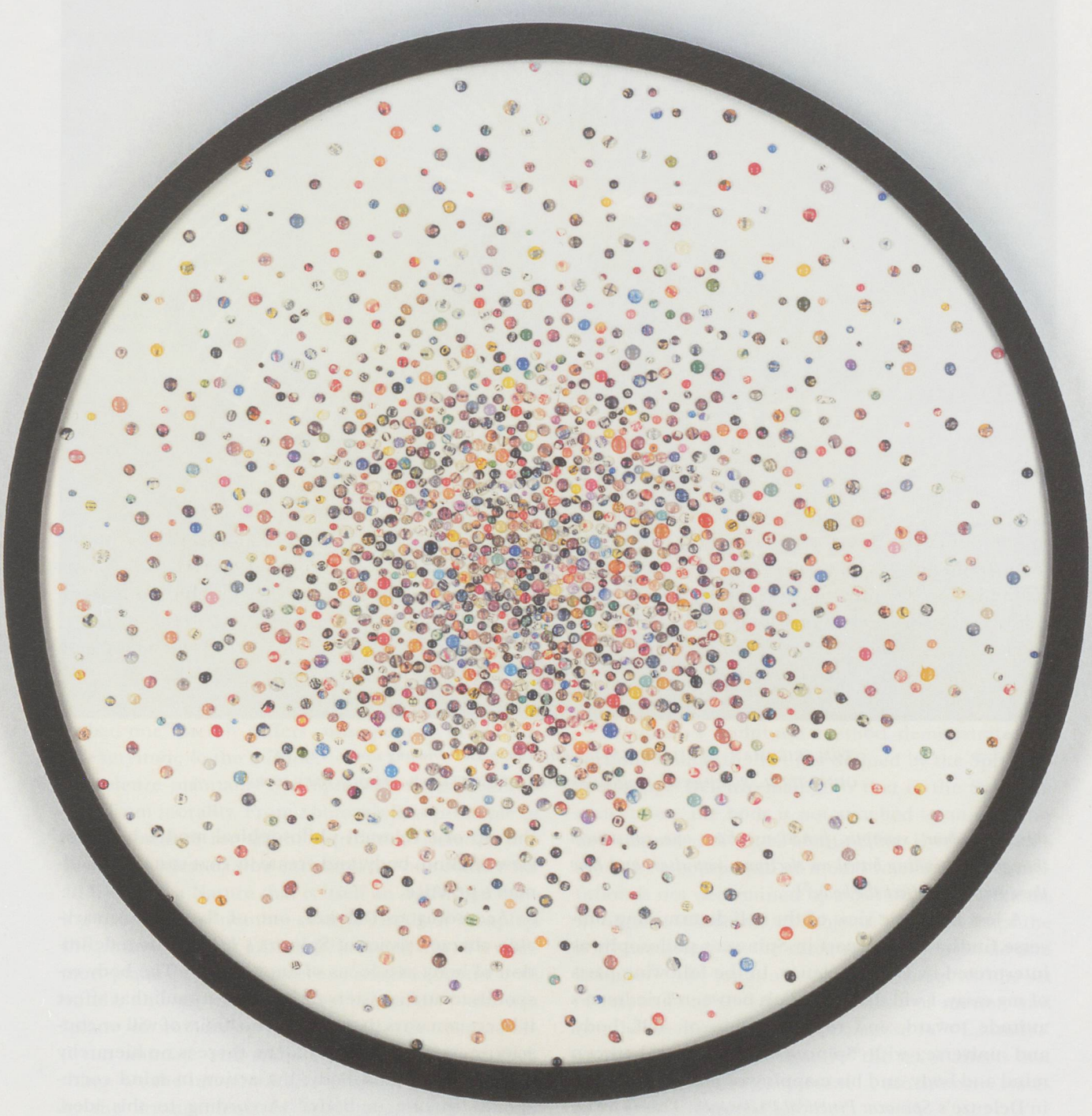
The view of a flexible universe is potently manifested by Friedman's early sculptural pieces that maintain simple geometrical shapes. Among the best examples are: UNTITLED (1990), a soft-edged circle on the floor composed of eraser-shavings that Friedman collected by erasing on a wooden board; UNTITLED (1990), a spiral orbit of laundry detergent drawn with a string-and-funnel; and UNTITLED (1993), a white continuous ring of plastic cups stacked inside one another. Retaining a serene, exquisite beauty, these works suggest a transcendence of fixed shapes: geometrical shapes referring at once to an abstract diagram of the phenomenal world and to the shapes and processes found in the natural world—vortex or galaxy—releasing things from their prescribed usage and form. Friedman's use of repetition as a method of reduction enhances the effect of liberating industrial materials from their functional limits: broken down into tiny units and rearranged as a circle, an eraser is shown to be involved in a new cycle of life; an accumulation of cups leads to the annihilation of each separate identity in the acquisition of a larger, holistic one. In such operations, insignificant objects are redeemed by constituting a new body whose connectedness indicates some internal necessity, while repetition helps both the artist and the audience detach themselves from their fixation on the conventionally acquired definition of things.

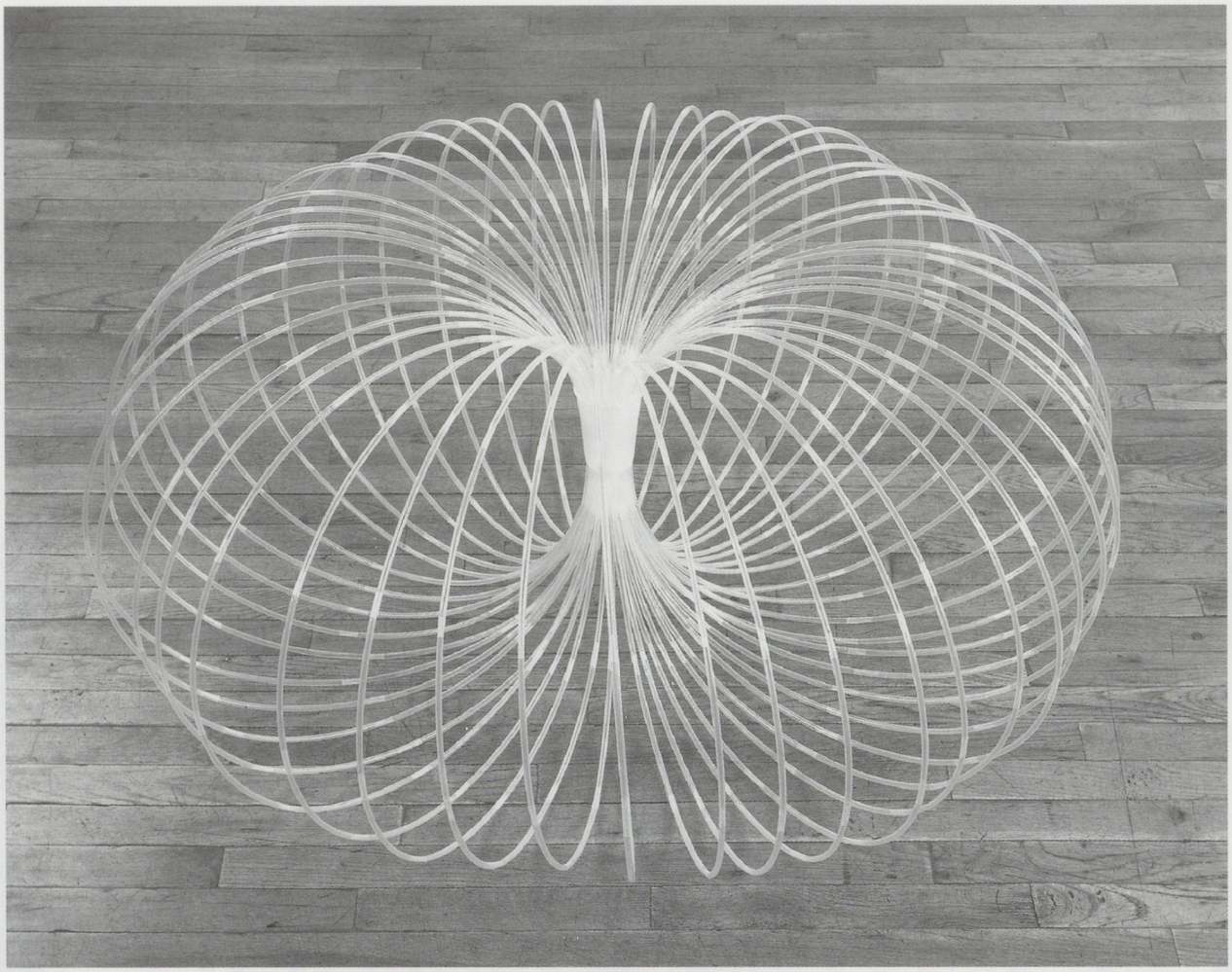
Friedman ascribes this method of reduction to Zen meditation.[1] At the same time, he seeks conceptual models to support his reconstruction of given shapes out of particles in Timothy Leary's Info-Psychology,[2] as well as in electronic music:

I think of it more as a pattern and texture, the way different patterns and textures work off each other. I mean once you start dealing with electricity you begin to enter into

MIDORI MATSUI is a Tokyo-based art critic and scholar. She has written essays on contemporary culture and art for art journals and catalogues in Japan and abroad, including "New Openings in Japanese Painting" in *Painting at the Edge of the World*, ex. cat. (Walker Art Center, 2001) and "Beyond Oedipus: Desiring Production of Yayoi Kusama" in *Parkett*, no. 59.

TOM FRIEDMAN, UNTITLED (HOT GLUE BEADS), 2002, hot glue and magazine ink on paper, 1/2 x 22" diameter / OHNE TITEL (HEISSLEIM-PERLEN), Heissleim und Druckfarbe auf Papier, 1,3 x 55,9 cm Durchmesser.



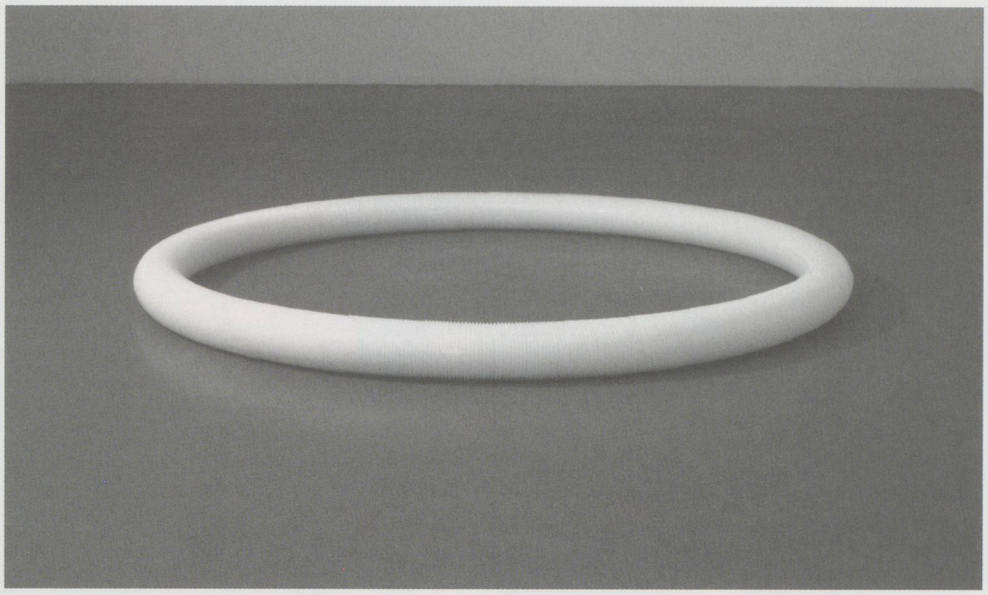


TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1997, plastic cup, plastic drinking straws, 19 x 44" / OHNE TITEL, Plastikbecher, Plastiktrinkhalme, 48,3 x 111,8 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

thinking about synaptic functions, how one constructs thought or thinking based on electronic impulses, and how these impulses affect the body.[3)]

A less hermetic view of the self-determining universe finds a counterpart in Spinoza's philosophy as interpreted by Gilles Deleuze. In the following parts of my essay, I will draw parallels between Friedman's attitude toward, and representation of, self, body, and universe, with Spinoza's parallelism between mind and body, and his mapping of body, as clarified in Deleuze's *Spinoza: Practical Philosophy*. This is by no means to reduce Friedman's aesthetic to a derivative of philosophical ideas; the purpose is to reveal, with the aid of a relevant philosophical model, a potent view of mind, body, and creativity that sustains Friedman's practice.

According to Deleuze, one of the most remarkable characteristics of Spinoza's *Ethics* is its redefinition of body as a locus of knowledge.[4)] The body responds to and registers those outer stimuli that affect it in certain ways that surpass the limits of will or consciousness. In Spinoza's system, there is no hierarchy between mind and body; the action in mind corresponds to one in body.[5)] According to this idea, "good" and "bad" have no reference to some transcendental ideal. "Good" is a state in which one's



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1993, plastic cups, 3½ x 64" / OHNE TITEL, Plastikbecher, 9 x 162,6 cm.

mind or body finds a harmonious relation with others to form a new compound, and "bad" the incompatible relation that induces decomposition or disruption of the present unity. A "good" combination evokes joy from a person, while a "bad" one sorrow; a "good" individual strives "to combine relations ... compatible with his, to increase his power," while a "bad one" merely suffers consequences of his passive servitude to the outside.[6)]

Deleuze maintains that Spinoza's *Ethics* liberates man from morality. From Spinoza's first principle of "one substance for all the attributes," Deleuze suggests such ideas can be extracted as "one Nature for all bodies... a Nature that is itself an individual varying in an infinite number of ways"; in short it implies the philosophy that affirms "the laying out of a common plane of immanence on which all bodies, all minds, and all individuals are situated."[7)] On this "plane of immanence," there is no distinction between animate and inanimate things, "since each thing, on the immanent plane of Nature, is defined by the arrangements of motions and affects into which it enters, whether these arrangements are artificial or natural."[8)]

Deleuze calls this plane "a plan." It is not a mental design or a project, but "a plan in the geometric sense: a section, an intersection, a diagram."[9)] In Spinoza's system, geometric figures function as a "plan" that helps one find one's location in the universe without depending on the order devised by a higher intellect or a program.

Friedman's sculptural method demonstrates directions similar to the ones defined by the Spinozan "mapping." Deleuze maintains that in the Spinozan conception, the body is not attached to an ineffably determined individual identity, but is realized as a mode or a compound of modal relations. Its constitution is not determined by a form or by "functions, ... organs, substances or subjects." Spinoza maps the body according to the categories of "longitude and latitude." "The longitude of a body" suggests "the set of relations of speed and slowness, of motion and rest, between particles that compose it." "Latitude," on the other hand, designates "the set of affects that occupy a body at each moment ... the intensive states of an anonymous force."[10)]

Deleuze defines "affect" as "the trace of one body upon another," whose works ("affections") we

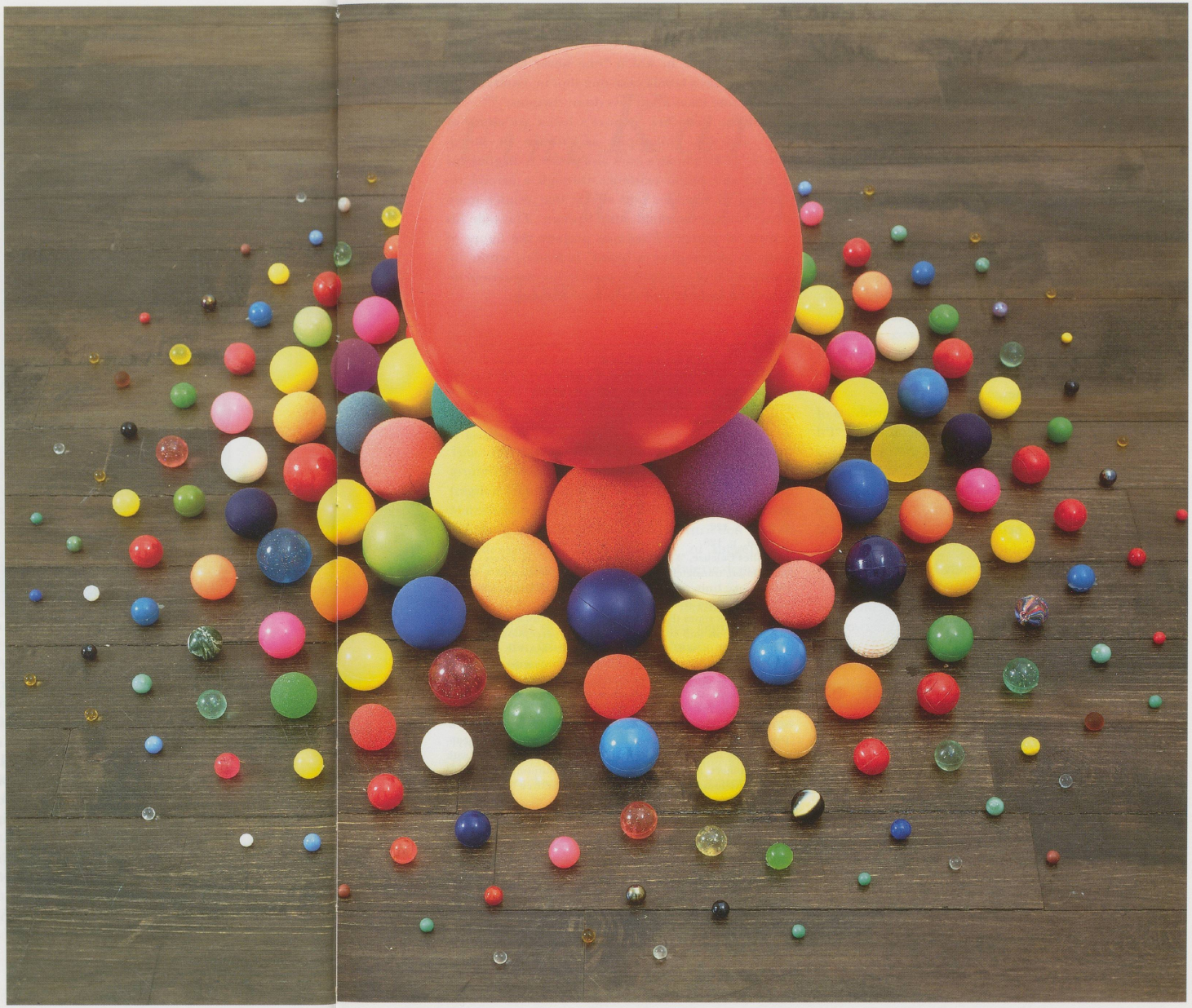
know "through our ideas, sensations and perceptions."[11] For Friedman, meditation provided a vital way of mapping:

When you think about something over and over again, it sort of vanishes. It diffuses into possibilities and loses its objectivity. I have this fascination with mapping things out, mapping out very complex systems.[12]

Friedman's early geometrical works demonstrate his mapping of his body in response to the affects. Although created separately, they can be seen as a series of attempts to define his body through its fragmentary parts and the objects through which he became aware of his body's attributes or his contact with the world: a partially-used bar of soap into which the artist has laid a spiral of his own pubic hair, a ball made of his feces or chewing gums, a collection of balls he stole from stores over the period of half a year—all function as metonymies indicating his points of contact with life.

Friedman's "mapping" also takes him to a radical process of breaking his image into a complex of information. Starting with a photograph of himself buried under thousands of arrows pointing to different parts of his body (UNTITLED, 1995), Friedman's self-portraits always present an in-between state of being obliterated or configuring: a photograph showing only traces of overlapping lines made by superimposing three hundred photos of the artist as a child (UNTITLED, 1997); a self-portrait made with wooden cubes (UNTITLED, 1998); plastic drinking straws glued together to create a frontal cross-section of the artist (from AIR, 1999); and layers of horizontal lines made with pixels taken from the artist's profile (UNTITLED, 1998).

The process of accumulation and reduction applied here implies that the artist is constituted with particles, like everything else, while the geometry of circles, lines, and cubes provides a "plan" through which the artist regains his footing in the world without relying on his social record or an idealized model. Above all, the state of mutation in these portraits indicates the modal existence of the artist's body—how its reality is perceived as a mode determined by different velocities or densities of connecting parts. At the same time, the specific identity of the artist's contour, preserved in spite of varying ma-



TOM FRIEDMAN, HOT BALLS, 1992, stolen balls, 20 x 36 x 36" / HEISSE BÄLLE, gestohlene Bälle, 51 x 91,5 cm.

terials and sizes, indicates his intrinsic attribute rediscovered through the process of self-annihilation.

A newly acquired graphic tendency in his recent works indicates his interest in exploring complex ways in which people process information.[13] This shift may be traced to the contrasting milieu of his two installations: his 1998 solo show in London (Stephen Friedman Gallery) and the 2000 one in New York (Feature Inc.). In the former, objects suggestive of molecular structures and geometrical variations, in tranquil monochrome, with Friedman's drinking-straw portrait, constitute an exquisite allegory for the purification and rebirth of life; in the latter, a graphic representation of decomposition through Friedman's self-portrait as a mutilated corpse, made of colored construction paper, indicates the ways in which the actual and the fictitious connect with each other.

Newly appearing dramatic figures are products of the free play Friedman allows his unconscious: "I'd sort of plant an idea in my head and then something would come from that."[14] Created out of his efforts to give fantasy a material reality, or connectivity with "a real space,"[15] they are phantasmal constructions marking the "edge between mind space and real space."[16] In the production of such images, which "appear but are not real," Friedman maps his unconscious through its responses to affects.[17]

One being reductive, and the other inclusive, Friedman's two installations represent his two-part investigation of his location in the immanent world.

In his 2001 solo show in Tokyo (Tomio Koyama Gallery), Friedman extended his vision of multiple construction of the world by presenting diverse metaphors of its flexibility and wealth: a life-size self-portrait made of meshed wooden sticks, a collection of minuscule Play-Doh objects arranged to form an expanding circle—a "mandala"—with a tiny electric bulb in the center, and the miniatures of bees and pollen-like balls connected with wire. The sense of existing in the middle of things, thrown in the midst of continuous creation (as the bee suggests an act of pollination, as well as punning on the verb "be") is demonstrated by Friedman's placing of his meshed wood-stick portrait in the center of the room; it is as if to confirm Deleuze's reinstatement of the Spinozan existence in which "one never commences; one never has a tabula rasa: one slips in, enters in the middle; one takes up or lays down rhythms."[18]

Deleuze describes Spinoza's *Ethics* as "ethics of joy," and his philosophy as "voyage in immanence."[19] Friedman's work also presents diagrams of a fluid and plural existence through a careful reworking of relations and affects that render mundane images saturated with wisdom. Through his sculptural practice Friedman projects the figure of artist as philosopher, a "good" individual whose incorporation of compatible parts in his own system infuses him with joy and the power of acting.

1) Tom Friedman in "Dennis Cooper in conversation with Tom Friedman" in *Tom Friedman*, ed. by Bruce Hainley, Dennis Cooper, Adrian Searle (London/New York: Phaidon Press, 2001), p. 14.
2) Timothy Leary, "Glossary, Info-Psychology 1975–76," reprinted in *Tom Friedman*, op. cit., pp. 99–101.
3) *Tom Friedman*, p. 25.
4) Gilles Deleuze, *Spinoza: Practical Philosophy*, translated by Robert Hurley (San Francisco: City Lights Books, 1988).
5) Ibid., p. 18.
6) Ibid., p. 23.
7) Ibid., p. 122.
8) Ibid., p. 124.
9) Ibid., p. 122.
10) Ibid., p. 128.
11) Gilles Deleuze, "Spinoza and three 'Ethics'" in *Essays Critical and Clinical*, translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco (Minnesota: University of Minnesota Press, 1997), pp. 138–9.
12) *Tom Friedman*, p. 32.
13) Friedman states that "a shift" of thinking toward an interest in information and its effect on human perception occurred with his 1995 show at the Museum of Modern Art in New York. (Robert Storr, "Projects 50: Tom Friedman," Museum of Modern Art, New York, brochure reprinted in *Tom Friedman*, p. 34.)
14) Friedman in "Dennis Cooper in conversation with Tom Friedman" in *Tom Friedman*, p. 27.
15) Ibid., p. 29.
16) Deleuze also points out that "At the limit [of the unconscious], the imaginary is a virtual image that is interfused with the real object, and vice versa, thereby constituting a crystal of the unconscious." (Gilles Deleuze, "What Children Say" in *Essays Critical and Clinical*, p. 63.)
17) Deleuze indicates that the Spinozan mapping can be applied to those other than human body, including "the human unconscious and Nature," since "longitudes and latitudes together constitute ... the plane of immanence or consistency, which is always variable and is constantly being altered ... by individuals and collectivities." (Deleuze, *Spinoza: Practical Philosophy*, p. 128.)
18) Ibid., p. 123.
19) Ibid., pp. 28–9.

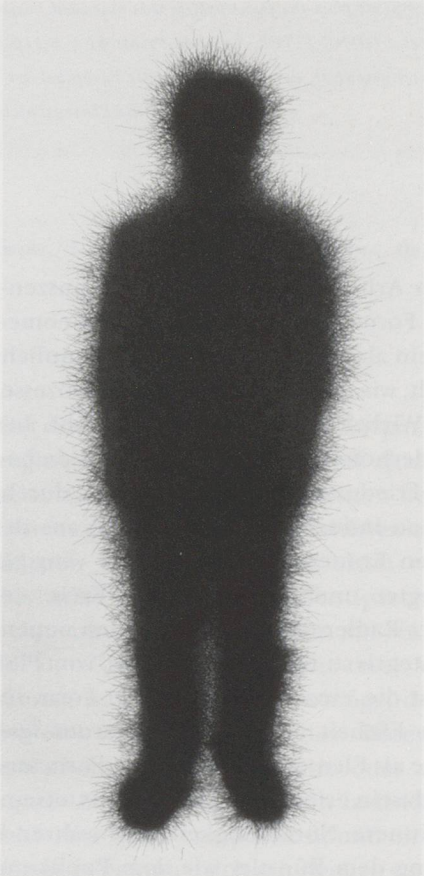
Eine Kartographie unserer Welt

Tom Friedmans flexible Skulptur

MIDORI MATSUI

Tom Friedmans skulpturale Arbeiten verändern grundlegend unsere Sicht der Dinge. Diese kleinen, fragilen Objekte aus gewöhnlichen, meist wertlosen Materialien lassen uns über die gegenseitige Durchdringung von natürlichen und industriellen Welten nachdenken und scheinen sogar zu suggerieren, dass Geist, Körper und unbelebte Materie demselben Transformationsprozess unterworfen sind.

Dieses Konzept eines äusserst flexiblen Universums schlägt sich in den einfachen geometrischen Formen der frühen Werke Friedmans nieder. Beispiele sind u.a: UNTITLED (1990), ein auf dem Fussboden installierter zerfranster Kreis aus Radiergummikrümeln, die beim Radieren auf einer Holzfläche abfielen; UNTITLED (1990), eine mittels Faden und Trichter gezogene Spirale aus Waschpulver, und UNTITLED (1993), ein durchgehender Ring aus ineinander gesteckten Plastikbechern. Die heitere, zarte



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1995, ink on unique c-print, 37 x 22" (framed); the artist has obliterated a photographic image of himself by drawing thousands of arrows pointing to different parts of his body / OHNE TITEL, Tusche auf C-Print, Unikat, 94 x 56 cm (mit Rahmen); Photographie des Künstlers, begraben unter Tausenden von gezeichneten Pfeilen, die auf seine diversen Körperzonen zeigen.

MIDORI MATSUI lebt als Kunstkritikerin und Kunstwissenschaftlerin in Tokio. Sie schreibt in japanischen und westlichen Kunstzeitschriften und Katalogen über zeitgenössische Kultur und Kunst, u. a. «New Openings in Japanese Painting» im Ausstellungskatalog *Painting at the Edge of the World* (Walker Art Center, 2001) und «Beyond Oedipus: Desiring Production of Yayoi Kusama» in *Parkett* Nr. 59.

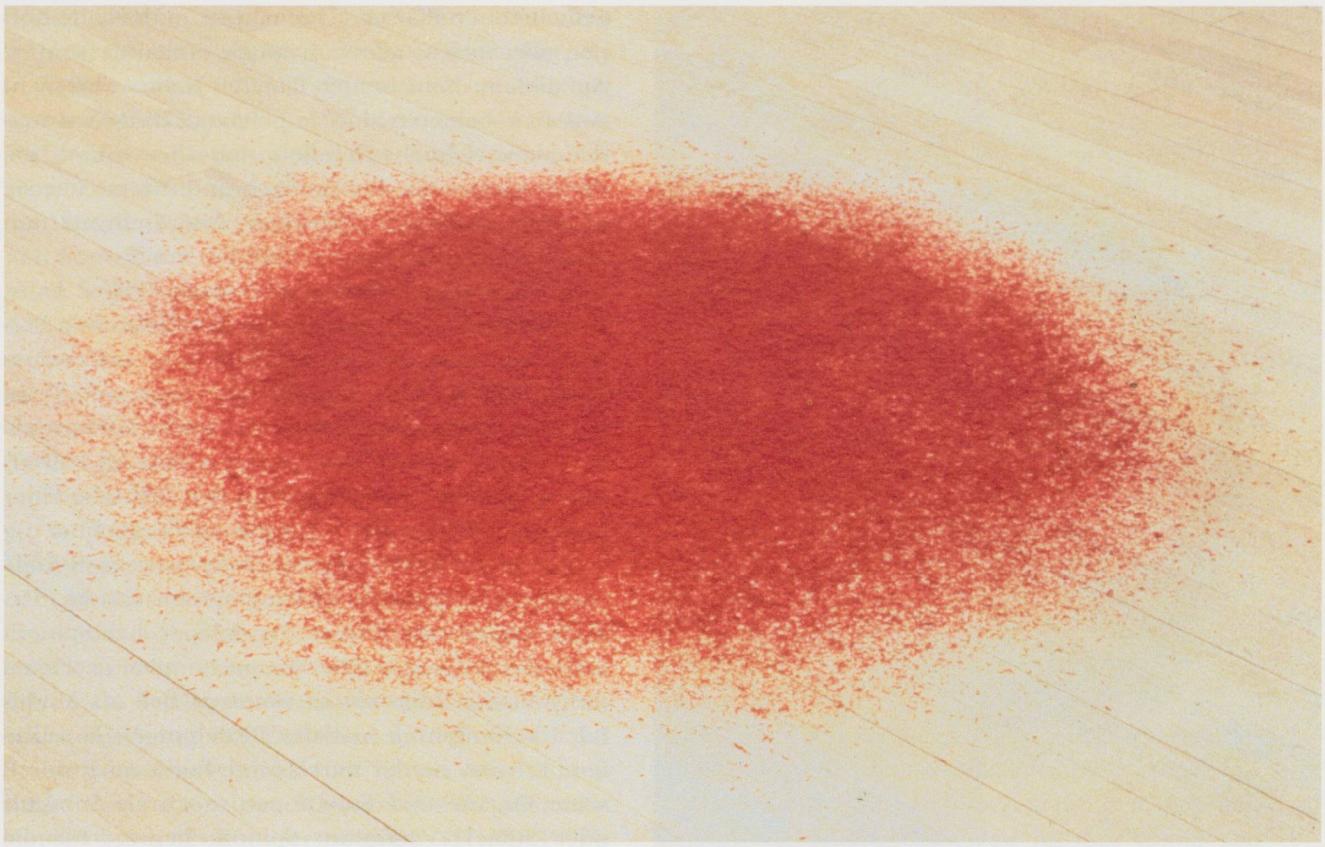
TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1998, Lambda print, 24¼ x 46"; a full body profile of the artist was scanned into a computer, then each color pixel from the front profile was extended horizontally, and the profile was removed leaving only the layers of horizontal lines / OHNE TITEL, Lambda-Print, 61,6 x 116,8 cm; eine Ganzkörperaufnahme des Künstlers im Profil wurde in den Computer gescannt, der jeweils äusserste Farbpixel des Vorderprofils horizontal verlängert und schliesslich alles bis auf diese horizontale Linienschicht entfernt. (PHOTO: OREN SLOR)

Schönheit dieser Arbeiten suggeriert eine Transzendenz der festen Formen, während sich ihre Geometrie sowohl auf ein abstraktes Diagramm der sinnlich erfahrbaren Welt, wie auch auf Formen und Prozesse in der Natur – Wirbel oder Galaxien – bezieht. Indem er die Wiederholung als reduktive Methode benutzt, verstärkt Friedman den Effekt, den er durch die Befreiung von industriellen Materialien aus ihrem funktionalen Kontext erreicht. Ein in winzige Einheiten zerlegter und neu zu einem Kreis zusammengesetzter Radiergummi wird in einen neuen Lebenszyklus integriert; eine Ansammlung von Plastikbechern lässt die einzelne individuelle Form in einer grösseren Einheit aufgehen. So werden gewöhnliche Dinge als Elemente einer neuen Form aus ihrem Schattendasein erlöst, und ihr Eingebettetsein weist auf eine innere Notwendigkeit hin, während die Wiederholung dem Künstler wie dem Publikum hilft, sich von der Fixierung auf übernommene Begriffe zu lösen.

Friedman bringt dieses reduktive Verfahren mit Zen-Meditation in Verbindung.[1] Gleichzeitig sucht er auch in Timothy Learys «Info-Psychologie»,[2] und in der elektronischen Musik nach Denkmodellen, die seine Rekonstruktion bestehender Formen aus kleinen Teilchen untermauern:

Ich stelle es mir eher als Muster und Struktur vor, so, wie verschiedene Muster und Strukturen auseinander hervorgehen. Beginnt man zum Beispiel, sich mit Elektrizität zu beschäftigen, wird man über kurz oder lang auch über Synapsen nachdenken, und wie man sich auf elektronischen Impulsen beruhende Denkvorgänge oder das Denken vorstellen muss, und wie diese Impulse auf den Körper wirken.[3]

Eine weniger hermetische Sicht eines selbstbestimmten Universums findet sich in Gilles Deleuze'



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1990, eraser shavings, ca. 30" diameter / OHNE TITEL, Radiergummikrümel, Durchmesser ca. 76 cm.

Interpretation der Philosophie Spinozas. Im Folgenden möchte ich anhand von Deleuze' *Spinoza. Praktische Philosophie* Friedmans Sicht und Darstellung von Ich, Körper und Universum mit Spinozas Parallelismus zwischen Körper und Geist und seiner Auffassung des Körpers vergleichen. Friedmans Ästhetik soll aber auf keinen Fall zu einem Aufguss philosophischer Ideen reduziert werden; meine Absicht ist vielmehr, dank eines relevanten, philosophischen Modells eine überzeugende Sicht von Körper, Geist und Kreativität aufzudecken, die Friedmans künstlerische Praxis untermauert.

Deleuze zufolge zeichnet sich Spinozas *Ethik* vor allem durch ihre Neubestimmung des Körpers als Ort der Erkenntnis aus.[4] Der Körper verarbeitet und registriert Reize von aussen auf eine Weise, die jenseits von Willen oder Bewusstsein liegt. In Spinozas System gibt es keine Hierarchie zwischen Geist und Körper; die Aktivität des Geistes entspricht einer Aktivität im Körper. Dementsprechend verweisen «Gut» und «Böse» auch nicht auf ein transzendentes Ideal. «Gut» ist, wenn sich «zwei Verhältnisse zusammensetzen, um ein vermögenderes Ganzes zu bilden», in die Kategorie des «Bösen» fällt, was die vorhandene Einheit zersetzt oder zerstört.[5] Eine «gute» Kombination lässt ein Individuum Lust, eine schlechte Unlust empfinden, und ein «gutes» Individuum ist bemüht, sich mit dem zu vereinen, «was mit

TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1990, bubble gum, 5" diameter; approximately 1500 pieces of chewed bubble gum molded into a sphere / OHNE TITEL, Kaugummi, Durchmesser 12,7 cm; rund 1500 gekaute Kaugummis zu einer Kugel geformt.

seiner Natur übereinstimmt» und sein Vermögen vermehrt, während «schlecht oder Knecht» derjenige geheissen wird, «der sich dem Zufall der Begegnungen überlässt, der sich damit zufriedengibt, dessen Auswirkungen zu erleiden.»[6]

Deleuze hält fest, dass Spinozas *Ethik* den Menschen von moralischen Zwängen befreit. Aus Spinozas erstem Prinzip, «eine einzige Substanz für alle Attribute», schliesst Deleuze, lasse sich «eine einzige Natur für alle Körper ableiten, ... eine Natur, die selbst ein auf unendlich viele Weisen variierendes Individuum ist». Hier geht es um «die Aufdeckung eines gemeinsamen Plans der Immanenz, in dem alle Körper, alle Seelen, alle Individuen enthalten sind».[7] Auf diesem «immanenten Plan der Natur» wird nicht zwischen belebten und unbelebten Dingen unterschieden, vielmehr definiert sich alles «durch die Anordnungen der Bewegungen und Affekte, die sie (die Natur) eingeht, ob diese Anordnungen nun künstlich oder natürlich seien».[8]

Deleuze nennt diese Ebene einen «Plan». Es ist «kein Plan im Sinn eines Entwurfs im Geist, kein Projekt, Programm, sondern ein Plan im geometrischen Sinn, Schnitt, Überschneidung, Diagramm».[9] In Spinozas System fungieren geometrische Formen wie ein «Plan», der uns hilft, unseren Platz im Universum zu finden, unabhängig von der Ordnung einer höheren geistigen Macht oder eines Programms.

Friedmans Auffassung der Skulptur weist in Richtungen, die Spinozas «Kartographie» ähneln. Deleuze argumentiert, dass der Körper bei Spinoza nicht das Anhängsel einer wie auch immer gearteten individuellen Identität ist, sondern sich als Modus oder Verknüpfung modaler Beziehungen konstituiert. Er wird «weder durch seine Form noch durch seine Organe und Funktionen, noch als Substanz oder Subjekt» definiert. Spinoza benutzt für die Kartographie des Körpers Kategorien wie «Länge (Longitudo) und Weite (Latitudo), Längen- und Breitengrade». Die Länge eines Körpers nennt er die «Gesamtheit der Verhältnisse von Schnelligkeit und Langsamkeit, Ruhe und Bewegung zwischen Teilchen, die ihn unter diesem Gesichtspunkt zusammensetzen», seine Weite «die Gesamtheit der Affekte, die einen Körper in jedem Augenblick ausfüllen, d. h. die intensiven Zustände einer anonymen Kraft».[10]

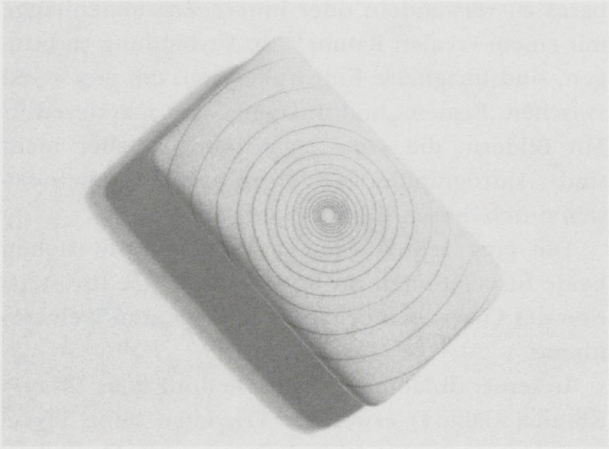
Deleuze definiert «Affekt» als «die Spur eines Körpers auf einem anderen», dessen Tätigkeiten (Affektionen) wir durch unsere Ideen, Empfindungen oder Wahrnehmungen erkennen.[11] Für Friedman stellt Meditation ein wichtiges Hilfsmittel der Kartographierung dar.

Denkt man immer wieder über ein und dieselbe Sache nach, verschwindet sie irgendwie. Sie löst sich in Möglichkeiten auf und verliert ihre Objektivität. Ich finde es faszinierend, Dinge kartographisch festzuhalten, komplexe Systeme zu kartographieren.[12]

Friedmans frühe geometrische Arbeiten sind ein Beispiel für das Kartographieren seines eigenen Körpers bezüglich seiner Affekte. Obwohl sie unabhängig voneinander entstanden sind, kann man sie als Versuchsreihe zur Definition des eigenen Körpers durch seine Fragmente und die Gegenstände betrachten, die ihm die Eigenschaften seines Körpers oder seinen Kontakt mit der Welt vermittelten: ein benutztes Stück Seife, dem der Künstler eine Spirale aus eigenen Schamhaaren aufgedrückt hatte; ein Ball aus seinem Kot oder Kaugummiresten; eine Sammlung von Bällen, die er im Lauf eines halben Jahres aus diversen Geschäften entwendet hatte: alles Sinnbilder für den Kontakt mit dem Leben.

Friedmans «kartographische Tätigkeit» hat auch ein radikales Aufbrechen des eigenen Bilds zu einem Informationskomplex zur Folge. Angefangen mit einem Photo seiner eigenen Person, begraben unter Tausenden von Pfeilen, die auf verschiedene Teile seines Körpers weisen (UNTITLED, 1995), stellen Friedmans Selbstporträts immer einen Zustand zwischen Auflösung und Entstehen dar: ein Photo, das Spuren sich überschneidender Linien von dreihundert zu einem einzigen Schwarzweissbild addierten Kinderphotos des Künstlers zeigt (UNTITLED, 1997); ein Selbstporträt aus Holzwürfeln (UNTITLED, 1998); Trinkhalme aus Plastik, zu einem frontalen Querschnitt des Künstlers zusammengeklebt (AIR, 1999), und Schichten horizontaler Linien aus Pixeln, die dem Profil des Künstlers entstammen (UNTITLED, 1998).

Der verwendete Akkumulations- und Reduktionsprozess impliziert, dass der Künstler sich wie alles Übrige aus Partikeln zusammensetzt, während die Geometrie der Kreise, Linien und Quadrate einen «Plan» liefert, dank dem sich der Künstler in der Welt verankern kann, ohne seine gesellschaftliche Herkunft oder irgendein Idealbild bemühen zu müssen. Vor allem verweist der Zustand der Mutation in den Porträts auf die modale Existenz seines Körpers – darauf, wie seine Realität als Modus wahrgenommen wird, der von den unterschiedlichen Geschwindigkeiten oder Dichten der verbindenden Teile abhängt. Gleichzeitig lässt der trotz wechselnder Materialien und Grössen erhalten gebliebene charakteristische Umriss des Künstlers wesentliche



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1990, pubic hair, soap, 4 x 2 x 1" / OHNE TITEL, Schamhaar, Seife, 10 x 5 x 2,5 cm.

Eigenschaften erkennen, die durch den Prozess der Selbstzerstörung wiederentdeckt wurden.

Das graphische Moment in den jüngsten Arbeiten zeugt von Friedmans Interesse an den komplexen Wegen der Informationsverarbeitung.[13] Sichtbar ist diese Interessensverlagerung bereits in der unterschiedlichen Gestaltung der folgenden beiden Installationen: seiner Londoner Einzelausstellung von 1998 (Stephen Friedman Gallery) und seiner New Yorker Ausstellung von 2000 (Feature Inc.). In der ersteren bilden ruhige, monochrome, an molekulare Strukturen und geometrische Variationen erinnernde Gegenstände zusammen mit dem Porträt Friedmans aus Plastiktrinkhalm eine wunderbare Allegorie für Reinigung und Wiedergeburt; in der letzteren, der graphischen Darstellung eines Auflösungsprozesses anhand eines Friedmanschen Selbstporträts als verstümmelte Leiche aus Buntpapier, werden verschiedene Möglichkeiten aufgezeigt, wie sich Faktisches und Fiktives verbinden.

Neu auftretende dramatische Figuren sind Produkte des freien Spiels, das Friedman seinem Unterbewusstsein gestattet. «Ich lasse in meinem Kopf eine Idee keimen und aus ihr entwickelt sich dann etwas Neues.»[14] Diese Versuche, Phantasie in etwas Greif-

bares zu verwandeln oder innere Zusammenhänge mit einem «realen Raum»[15] in Verbindung zu bringen, sind imaginäre Konstruktionen, die den «Grat zwischen Realem und Imaginärem» markieren.[16] Mit Bildern, die «real erscheinen, es aber nicht sind», kartographiert Friedman sein Unterbewusstsein durch dessen Reaktion auf Affekte.[17]

Die eine reduktiv, die andere inklusiv, stehen beide Installationen für Friedmans binäre Investigation des Ortes, den er in der immanenten Welt einnimmt.

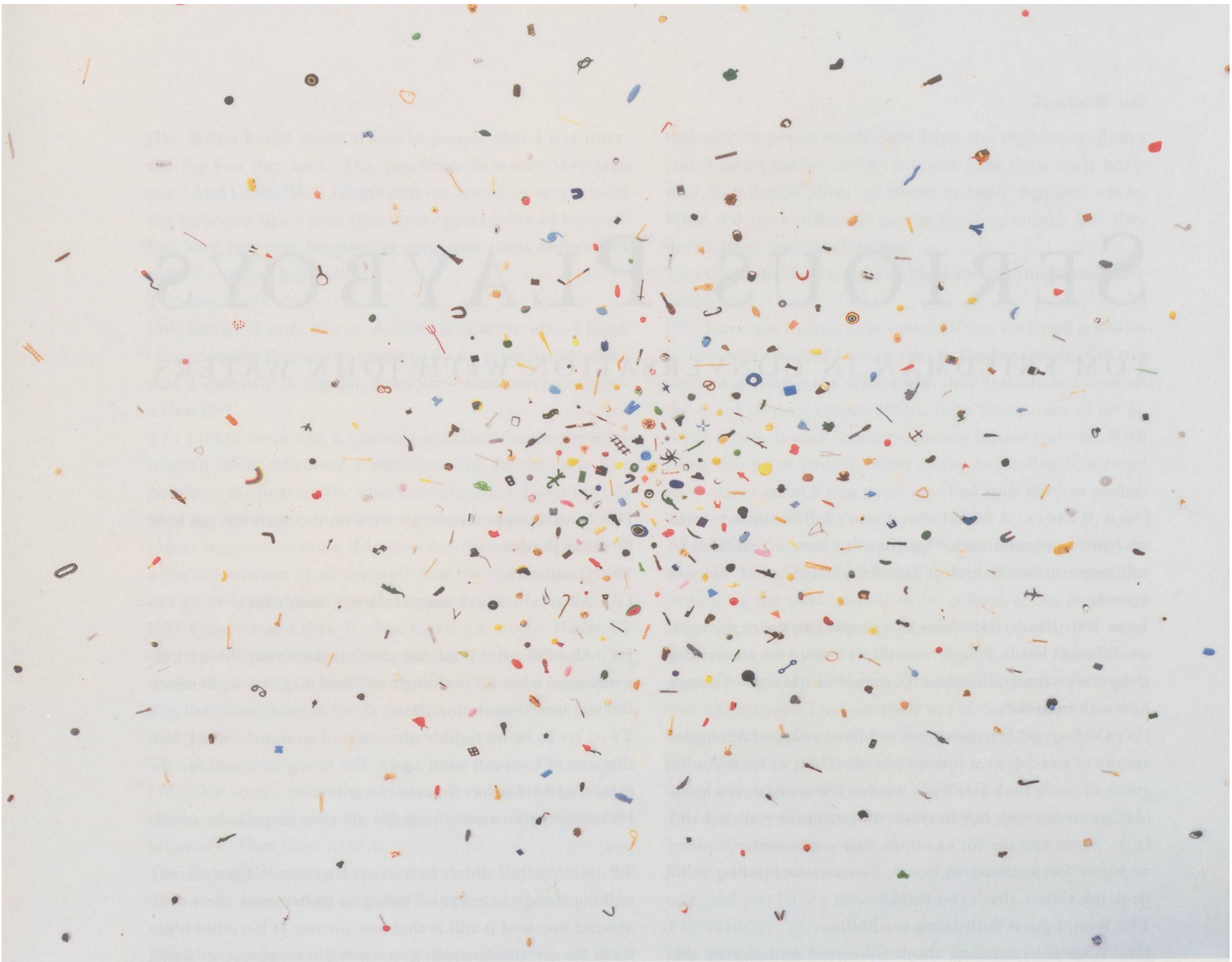
In seiner Tokioter Einzelausstellung 2001 (Tomio Koyama Gallery) erweiterte Friedman seine Vision von einer multiplen Welt, indem er ihre Flexibilität und ihren Reichtum in mehreren Metaphern darstellte: einem Selbstporträt in Lebensgrösse aus ineinander verwobenen Holzstäbchen; einer Sammlung von winzigen Gegenständen aus Knetmasse, die einen immer grösser werdenden Kreis – ein Mandala – bilden, mit einer winzigen Glühbirne in der Mitte; und in Miniaturen aus Bienen und pollenähnlichen, an Drähten befestigten Kügelchen. Das Gefühl, im Zentrum der Dinge zu existieren, sich mitten im Schöpfungsprozess zu befinden (die Biene lässt an den Akt der Bestäubung denken und das englische «bee» spielt gleichzeitig auf das Verb «be», «sein», an), wird durch die zentrale Platzierung von Friedmans Holzstäbchen-Porträt mitten im Raum noch verstärkt, als wolle Friedman Deleuze' Wiederaufnahme von Spinozas «Existenz»-Philosophie bestätigen: «Man fängt niemals an, man macht niemals reinen Tisch, man schleicht sich ein, man tritt mitten hinein, man passt sich Rhythmen an oder zwingt sich ihnen auf.»[18]

Deleuze beschreibt Spinozas *Ethik* als eine «Ethik der Lust» und seine Philosophie als einen Weg «in der Immanenz».[19] Durch seine sorgfältige Betrachtung und Umgestaltung von Beziehungen und Affekten, die an sich belanglosen Bildern tiefe Weisheit verleiht, schafft auch Friedman Diagramme einer fliessenden und vielfältigen Existenz. In seinen Skulpturen entwirft er das Bild des Künstlers als Philosoph, als «gutes» Individuum, das durch die Integration kompatibler Teile in sein System von Lust und Tatkraft durchdrungen ist.

(Übersetzung: Uta Goridis)

TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1990, a spiral of laundry detergent created with a pendulum consisting of a string and funnel, 72" diameter / OHNE TITEL, Spirale aus Waschpulver, erzeugt mit einem an einer Schnur befestigten Trichter, Durchmesser 183 cm.

1) Vgl. «Dennis Cooper in conversation with Tom Friedman», in: *Tom Friedman*, ed. by Bruce Hainley, Dennis Cooper, Adrian Searle, Phaidon Press, London/New York 2001, S. 14.
2) Timothy Leary, «Glossary, Info-Psychologie 1975–76, abgedruckt in: *Tom Friedman*, op. cit., S. 99–101.
3) *Tom Friedman*, op. cit., S. 25.
4) Gilles Deleuze, *Spinoza. Praktische Philosophie*, übers. v. H. Linden, Merve Verlag, Berlin, 1988, S. 27 ff.
5) Ebenda, S. 29.
6) Ebenda, S. 34.
7) Ebenda, S. 159.
8) Ebenda, S. 161/162.
9) Ebenda, S. 159.
10) Ebenda, S. 165.
11) Gilles Deleuze, «Spinoza und die drei Ethiken», in: *Kritik und Klinik, Aesthetica*, edition suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, S. 188.
12) *Tom Friedman*, op. cit., S. 32.
13) Friedman bemerkt, Anlass für diese Verlagerung seines Interesses auf Information, Informationsflut und ihre Auswirkung auf die menschliche Wahrnehmung sei seine Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art gewesen (Robert Storr, «Projects 50: Tom Friedman», Museum of Modern Art, New York 1995), vgl. *Tom Friedman*, op. cit., S. 34.
14) Ebenda, S. 27.
15) Ebenda, S. 29.
16) Gilles Deleuze, «Was Kinder sagen», in: *Kritik und Klinik, Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, S. 87. Deleuze weist auch darauf hin, dass das Imaginäre bestenfalls «ein virtuelles Bild» ist, «das sich an das reale Objekt heftet und umgekehrt, um so einen Kristall des Unbewussten zu bilden», S. 87.
17) Deleuze deutet an, dass Spinozas kartographische Methode, abgesehen vom menschlichen Körper, auch auf das menschliche Unbewusste und die Natur angewendet werden kann: «Die Gesamtheit der Längen und Weiten konstituiert die Natur, den Immanenz- und Konsistenzplan, der ständig veränderbar ist und von den Individuen und Kollektiven unaufhörlich umgearbeitet, zusammengesetzt, wieder zusammengesetzt wird. Vgl. Deleuze, *Spinoza. Praktische Philosophie*, op. cit., S. 165.
18) Ebenda, S. 160.
19) Ebenda, S. 40–41.



TOM FRIEDMAN, UNTITLED (SMALL WORLD), 1995–97, arrangement of things made with Play-Doh, 72" diameter / OHNE TITEL (KLEINE WELT), Arrangement von Dingen aus Play-Doh, Durchmesser 183 cm.

SERIOUS PLAYBOYS

TOM FRIEDMAN IN CONVERSATION WITH JOHN WATERS

John Waters: A friend who doesn't follow the art world saw your book and said, "You have to have a real faith in contemporary art to look at Tom Friedman's work." Do you agree?

Tom Friedman: It seems like people can enter my work on different levels. People who don't know a lot about contemporary art seem to enter it because of the type of things I do with materials...

JW: Oh I agree! It is good that you have to have faith in the art world to look at someone's work. Then at least you're going to really look at it. Your work is self-assured in a humble but strong way, but in some of the pieces you demand faith. When you say, for example, that you stared at a piece of paper for a thousand hours, you are demanding faith from the viewer, don't you think?

TF: Yeah, I guess faith in my credibility.

JW: What is so amazing about your work is that even the most unsophisticated art person is not pissed off because before they can say "Oh, my kid can do that," the words get stuck in their throat because their kids most definitely could n o t do that.

TF: Because I seem to put myself through a sort of torture, people feel that if I'm going to put myself through that, they might as well give a little of themselves.

JW: But is it torture or magic? I mean you were a magician as a kid—I'm sure critics make too much of that—but were you for real?

TF: My brother and I used to put on shows for kids. We were called Ali & Oop. I was Oop.

JW: I was a puppeteer, so we were on the same circuit; kids birthday parties.

TF: (laughter)

JW: All art shows are magic in a way, aren't they?

TF: Yeah.

JW: And I wonder if talking about it gives away the trick in a way, even what we're doing now. Real magicians will never tell you how they do the trick.

TF: I try to be incredibly obvious and straightforward, but this sort of conceals itself again. I'm trying to reveal the secret. It's like a secret that everyone knows.

JW: When you were young did art ever surprise or shock you?

TF: Not really. I didn't look at art that much. I got started making things as a way of trying to understand the world around me, and it still is that way for me. It becomes a vehicle for my understanding, so each piece represents some kind of discovery that I make about the world.

JW: But you can see how some of your most obsessional pieces are sometimes shocking to others.

TF: I can see that.

JW: Is patience to you a virtue or a compulsion?

TF: I guess both.

JW: In your work certainly, patience has to be one of your tools, as much as the material, isn't it?

TF: I think my patience comes from faith and also a need to pursue an idea. I have to see it through and make it physical to complete my understanding of it.

JW: I don't think your work is funny but I think that it's incredibly witty. Is humor important in your work to you?

TF: I don't think about humor when I do it; it's a byproduct.

JOHN WATERS is working on his new screenplay, *A Dirty Shame.*

JW: When I told some art-world people that I was interviewing you they said, "Oh, you know he's very, very serious." And I said, "Well I think that his work is very serious but he seems like a man with a very good sense of humor." But have you ever laughed at your own ideas before you started a piece? Internally?

TF: Not really.

JW: Laughed with, not at. A chuckle is more what I think of: something that you're going to do for a particular piece that is obsessive in a great, great way—that never gives you a chuckle?

TF: I think there's an impression that the ideas in my work happen instantaneously. I wish they did. By the time I've gotten to the heart of the idea I'm exhausted. I don't get to have the same enjoyment that the viewer does. For me the object is just something that goes out there and it's sort of a documentation of all the stuff that I've gone through. It can go away and I don't really care.

JW: I understand that. It's like making a movie. When it's over I don't need to see it again for a long time. You've made what they call "fugitive material" almost a signature. Was that something in the beginning that was always part of your work?

TF: Yeah.

JW: That seems to be one of the most radical things about your work. Conservators in museums must tremble at your influence. They must hate it!

TF: Especially when a bunch of different departments all have to be involved in one piece. It causes a bureaucratic nightmare.

JW: Well maybe you'll start a new department that will deal with Styrofoam. Do collectors ever worry?

TF: I don't think so. I haven't heard of any concerns. I think my New York art dealer, Hudson, is very good with all of that.

JW: He's great, he maybe invented that term "fugitive material." Do you know who owns the piece of feces now (UNTITLED, 1992, feces on pedestal)?

TF: I think Saatchi owns it, but he may have sold it to someone else.

JW: All right, if his dog ate it, would you supply another?

TF: I supply quite a few extras. It for some reason keeps vanishing when it's on display.

JW: But it's not a multiple. It would certainly be called unique. It seems like from your pubic hair on the soap (UNTITLED, 1990) and with a lot of your earliest work you had success pretty much right from the beginning, didn't you? I mean the art world's interest. I see these early beautiful installation shots of these insanely detailed works. What did the critics call you in the beginning? Did they have a hard time labeling you?

TF: One label I heard that I liked was "infinitesimal minimalist."

JW: I saw one of your first shows in New York and it was an instant success. And I mean that in the best sense. I'm not saying anything is the matter with that. It stood out from all the other shows I remembered. Tony Tasset, one of my favorite artists, is your teacher; Hudson is your gallerist. With those two great people, right at the beginning it seemed your career started in a good way. Did your parents understand your work?

TF: I don't know. I think they were more interested in whether I could make a living doing this stuff. From the beginning my work started to be written about in the art magazines, but that wasn't part of their world. But once there was a tiny blurb in *The New Yorker*, in the "Goings on about Town." My dad took it to his office and enlarged it like 500 percent. That was their world. So I think when that happened they realized that things were going pretty well.

JW: Now, your all white windowless studio has almost become legend, is it still exactly like that?

TF: No, that was something I needed in the beginning, but I don't need it anymore.

JW: So the pictures that I see in the books are of your old one, and you have a new studio now?

TF: Yeah.

JW: Do you have windows?

TF: Yes, unfortunately.

JW: But was that a conscious thing that you felt more confident in your vision that you could look out your window and not be influenced?

TF: Well that white studio space went from being outside of me, to being in my head. I don't really need it anymore. I can look at things and isolate them in a way that the white room did.

JW: It was always amazing to me that in the pictures the studio was so neat. I pictured this pristine white studio and the rest of your house crammed with stuff. Is that true? Is there rubbish everywhere else in your house?

TF: It was true. Not anymore, I've disciplined myself.

JW: I'm always curious about inspiration. Which comes first, the piece or what it's made out of? Like the space sta-

tion made of objects from around the house, did you think of the space station and then look for the objects or did you see the objects and then make a space station?

TF: Sometimes it's the idea, sometimes it's the materials, it varies with each piece. I would say that most everything arises more out of the idea, and then when I see a material, the material attaches itself to this idea and then they sort of grow together into the piece.

JW: Do you feel fulfilled when you're obsessed? Is obsessive a good word to use about your work?

TF: I don't know. I wouldn't characterize it as obsessive just because it's not about having to do it for the sake of doing the act. I do it because it is necessary to fulfill my understanding. If my ideas required less mindlessly repetitive activity I would happily welcome that.

JW: But it doesn't seem insulting to call your materials or even your most heroic works pitiful. Do you agree that you sometimes purposely choose pitiful materials?

TF: Oh yeah, definitely. That's part of trying to lower itself so that it becomes less intimidating and more inviting. I want people to be sensitive to it, and develop a mutual relationship to it. One thing I've become more aware of is just how intimidating contemporary art is to the lay art person. There was recently a piece done about my work on CNN. They talked about things in a format like: "Look at this crazy artist and what he does!" It sort of mocks me.

JW: That's what always happens to good artists the further you get from art magazines and the closer you get to *People*-type magazines. You won't be in those mass-circulation magazines unless they can do that to you.

TF: I guess I understood that they have to do that so people can feel less intimidated.

JW: But talking about intimidation, you're work is so ironically fragile and I don't think you really use irony in your work except for the materials. Even in your last show at Feature people had to wait in line to see it, like at Tiffany's, only six at a time could come in the gallery. And I thought that was so great because of the fragility of a piece of duct tape rather than a billion-dollar gem. People waited in line with this great, great respect. Has any of your work ever been fucked up by crowds in a show?

TF: Oh yeah. That doesn't bother me. There has even been intentional vandalism.

JW: Really? Like in what way? Stomping on it or something?

TF: There's a piece that I did with a plastic cup and plastic straws that cycle through it creating this sort of loop (UNTITLED, 1997). That was in a show and someone grabbed one of the ribs of straws and yanked.

JW: Do you get people that say: "You should try this" or "You should try that" or "When I was a kid I would do this"?

TF: Oh yeah, people send me things and say. "You can use this as an idea."

JW: Which I'm sure you never have! Do you feel that you're imitated? I see it in contemporary art galleries today. Not that they're so successful at it; I don't think that another can imitate you because you've kind of thought up a whole look yourself. But do you feel that sometimes?

TF: I see it when I go to graduate schools.

JW: Me too, when I'm doing studio visits. Now, can you give me a little blooper reel, two projects that you tried and didn't work?

TF: Oh, there are probably hundreds.

JW: Just one that you started and abandoned half way through. I'm just curious what the reason would be.

TF: If something doesn't work out it goes on the shelf and either it eventually goes into the trashcan or it gets recycled into something else.

JW: But when it doesn't work in your mind, it's because it doesn't become art, not because you lose patience, right?

TF: Usually it's because it's not doing what I had thought it would do, or it's not exciting me anymore.

JW: Can I ask you some details about a few of my favorite pieces? Maybe you're not supposed to talk about the craft, because no one ever seems to ask you how you did some of these things. Is that off limits?

TF: Not, at all.

JW: My all-time favorite piece of yours is still 1000 HOURS OF STARING (1992–97), the piece of paper that you stared at for a thousand hours. Did you really do that?

TF: Uh, yeah.

JW: That's faith, right? I mean did you hallucinate? Did you eventually start to see brown spots or anything?

TF: I was meditating anyway, so I figured I might as well put it to some sort of use. But maybe 750 hours into this piece, one day I came to my studio to stare at the paper and I noticed a moth on the paper. I removed it but it left a poop spot. So maybe five minutes was not actually staring but removing the moth's poop.

JW: Did you keep regular hours? Did you punch the time clock?

TF: Kind of. I jotted down the time on a piece of paper.

JW: I was always wondering if you said to me, "I didn't re-

ally do that," if maybe it would be better! But I knew that you really did do it. You talk about meditation a lot. I know with the eraser shavings (UNTITLED, 1990)—it's very playful and very clever—you always get compared to the Wolfgang Laib pile of pollen. But he seems almost too serious, I start imagining people having asthma attacks at his show, but with your work I can't imagine a parody. Is it bad to have fun at art shows? Is it artistically incorrect to be fun?

TF: I think that there's this misconception that playful thinking is not serious and it's not important. My four-year-old son wakes up in the morning and plays, which is some serious work. He's making some serious connections in his brain and learning so much through this play. I think people forget about that sort of play.

JW: The one where you signed your name on a wall until the pen ran out, that's so great. It's the opposite of the usual megalomania of most artists: They would never admit that the ink ran out. But did you do that all at once or over time?

TF: I think it took several days.

JW: Now the rubber balls that you stole (HOT BALLS, 1992)—I used to be a shoplifter so I need to talk technique with you here—did you steal all of those balls from the same place?

TF: No, no, different places.

JW: I was gonna say, because they would have started noticing. You weren't a dumb shoplifter either; you were an artistic one.

TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1992, feces on pedestal, feces: 1/8" diameter; pedestal: 20 x 20 x 20" / OHNE TITEL, Kot auf Sockel, Kot: 0,5 mm Durchmesser; Sockel: 51 x 51 x 51 cm.

TF: A couple of balls here, a couple there. It was in Chicago.

JW: And if you had gotten caught would you have used the Winona Ryder excuse, you know when she just got caught shoplifting?

TF: No, I don't know, what happened?

JW: She got caught shoplifting and said that she was doing research for her next film. Would you have dared to say, "It's for art"?

TF: I don't know what I would have done. I was thinking that if I got caught that process would become a part of the piece.

JW: Did anybody ever steal one of the balls from your artwork?

TF: I actually think someone did. I stole this ball that was a Jeff Koons reference; a dog toy of a basketball, and it was in the original photograph, but it's not in the piece anymore. I have no idea where it is.

JW: The spiders and the flies on the wall are these incredibly beautiful things that are not at all like practical jokes, they're like elegantly detailed empty spaces to me. But do you see it that way?

TF: Yes. I also think about the bugs as like a bug in a computer program, something that sort of screws up the logic. My bugs keep mutating and evolving. They started out with the fly, then mutated into the dragonfly and then the spider. Each bug sort of represents where my thinking is at that particular time. Right now it's a tarantula.

JW: For the one you call EVERYTHING (1992–95), where you put all the words in the English language on a sheet of paper, did you look for a short dictionary at least?

TF: No, it was a pretty large dictionary.

JW: How did you keep from getting bored doing that? Did you listen to music? Do you go into a Friedmanesque trance?

TF: Who says I didn't get bored?

JW: But is that part of the work? I mean did you think about each word when you were writing it down?

TF: I started to, I thought it could be a good way of improving my vocabulary, but after a while it slowed me down too much so I had to forget about that.

JW: Another favorite is the 2 x 4 painted to look exactly like it was (2 x 4, 1990). It seems like a recurring theme: the Play-Doh pills, the pencil made of paper. I love the work that you do like that, but it doesn't look exactly the same, you'll agree, right?

TF: Yeah.

JW: You can tell, right? I mean on the piece of wood it was only on one side, right?

TF: Right, right. But actually when I started painting the 2 x 4 it looked too real to me. I wanted there to be more indication that it was faux.

JW: Now with SECRETS (1997), you wrote down all of your secrets on a piece of paper so small that you couldn't read it, correct?

TF: Yes.

JW: Beautiful visual poetry. Will you tell me just one secret that was on there?

TF: I can't reveal any secrets.

JW: Damn! I was trying to be an investigative journalist. Now the titles of your pieces are part of them sometimes, correct?

TF: Titles are pretty much like clues. For example, "Hot Balls" gives sort of a clue that they're stolen.

JW: On the erased *Playboy* centerfold, how could you erase a color photo?

TF: Oh, you can do that. You should try it. I used to erase out the eyes in models when I was young; I'd go through the magazines and make them look possessed.

JW: Without ripping the paper?

TF: Yeah, you can do it with just a normal eraser.

JW: Do you remember who she was, Miss Whoever that you erased?

TF: Miss December.

JW: Well that's good. Do you think in a way that that's a sexual fantasy? Because then you can put anything in that centerfold that you think of if you can imagine it, right?

TF: Right. Well, it was kind of about masturbation, the whole process of erasing it. The title of that is 11 x 22 x .005 (1992, erased *Playboy* centerfold) which are the dimensions of the piece of paper.

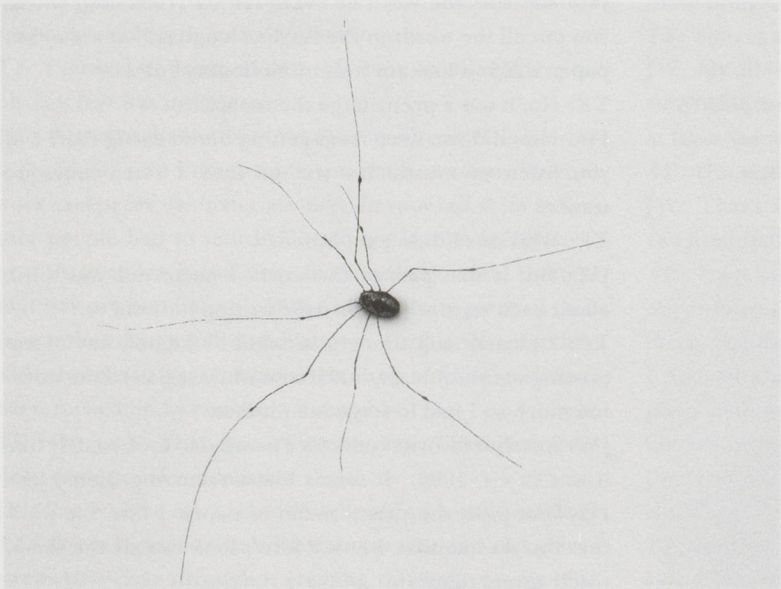
JW: That's sort of like MY FOOT (1991). I also really love that one: you made a ruler from memory. But you're so modest; it was only ten inches. Is that some comment on masculine artists' sexual bravado?

TF: I don't know, that's just what happened. It could have been 14 inches long.

JW: But I wouldn't assume that you would have been that much of a braggart. I could name a few artists who in their minds would have made it 14 to 16 inches. Now the cursed air, UNTITLED (A CURSE), (1992, cursed spherical space). I think Hudson told me that when you ship it, you have to leave a space for the air, is that true?

TF: Yeah.

JW: I love that. Was it a good witch or a bad witch?



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1997, clay, hair, fishline, paint, 5 x 4 x ¾"; a handmade spider rests on the wall / OHNE TITEL, Ton, Haar, Angelschnur, Farbe, 12,7 x 10,2 x 1,9 cm; ein handgefertigter Weberknecht verharrt an der Wand.

TF: I found her through an occult bookstore, which was a very bizarre experience. One person that I called to ask to do this said, "If you affect, you will burn your little fingers." I said, "What?" and she said, "If you affect, you will burn your little fingers."

JW: What does that mean?

TF: I don't know. I asked her what that meant and she said it again. So I figured I better hang up the phone.

JW: Let's talk about the new work that I have seen in the pictures that you sent me. If you're talking about since September 11th, this work looks so incredibly joyous to me.

TF: Yeah, it's very odd. After September 11th, it was very difficult for me to think about art and to make art, but then maybe a month or two later, something happened. It was interesting because I think September 11th took me to a place of seeing things in black and white, and it was not a place where I think that art exists. I came out realizing that what art does is to fight that black and white place of security.

JW: That's great there's no neurotic dwelling going on. It's rare that an artist continues and does well, but doesn't feel guilty about it.

TF: I'm still thinking about that, because there is that moment when someone feels very insecure and they look for things that they know and that give them security. That's not what art is about.

JW: Some of the new work is very Pop-y. Certainly the first one with boxes and magazine cutouts is more Pop-y than usual. And this cardboard box covered with Styrofoam is incredibly beautiful; it looks like the most elegant jewelry box.

TF: It'll be this piece that sort of introduces the show.

JW: Oh, it's perfect. The Styrofoam cups and paint: What is that one? I can't quite tell from the pictures. What do you mean and paint? They're just painted?

TF: The bottom one is the actual cup, unpainted and then each consecutive one is painted slightly darker until the very top one is black.

JW: And this one, metal, glue, and paint suspended from the ceiling. It's so incredible, it looks like the last microsecond of a firework before the next one starts. It just looks amazing in this picture. And the tarantula, whose hair is it? It's not yours, is it?

TF: It's my hair.

JW: It is! Better be careful, Satanists could steal it and use it against you. I try to picture the entire Tate Modern empty with just two bugs in it. That's my idea of your curated show. Can you explain a little bit about that one that just says "paper" (THERE, 2001)? It's a pedestal and underneath the pedestal are cutout papers in different colors?

TF: The cube is made out of paper and so is the paper cut underneath it. It's kind of my Minimalist piece. I think of the cube coming down like a gavel.

JW: Oh, I think you have another one that's even more Minimalist: the gravel made out of clay, which is so great. The gravel one to me is so un-Barry LeVa, so un-Carl Andre, but in a way it's like a weird scatter piece. Have you ever done site-specific work? I'd love for you to do my driveway!

TF: I love gravel. My son and I would go out during the summer and collect gravel.

JW: The boxes that you make out of other boxes, is it similar to the dollar bill as far as how it's made?

TF: The Lucky Charms box and the Total box?

JW: Yeah.

TF: But this is the reverse: I took one Lucky Charms box and I made four smaller boxes out of it.

JW: They're so trippy looking. It's very LSD.

TF: It's very bizarre how removing that information makes that leprechaun look a little strange.

JW: The all-white paper sculpture looks like shredded Kleenex, it's beautiful.

TF: I was trying to make it into a horrific facemask. I like the contrast between that and it just being this piece of paper.

JW: It seems to me that a simple piece of paper always gets you going.

TF: Yeah, a single piece of paper, I just love it. It's very inspirational.

JW: This hand-made bee in flight over a bunch of seemingly hand-made stuff, it seems like it's almost an installation here, is it?

TF: It's actually all glued together.

JW: It's one piece?

TF: You can just pick it up. Except for the bee, the bee is suspended.

JW: That's even better. It looks like a movie set. I try to think, "What would a Tom Friedman movie be?" You'd have to make the film. Well, you have that great projector (UNTITLED, 1999, paper) you made that you could use!

TF: (laughter) I have some ideas. It will happen, I just don't know when.

JW: OK, we're going to end with that promise, all right?

TF: All right.

TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1999, paper (film projector); UNTITLED, 2000, construction paper (a paper representation of the artist violently torn apart); UNTITLED, 1999, 36 one-dollar bills combined to make one large dollar; and (hanging from the ceiling) UNTITLED, 1999, paper construction. Installation view, Feature Inc. Gallery, New York, March/April 2000 / OHNE TITEL, 1999, Papier (Filmprojektor); OHNE TITEL, 2000, Modellbaupapier (gewaltsam zerrissenes Abbild des Künstlers); OHNE TITEL, 1999, 36 1-Dollar-Noten zusammengesetzt zu einem grossen Dollar; und (von der Decke hängend) OHNE TITEL 1999, schwarzes Papiergebilde. (PHOTO: OREN SLOR)

Ernsthafte Playboys

Tom Friedman im Gespräch mit John Waters

John Waters: Ein Freund, der sich für die Kunstszene nicht interessiert, sagte, als er dein Buch sah: «Um sich Tom Friedmans Arbeiten anzuschauen, muss man der zeitgenössischen Kunst wirklich vertrauen. Stimmst du dem zu?

Tom Friedman: Die Leute scheinen auf verschiedenen Ebenen Zugang zu meinem Werk zu finden. Wer sich mit der zeitgenössischen Kunst nicht auskennt, den interessiert vielleicht vor allem, was ich mit dem Material mache…

JW: Oh, das ist gut möglich. Ich finde es in Ordnung, dass man der Kunstszene vertrauen muss, um sich die Arbeiten eines Künstlers anzuschauen. Zumindest schaut man sie sich dann auch wirklich an. Deine Kunst wirkt auf eine bescheidene, aber recht nachdrückliche Art selbstbewusst, trotzdem verlangst du in manchen Arbeiten vom Betrachter, dass er dir glaubt. Wenn du zum Beispiel behauptest, du hättest tausend Stunden auf ein Stück Papier gestarrt, dann muss das der Betrachter erst einmal schlucken, denkst du nicht?

TF: Ja, er darf nicht an meiner Glaubwürdigkeit zweifeln.

JW: Besonders beeindruckt mich, dass selbst völlig unbeleckte Betrachter sich nicht vor den Kopf gestossen fühlen, denn der Satz: «Das könnten meine Kinder auch», wird ihnen im Hals stecken bleiben, weil ihre Kinder dazu ganz offensichtlich nicht in der Lage wären.

TF: Weil die Leute sehen, wie ich mich abmühe, denken sie, sie könnten sich ruhig auch ein bisschen Mühe geben.

JW: Ist es Mühe oder Magie? Schliesslich bist du ja schon in jungen Jahren als Zauberkünstler aufgetreten – von Kritikern wird das sicher überbewertet –, aber abgesehen davon, entspricht es auch den Tatsachen?

TF: Mein Bruder und ich sind vor Kindern aufgetreten. Wir hiessen Ali & Oop. Ich war Oop.

JW: Ich war Puppenspieler, wir müssen also dieselben Runden gedreht haben – Kindergeburtstage.

TF: (lacht)

JW: Kunstausstellungen haben immer etwas Magisches, nicht wahr?

TF: Ja.

JW: Ich frage mich, ob man nicht zu viel verrät, wenn man darüber redet, so wie wir jetzt. Ein richtiger Zauberkünstler würde nie seine Tricks verraten.

TF: Ich versuche so offen und aufrichtig zu sein wie nur möglich, aber irgendwie entziehen sich die Dinge immer wieder. Dabei will ich ja das Geheimnis enthüllen. Es ist wie ein Geheimnis, das jeder kennt.

JW: Hat dich als Kind Kunst jemals überrascht oder schockiert?

TF: Eigentlich nicht. Aber ich hab mich auch kaum mit Kunst befasst. Ich habe damit angefangen, Dinge herzustellen, um die Welt um mich herum besser zu verstehen, und das ist im Grunde immer noch so. Kunst ist ein Hilfsmittel zum besseren Verständnis der Welt, und so ist jede Arbeit eine Entdeckung, die ich mache.

JW: Aber du kannst auch verstehen, dass manche deiner extremen Arbeiten auf andere ziemlich schockierend wirken?

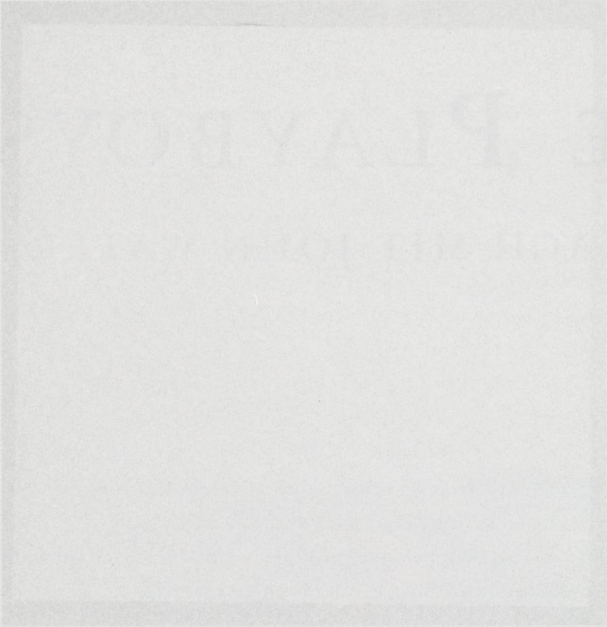
TF: Ja, durchaus.

JW: Ist Geduld in deinem Fall eine Tugend oder etwas Zwanghaftes.

TF: Beides, würde ich sagen.

JW: Dann gehört Geduld also genauso zu deiner Ausrüstung wie das Material?

JOHN WATERS arbeitet an seinem neuen Drehbuch, *A Dirty Shame.*



TOM FRIEDMAN, 1000 HOURS OF STARING, 1992–97, paper, 32½ x 32½" / 1000 STUNDEN STARREN, Papier, 82,5 x 82,5 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

TF: Meine Geduld ergibt sich aus dem Vertrauen und auch aus dem Bedürfnis eine Idee durchzuziehen. Ich muss ihr auf den Grund gehen und ihr eine Form verleihen, um sie wirklich zu verstehen.

JW: Ich finde dein Werk zwar nicht komisch, aber es steckt doch viel Witz drin. Ist dir der Humor in deinen Arbeiten wichtig?

TF: Ich denke beim Arbeiten nicht über Humor nach; er ist eher ein Nebenprodukt.

JW: Als ich ein paar Leuten aus der Kunstszene von dem bevorstehenden Interview mit dir erzählte, meinten sie: «Oh, das ist ein sehr ernster Mensch.» Und ich sagte: «Ja, als Künstler ist er das bestimmt, trotzdem scheint er ein Mann mit Humor zu sein.» Lachst du nie über deine eigenen Ideen, wenn du dich an eine Arbeit machst? Innerlich?

TF: Eigentlich nicht.

JW: Ich denke an ein komplizenhaftes Lachen – «mit», nicht «über» –, mehr ein Kichern in Bezug auf eine Arbeit, die dich total vereinnahmt – musst du da nie innerlich kichern?

TF: Es mag so aussehen, als ergäben sich die Ideen in meinen Arbeiten einfach so spontan. Ich wünschte, es wäre so. Wenn ich es jeweils geschafft habe, einer Idee auf den Grund zu gehen, bin ich gewöhnlich erschöpft. Mein Vergnügen ist bei weitem nicht so gross wie das des Betrachters. Für mich ist ein Werk etwas, was hinausgeht, eine Dokumentation dessen, was ich erlebt habe. Was mit ihr danach passiert, ist mir im Grunde gleichgültig.

JW: Das verstehe ich sehr gut. Es ist wie beim Drehen von Filmen. Wenn sie fertig sind, will ich sie erst einmal lange Zeit nicht mehr sehen. Du hast aus sogenannt «flüchtigem» Material beinah ein Markenzeichen gemacht. War das von Anfang an so?

TF: Ja.

JW: Das scheint einer der radikalsten Aspekte deiner Arbeit zu sein. Museumskonservatoren müssen zittern beim Gedanken, dass das Schule machen könnte. Für sie muss das der reinste Horror sein!

TF: Vor allem, wenn verschiedene Abteilungen für dasselbe Werk zuständig sind. Ein bürokratischer Alptraum für alle Beteiligten.

JW: Vielleicht wird für dich demnächst eine neue Abteilung geschaffen, die für Styropor zuständig ist. Werden da Sammler nicht auch manchmal nervös?

TF: Ich glaube nicht. Mir sind jedenfalls keine Klagen zu Ohren gekommen. Mein New Yorker Kunsthändler Hudson hat die Sache gut im Griff.

JW: Er ist grossartig. Vielleicht hat er sogar die Bezeichnung «flüchtiges Material» erfunden; weisst du eigentlich, in wessen Besitz das Stück Kot ist (UNTITLED, 1992, Kot auf einem Sockel)?

TF: Soviel ich weiss, gehört es Saatchi, aber er kann es auch weiterverkauft haben.

JW: Würdest du es ersetzen, wenn sein Hund es frisst?

TF: Ich hab es schon einige Male ersetzt. Aus irgendwelchen Gründen verschwindet es immer wieder, wenn es ausgestellt ist.

JW: Dennoch ist es kein Multiple. Es gilt offensichtlich als Unikat. Eigentlich hattest du als Künstler doch ziemlich schnell Erfolg, angefangen mit deinem Schamhaar auf der Seife (UNTITLED, 1990) und vielen anderen frühen Arbeiten. Ich meine, die Kunstszene interessierte sich für dich. Ich sehe da diese wunderbaren Photos von frühen Installationen, wahnsinnig akribische Arbeiten. Wie haben

die Kritiker dich anfangs bezeichnet? Fiel es ihnen schwer, dich zu klassifizieren?

TF: «Infinitesimal minimalist» war eine Bezeichnung, die mir gut gefiel.

JW: Ich habe eine deiner ersten Ausstellungen in New York gesehen, sie war ein voller Erfolg. Im guten Sinn. Ich meine, daran ist überhaupt nichts auszusetzen. Sie hob sich von allen anderen Ausstellungen ab, an die ich mich erinnern konnte. Tony Tasset, einer meiner Lieblingskünstler, ist dein Lehrer und Hudson dein Galerist. Mit diesen beiden Männern an deiner Seite musst du ja einen guten Start gehabt haben. Haben deine Eltern deine Kunst verstanden?

TF: Ich weiss nicht. Ich glaube, für sie zählte vor allem, ob ich davon leben konnte. Meine Arbeiten wurden von Anfang an in Kunstzeitschriften besprochen, aber das ist nicht ihre Welt. Als jedoch im *New Yorker* ein paar Zeilen über mich erschienen, in «Goings on about Town», nahm mein Dad sie sofort mit ins Büro und liess sie etwa 500fach vergrössern. Damit konnten sie offensichtlich etwas anfangen. Und es überzeugte sie schliesslich, dass alles bestens lief.

JW: Dein weisses, fensterloses Atelier ist inzwischen ja schon fast eine Legende; sieht es denn immer noch so aus?

TF: Nein, ich brauchte das am Anfang, inzwischen hat es sich erübrigt.

JW: Die Photos in den Büchern zeigen also dein früheres Atelier, und jetzt hast du ein neues?

TF: Genau.

JW: Hat es Fenster?

TF: Ja, leider.

JW: Aber es war eine bewusste Entscheidung, du fühltest dich sicherer und konntest aus dem Fenster schauen, ohne den Eindrücken zu erliegen?

TF: Der weisse Atelierraum ist von aussen nach innen gewandert und ist jetzt in meinem Kopf. Ich brauche ihn eigentlich nicht mehr. Ich kann Dinge betrachten und so isolieren, wie es dieser weisse Raum getan hat.

JW: Mich erstaunte immer, wie ordentlich das Atelier auf diesen Photos aussah. Ich dachte, da ist dieser makellose weisse Raum, aber der Rest des Hauses ist bestimmt von oben bis unten voll gestopft. Stimmt das? Herrscht im Rest des Hauses die grosse Unordnung?

TF: Damals schon, inzwischen aber nicht mehr. Ich bin ordentlicher geworden.

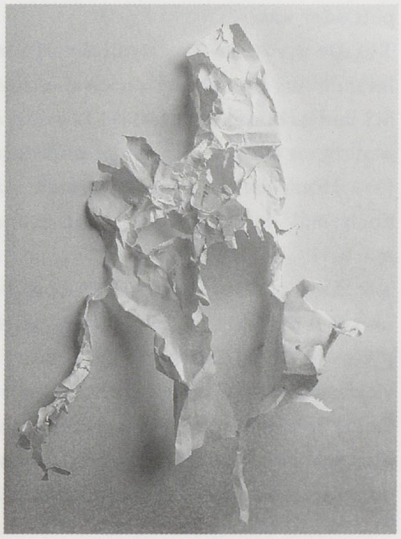
JW: Ich bin immer neugierig, was das Thema Inspiration anbelangt. Was ist zuerst da, das Werk oder das Material, aus dem es besteht? Zum Beispiel diese Raumstation aus Haushaltsgegenständen – hast du zuerst an die Raumstation gedacht und dann nach den geeigneten Dingen gesucht, oder hast du die Dinge gesehen und dann eine Raumstation daraus gemacht?

TF: Manchmal ist die Idee zuerst da, manchmal das Material, das ist bei jeder Arbeit anders. Ich würde jedoch meinen, dass fast alles aus einer Idee heraus entsteht, und wenn ich dann ein bestimmtes Material sehe, verbindet es sich mit dieser Idee und wächst mit ihr zusammen zu einem Werk heran.

JW: Fühlst du dich glücklich, wenn du von etwas besessen bist? Ist «besessen» überhaupt der richtige Ausdruck in Bezug auf deine Arbeit?

TF: Ich weiss nicht. Ich würde eigentlich nicht von «besessen» sprechen, weil es mir nicht darum geht, etwas tun zu müssen, um es getan zu haben. Ich mache etwas, weil es notwendig ist, um etwas zu verstehen. Ich wäre froh, wenn meine Ideen etwas weniger geisttötende, monotone Arbeit erforderten.

JW: Aber es ist nicht beleidigend, wenn man deine Materialien oder selbst deine heroischsten Arbeiten als «rührend schlicht» bezeichnet. Du suchst dir doch oft gerade diese erbärmlich wirkenden Materialien aus, nicht wahr?



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 2001, sheet of paper, pin, 11 x 8½ x 5" / OHNE TITEL, Papierbogen, Stecknadel, 28 x 21,6 x 12,7 cm.

TF: Ja, natürlich. Das Kunstwerk soll von seinem Sockel geholt werden, es soll zugänglich wirken und die Leute nicht einschüchtern. Ich möchte, dass Betrachter darauf reagieren und eine lebendige Beziehung zu ihm herstellen. Mir fällt nämlich zunehmend auf, wie einschüchternd moderne Kunst auf Laien wirkt. Vor kurzem hat CNN über meine Arbeit berichtet. Das klang etwa so: «Schaut euch diesen Verrückten an und den Quatsch, den er macht!» Sie haben sich über mich lustig gemacht.

JW: Diese Erfahrung machen alle guten Künstler, wenn sie aus den Kunstzeitschriften in die Klatschspalten vordringen. Und man kommt in diese auflagenstarken Blätter auch nur rein, wenn sie das mit einem tun können.

TF: Ich nehme an, sie müssen es tun, um ihr Publikum nicht einzuschüchtern.

JW: Also, wenn wir von Einschüchterung reden: Deine Arbeiten sind auf geradezu ironische Art fragil, obwohl du abgesehen vom Material gar nicht mit Ironie arbeitest. Selbst für deine letzte Ausstellung bei Feature mussten die Leute anstehen, um reinzukommen – wie bei Tiffany's –, und es durften immer nur sechs Personen auf einmal in die Galerie. Ich fand das grossartig, vor allem, weil es sich um eine äusserst fragile Arbeit aus Klebeband handelte und nicht um ein Billionen-Dollar-Schmuckstück. Und die Leute warteten mit grösstem Respekt in der Schlange. Hat es eigentlich bei deinen Ausstellungen schon Schäden gegeben, die von der Menge verursacht wurden?

TF: Na klar. Das macht mir aber nichts aus. Manche Arbeiten wurden sogar mutwillig beschädigt.

JW: Tatsächlich? Wie denn? Wurde darauf herumgetrampelt oder was?

TF: Da war diese Arbeit mit dem Plastikbecher und Trinkhalmen aus Plastik, die durch ihn durchgingen und dabei Schlaufen bildeten (UNTITLED, 1997) – jemand hat sich einen dieser Halme gegrapscht und herausgerissen.

JW: Hörst du öfters: «Mach doch mal dies» oder «Mach doch mal das» oder «Das hab ich als Kind immer gemacht»?

TF: Und ob, die Leute schicken mir irgendwelches Zeug und sagen: «Nehmen Sies als Anregung.»

JW: Was du natürlich nie getan hast! Glaubst du, du wirst viel imitiert? Ich stelle das in Galerien mit zeitgenössischer Kunst hin und wieder fest. Aber irgendwie haut es nicht hin; ich glaube nicht, dass man dich nachmachen kann, weil du etwas ganz Eigenes entwickelt hast. Aber hast du manchmal diesen Eindruck?

TF: Wenn ich mich in Kunstschulen umschaue, ja.

JW: Ich auch, wenn ich Atelierbesuche mache. Hast du vielleicht auch eine Geschichte auf Lager über etwas, was total schief gelaufen ist, ein, zwei Projekte, die nicht funktioniert haben?

TF: Ach, das geht schon in die Hunderte.

JW: Eines reicht, eines, das du angefangen und auf halbem Weg wieder aufgegeben hast. Mich interessiert, was der Grund war.

TF: Wenn etwas nicht funktioniert, dann landet es zunächst einmal auf dem Regal und später in der Mülltonne, oder aber ich mache etwas anderes daraus.

JW: Aber wenn etwas nicht klappt, dann doch wohl, weil keine Kunst daraus wird und nicht etwa, weil du die Geduld verlierst?

TF: Gewöhnlich, weil es nicht das bringt, was ich mir vorgestellt habe, oder weil es mich nicht mehr fasziniert.

JW: Kann ich noch ein paar Dinge über meine Lieblingsarbeiten erfahren? Aber vielleicht solltest du besser nicht aus der Schule plaudern, denn niemand scheint dich je zu fragen, wie du diese Dinge gemacht hast. Ist das verboten?

TF: Nein, überhaupt nicht.

JW: Meine absolute Lieblingsarbeit ist immer noch 1000 HOURS OF STARING (1992–97), dieses Stück Papier, auf das du 1000 Stunden lang gestarrt hast. Hast du das tatsächlich getan?

TF: Ja, hab ich.

JW: Das ist ein Glaubensakt, oder? Ich meine, hast du Halluzinationen gehabt? Hast du irgendwann einmal braune Flecken gesehen oder so was?

TF: Da ich sowieso meditierte, dachte ich, ich könnte das irgendwie nützen. Aber nach ungefähr 750 Stunden kam ich wieder einmal in mein Atelier, um auf das Papier zu starren, und bemerkte dann diese Motte auf dem Blatt. Ich entfernte sie, aber sie hatte einen kleinen Kotfleck hinterlassen. Ungefähr fünf Minuten lang hab ich also nicht gestarrt, sondern den Kotfleck der Motte entfernt.

JW: Hattest du feste Zeiten? Hast du eine Stechuhr benutzt?

TF: Sozusagen. Ich hab mir die Zeit auf einem Zettel notiert.

JW: Ich hab mich immer gefragt, ob es nicht sogar besser gewesen wäre, wenn du mir geantwortet hättest: «Ich hab das nicht wirklich getan.» Dabei wusste ich, dass du es durchgezogen hast. Du sprichst oft über Meditation. Ich weiss auch, dass deine Radiergummikrümel (UNTITLED,

1990) – eine sehr spielerische und clevere Arbeit – immer wieder mit Wolfgang Laibs Pollenhaufen verglichen werden. Aber Laib wirkt beinahe schon allzu ernst; ich stelle mir immer wieder vor, wie die Leute in seiner Ausstellung Asthma-Anfälle kriegen, zu deinen Arbeiten fällt mir jedoch keine Parodie ein. Ist es verwerflich, sich auf Ausstellungen zu amüsieren? Ist es künstlerisch nicht korrekt, amüsant zu sein?

TF: Es gibt die irrige Meinung, spielerisches Denken sei nicht ernsthaft und fiele nicht ins Gewicht. Wenn mein vierjähriger Sohn morgens aufwacht und anfängt zu spielen, ist das Arbeit. Er stellt ein paar wichtige Verbindungen in seinem Gehirn her und lernt ungeheuer viel durch das Spiel. Ich denke, die Leute haben vergessen, was diese Art von Spiel bedeutet.

JW: Ganz toll finde ich die Arbeit, bei der du deinen Namen auf eine Wand geschrieben hast, bis der Kugelschreiber leer war. Sie steht im Gegensatz zum Grössenwahn der meisten Künstler: Sie würden niemals zugeben, dass ihnen die Tinte ausgegangen ist. Hast du das alles in einer Sitzung gemacht oder hast du mehrere darauf verwendet?

TF: Wenn ich mich recht erinnere, dauerte es ein paar Tage.

JW: Und diese Gummibälle, die du geklaut hast (HOT BALLS, 1992). – Ich hab früher auch in Geschäften geklaut und möchte deshalb etwas ins Detail gehen – stammen diese Bälle alle aus ein und demselben Laden?

TF: Nein, aus verschiedenen.

JW: Das dachte ich mir doch, denn mit der Zeit wäre es aufgefallen. Du warst also auch ein geschickter Ladendieb, ein Künstler eben.

TF: Ich nahm mir ein paar Bälle hier, ein paar dort. Es war in Chicago.

JW: Und wenn du geschnappt worden wärst, hättest du Winona Ryders Entschuldigung benutzen können – du hast bestimmt davon gehört, sie wurde kürzlich beim Klauen erwischt?

TF: Nein, ich weiss nichts davon, was ist passiert?

JW: Man hat sie geschnappt und sie sagte, das gehöre zur Vorbereitung für ihren nächsten Film. Hättest du dich getraut zu sagen: «Es ist für meine Kunst?»

TF: Ich weiss nicht, was ich getan hätte. Ich glaube, wenn ich erwischt worden wäre, hätte ich das in meine Arbeit integriert.

JW: Wurde denn aus deiner Installation auch schon ein Ball gestohlen?

TF: Ich glaube schon. Ich hatte einen Ball geklaut, eine Anspielung auf Jeff Koons, ein Basketball als Hundespielzeug, der auf dem ursprünglichen Photo noch vorhanden ist, aber in der Arbeit nicht mehr: Ich hab keine Ahnung, wo er ist.

JW: Die Spinnen und Fliegen an der Wand, so unglaublich wunderbare Dinge, die keineswegs als Witz gedacht sind; für mich sind das elegant die Leere markierende Punkte. Siehst du das auch so?

TF: Ja. Ich betrachte sie aber auch als eine Art Viren, wie zum Beispiel die Viren in einem Computerprogramm, etwas, was die ganze Logik durcheinander bringt. Meine Viren mutieren und entwickeln sich ständig weiter. Sie fingen als normale Fliege an, mutierten zu einer Libelle und dann zu einer Spinne. Jeder Virus signalisiert, was mir gerade im Kopf herumgeht. Im Augenblick ist das eine Tarantel.

JW: Hast du für EVERYTHING (1992–95), eine Arbeit, bei der du alle Wörter der englischen Sprache auf ein Stück Papier geschrieben hast, zumindest ein kleines Wörterbuch benutzt?

TF: Nein, ein ziemlich grosses.

JW: Wie hast du die Langeweile vertrieben? Hast du Musik gehört? Bist du in einen Friedmanschen Trancezustand geraten?

TF: Wer sagt denn, dass ich mich nicht gelangweilt habe?

JW: Gehört das zu deiner Arbeit? Hast du beim Aufschreiben über jedes Wort nachgedacht?

TF: Zuerst schon, ich dachte, ich könnte gleichzeitig meinen Wortschatz vergrössern, aber es hat mich einfach zu viel Zeit gekostet, deshalb habe ich das schnell wieder aufgegeben.

JW: Zu meinen Lieblingsarbeiten zählt auch 2 x 4, ein realistisch gemaltes Abbild seiner selbst (2 x 4, 1990). Das scheint ein ständig wiederkehrendes Motiv zu sein: die Pillen aus Knetmasse, der Bleistift aus Papier. Ich mag diese Arbeiten sehr, aber sie sehen nicht wirklich wie der Gegenstand selbst aus, oder?

TF: Nein, das nicht.

JW: Und es liegt auf der Hand – auf dem Stück Holz war zum Beispiel nur eine Seite bemalt.

TF: Richtig, als ich anfing 2 x 4 zu malen, fand ich es zu realistisch. Es fehlte der Hinweis, dass es nicht echt war.

JW: In der Arbeit SECRETS (Geheimnisse, 1997) hast du all deine Geheimnisse auf ein Stück Papier geschrieben, das so klein war, dass man die Schrift nicht mit blossem Auge lesen konnte, richtig?

TF: Ja.

JW: Tolle visuelle Lyrik. Kannst du mir nicht wenigstens ein Geheimnis verraten, das du dort aufgeschrieben hast?

TF: Geheimnisse darf man nicht verraten.

JW: Verdammt! Ich hab mich als Sensationsjournalist versucht. Die Titel sind manchmal ja auch Teil der Arbeit, nicht wahr?

TF: Titel sind eine Art Hinweise. Zum Beispiele verrät «Hot Balls», dass die Bälle gestohlen waren.

JW: Wie hast du es geschafft, das Farbphoto auf der Mittelseite des *Playboy* auszuradieren?

TF: Ach, das ist kein Problem. Du solltest es einmal versuchen. Als Jugendlicher hab ich den Playmates des Monats die Augen ausradiert; ich bin die Magazine durchgegangen und hab ihnen dieses Aussehen von Besessenen verpasst.

JW: Ohne das Papier zu zerreissen?

TF: Ja, ein ganz normaler Radiergummi reicht schon.

JW: Erinnerst du dich noch, wer diese Miss Soundso war, die du ausradiert hast?

TF: Miss Dezember.

JW: Wunderbar. Ist das nicht auch eine Art sexueller Phantasie? Weil du dann alles mit dieser Mittelseite machen kannst, was dir gerade einfällt.

TF: Genau. Es ging dabei irgendwie um Masturbation, bei diesem ganzen Prozess des Ausradierens. Der Titel der Arbeit ist 11 x 22 x .005 (1992, ausradierte Playboy-Mittelseite), das ist das Format der Seite.

JW: Es erinnert mich an MY FOOT (Mein Fuss, 1991) – eine Arbeit, die ich auch sehr mag –, du hast da aus der Erinnerung ein Lineal gemacht. Aber du bist einfach zu bescheiden, es misst nur 25 Zentimeter. Ist das eine Anspielung auf das sexuelle Imponiergehabe von Künstlern?

TF: Das hat sich so ergeben, reiner Zufall, würde ich sagen. Es hätten genauso gut 35 Zentimeter sein können.

JW: Dass du dermassen prahlst, würde ich nicht annehmen. Aber ich könnte ein paar Künstler nennen, die es im Kopf durchaus auf 35 bis 40 Zentimeter bringen würden. Doch nun zur verfluchten Luft, UNTITLED (A CURSE), (1992, verwunschener kugelförmiger Raum). Ich glaube, Hudson hat mir erzählt, beim Verpacken müsse Raum für die Luft frei bleiben, ist das wahr?

TF: Ja.

JW: Das gefällt mir. War es eine gute oder eine böse Hexe?

TF: Ich hab sie über eine Buchhandlung für Okkultes ausfindig gemacht, es war eine sehr merkwürdige Erfahrung. Eine der Frauen, die ich angerufen hatte, damit sie die Verwünschung ausspricht, sagte: «Wenn du so tust als ob, verbrennst du dir die Fingerchen.» Ich fragte: «Wie bitte?», und sie wiederholte: «Wenn du so tust als ob, verbrennst du dir die Fingerchen.»

JW: Was meinte sie?

TF: Keine Ahnung. Ich fragte sie, aber sie wiederholte nur noch einmal, was sie gesagt hatte, ich legte dann auf, das schien mir besser.

JW: Sprechen wir über deine neusten Arbeiten; ich hab mir die Photos angeschaut, die du mir geschickt hast. Falls sie nach dem 11. September entstanden sind, kann ich mich nur über die Heiterkeit wundern, die sie ausstrahlen…

TF: Ja, das ist seltsam. Nach dem 11. September fand ich es beinahe unmöglich, mich mit Kunst zu befassen und Kunst zu machen, aber ein, zwei Monate später änderte sich das. Es war sehr interessant, ich glaube, der 11. September hat mich einen Punkt erreichen lassen, an dem ich alles nur noch schwarzweiss sah, für die Kunst eine denkbar ungünstige Voraussetzung. Ich kam aus dieser Sackgasse heraus und erkannte, dass es zum Wesen der Kunst gehört, gegen diese Sicherheit des Schwarzweissen anzukämpfen.

JW: Zum Glück konntest du loslassen. Es ist selten genug, dass ein Künstler weitermacht und gut arbeitet, ohne sich dabei schuldig zu fühlen.

TF: Es beschäftigt mich immer noch, denn es gibt diesen Moment der Unsicherheit, wenn man nach Dingen sucht, die man kennt und die einem das Gefühl von Sicherheit vermitteln. Aber das ist nicht die Aufgabe der Kunst.

JW: Manche dieser neuen Arbeiten sind sehr poppig, vor allem die erste Arbeit mit den Kartons und Zeitungsausschnitten. Der mit Styropor bedeckte Pappkarton ist einfach grandios, eine Art eleganter Schmuckkasten.

TF: Er wird sozusagen die Ausstellung eröffnen.

JW: Das passt. Styroporbecher und Farbe: Was haben wir hier? Auf den Photos lässt sich das nur schwer erkennen. Was meinst du mit «und Farbe»? Sind sie einfach bemalt?

TF: Der untere ist der ursprüngliche Becher, er ist nicht bemalt, jeder folgende ist in einem dunkleren Ton bemalt bis hin zum obersten, der völlig schwarz ist.

JW: Und was haben wir da – Metall, Leim und Farbe, von der Decke herunterhängend. Das ist wirklich erstaunlich – wie der letzte Sekundenbruchteil, bevor ein Feuerwerkskörper erlischt und der nächste losgeht. Auf diesem Photo

wirkt es wirklich verblüffend. Und dann die Tarantel, wessen Haar ist das? Doch wohl nicht dein eigenes?

TF: Doch.

JW: Tatsächlich! Sei vorsichtig, irgendwelche Satansanbeter könnten es klauen und dir Schaden zufügen. Ich versuche gerade, mir eine völlig leere Tate Modern mit nur zwei Insekten darin vorzustellen. So könnte doch eine von dir kuratierte Ausstellung aussehen. Kannst du etwas zu dieser Arbeit sagen (THERE, 2001)? Ein Sockel und darunter ausgeschnittene Papierformen in verschiedenen Farben?

TF: Der Würfel ist auch aus Papier wie das Papier darunter. Es ist so etwas wie mein Minimal-Werk. Der Würfel hat für mich etwas von einem Hammer.

JW: Ich glaube, da ist etwas noch viel Minimalistischeres: die Kieselsteine aus Ton, das ist wirklich phantastisch, so ganz anders als Barry LeVa oder Carl Andre, und doch wirkt die Arbeit wie eine sehr merkwürdige versprengte Skulptur. Hast du auch schon ortsspezifische Arbeiten gemacht? Es wäre toll, wenn du meine Auffahrt schottern könntest.

TF: Ich liebe Kies. Im Sommer gehen mein Sohn und ich häufig Kieselsteine sammeln.

JW: Sind die Kartonschachteln, die du aus anderen Kartonschachteln gemacht hast, mit dem Dollarschein vergleichbar, was das Verfahren betrifft?

TF: Meinst du die Lucky Charms Box und die Total-Box?

JW: Ja.

TF: Es ist dasselbe in umgekehrter Reihenfolge: Ich nahm eine Lucky Charms Box und machte daraus vier kleinere Boxen.

JW: Ein echter Trip, sieht sehr nach LSD aus.

TF: Es ist kaum zu glauben, wie seltsam dieser Kobold aussieht, wenn man die Schrift entfernt.

JW: Diese reinweisse Papierskulptur sieht wie Kleenex aus dem Reisswolf aus, sehr ästhetisch.

TF: Ich wollte eine Schrecken erregende Maske daraus machen. Mich reizte der Kontrast zwischen dieser Wirkung und der Tatsache, dass es bloss Papier ist.

JW: Etwas Papier scheint zu genügen, um dich in Gang zu setzen.

TF: Ja, es geht nichts über ein Stück Papier. Ich finde das unheimlich inspirierend.

JW: Diese handgefertigte Biene, die über einem Haufen von anscheinend ebenfalls handgemachten Dingen schwebt, das wirkt wie eine Installation, ist es das?

TOM FRIEDMAN, SECRETS, 1997, pen on paper, 11 x 8½", detail / GEHEIMNISSE, Füllfeder auf Papier, 28 x 21,6 cm.
(PHOTO: JOSHUA WHITE)

TF: Das Ganze ist zusammengeklebt.

JW: Zu einem einzigen Stück?

TF: Es lässt sich ganz einfach hochheben, mit Ausnahme der Biene, die ist aufgehängt.

JW: Das finde ich noch besser. Es ist wie eine Filmkulisse. Ich versuche mir vorzustellen: «Wie würde ein Film von Tom Friedman aussehen?» Du musst diesen Film unbedingt machen. Den Projektor hast du ja schon (UNTITLED, 1999, aus Papier), den könntest du benutzen!

TF: (lacht) Ein paar Ideen hätte ich schon. Der Film kommt schon noch, ich weiss nur noch nicht, wann.

JW: Gut, mit diesem Versprechen wollen wir das Gespräch beenden, einverstanden?

TF: Einverstanden.

(Übersetzung: Uta Goridis)

Edition for Parkett Tom Friedman

UNTITLED, 2002

75 Styrofoam cups painted by hand with acrylic paint, glue,

40" high, 2" diameter.

Edition of 75, signed and numbered.

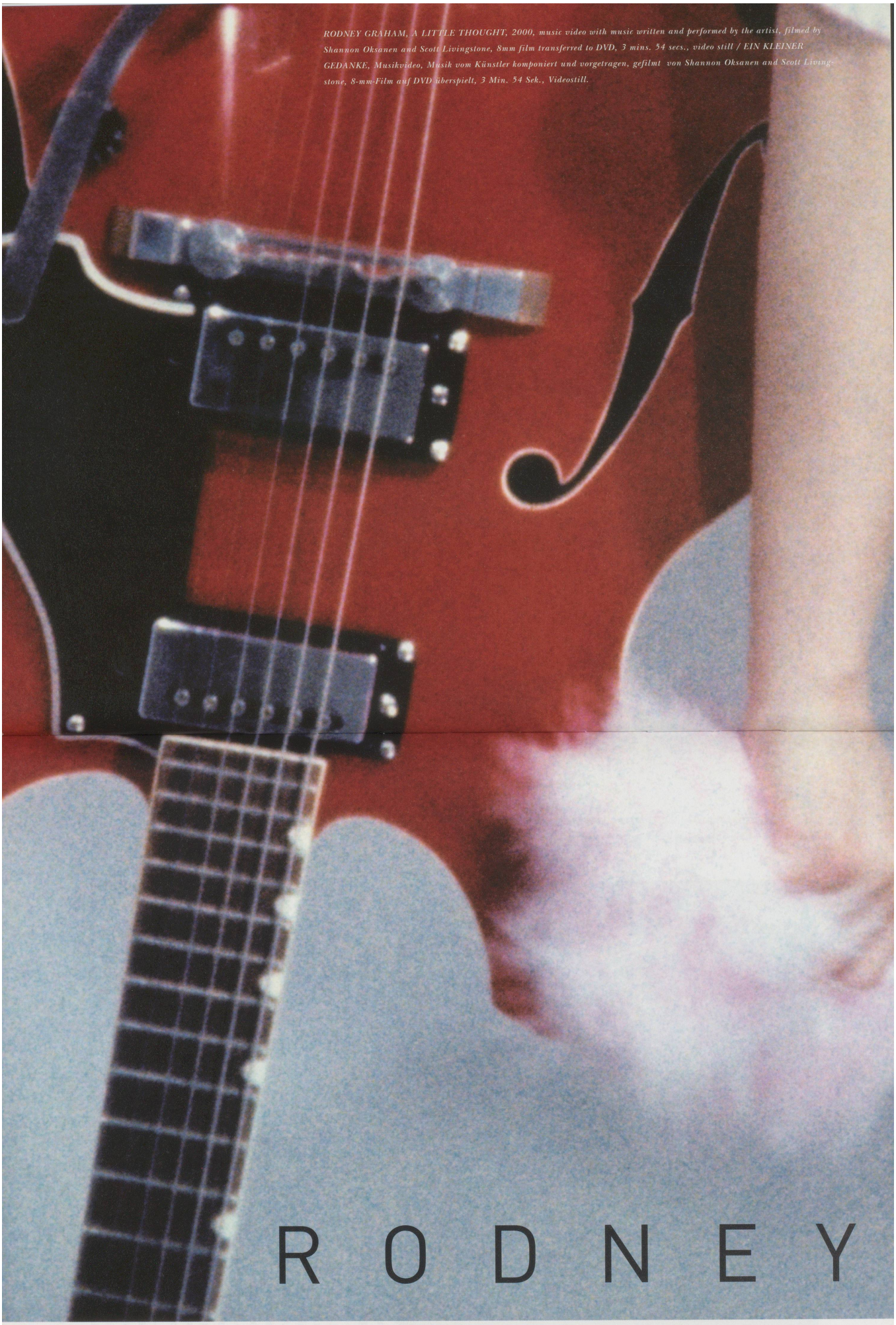
OHNE TITEL, 2002

75 Styroporbecher, mit Acrylfarbe von Hand bemalt, verleimt,

Höhe 102 cm, Durchmesser 5 cm.

Auflage: 75, signiert und nummeriert.

(PHOTO: MANCIA/BODMER FBM STUDIO, ZÜRICH)



RODNEY GRAHAM, A LITTLE THOUGHT, 2000, music video with music written and performed by the artist, filmed by Shannon Oksanen and Scott Livingstone, 8mm film transferred to DVD, 3 mins. 54 secs., video still / EIN KLEINER GEDANKE, Musikvideo, Musik vom Künstler komponiert und vorgetragen, gefilmt von Shannon Oksanen and Scott Livingstone, 8-mm-Film auf DVD überspielt, 3 Min. 54 Sek., Videostill.

RODNEY GRAHAM

Rodney Graham: A TALE OF A HAT

LYNNE COOKE

There's going to be a story, someone's going to try and tell a story.
–Samuel Beckett, *Texts for Nothing III*

Jostled, the hat tips, slips and begins its long languid fall. Spinning over and over, it descends, its trajectory stretched through a dilated, elastic space-time limbo. Hitting the ground it rocks back and forth, steadying and stabilizing itself. As it regains equilibrium it is picked up—whether found or retrieved is uncertain—donned and adjusted: its proudly attired owner then begins his leisurely wanderings through the town. This extended free-fall in slow motion is rapidly intercut with repeated shots of the kick in the pants that was the cause of its downfall, the accelerated blows oscillating like a swinging pendulum as the sound track is gradually suffused with a reverberating ringing reminiscent of an alarm. Close-ups of the town-hall clock succeed an image of an open fob watch, urgent visualizations of mechanistic time. Lived time seems suspended immeasurably between these authoritative representations. Suddenly, the minute hand on the clock lurches forward: externalized time resumes its relentless course; the protagonists, in turn, resume their circuitous meanderings. The measured cadences of horse hooves, followed shortly after by the steady tread of strolling footfalls, similarly indicate a return to normality. Yet time in this fictive world never unfolds into the future, for the seamless looping of the video footage ensures that the cycle of events will repeat yet again, and whatever is anticipated will meld into the recollected: the premonitory and the retrospective collide. Temporality in Rodney Graham's CITY SELF/COUNTRY SELF (2000) thus assumes manifold guises—cyclical as well as linear, extended and etiolated as well as frozen, opening simultaneously into the past as well as the future—as he counterpoints a lived variant with one that is mechanistically calibrated and regulated.

A four-minute looped projection recorded in 35 mm film then transferred to video for presentation in the gallery, CITY SELF/COUNTRY SELF is the third in a trio of works that Graham calls "short costume pictures." The first two, VEXATION ISLAND (1997) and HOW I BECAME A RAMBLIN' MAN (1999), star the artist as their sole protagonist; here his role is doubled for he plays both leads, that of the bumpkin as well as the urban swell. While the former pair drew directly on traditional movie genres—respectively, those featuring the cast-away and the cowboy—this piece originated in a nineteenth-century cartoon, an

LYNNE COOKE, an occasional writer and free-lance exhibition-maker, is curator at Dia Center for the Arts, New York. She is also on the faculty for Curatorial Studies at Bard College, Annandale-on-Hudson.

RODNEY GRAHAM, CITY SELF/COUNTRY SELF, 2000, 35mm film transferred to DVD, 4 min. loop / STADT-ICH/LAND-ICH, 35-mm-Film auf DVD überspielt, Endlosschlaufe, 4 Min.

(PHOTO: TOM VAN EYNDE)

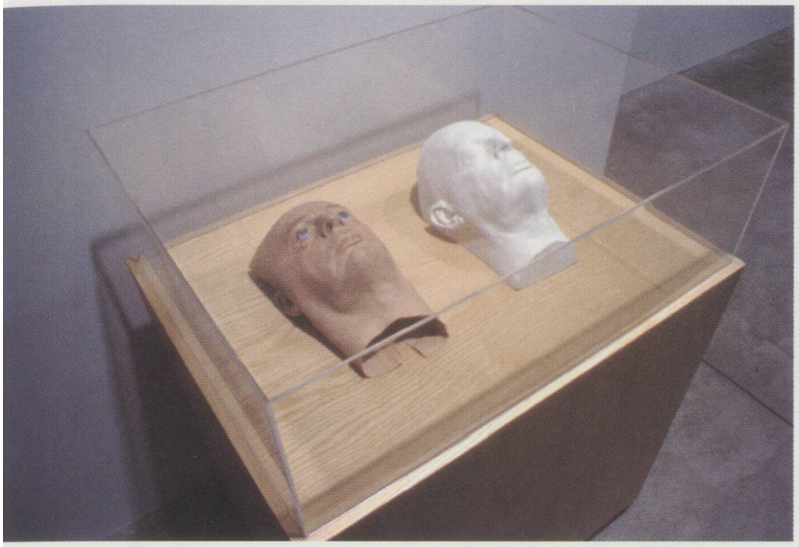
image d'Epinal depicting the exploits of a rustic ingénue transplanted to the city, which Graham found by chance some years ago. In CITY SELF/COUNTRY SELF, a transposition of a stereotypical vaudevillian geste, he does not merely literally animate what had previously been intimated by means of a sequence of static graphic devices. Sophisticated shooting and editing techniques metamorphose the vernacular draftsmanship typical of these cheap popular tracts into a high-end Hollywood style featurette replete with multi track stereophonic sound. Drawing out the suspended moment of free-fall, CITY SELF/COUNTRY SELF forswears a documentary style recording in real time of the pivotal event for a virtuosic syncopation between the plummeting hat and the swinging leg which, like a metronome, marks out the extended moment of the rustic's ignominy. The lived moment in cinema becomes the moment as cinema: the performance enacted by the cinematic language becomes a performance of existence, an articulation of *durée*, of the vicissitudes and affects of lived time.

The carefully crafted sound track imparts substantive import and ominous expectation to Graham's artfully staged representation of this ostensibly comic moment. It commences with a contrapuntal

RODNEY GRAHAM, CITY SELF/COUNTRY SELF, 2000, 35mm film transferred to DVD, 4 min. loop / STADT-ICH/LAND-ICH, 35-mm-Film auf DVD überspielt, Endlosschlaufe, 4 Min. (PHOTO: TOM VAN EYNDE)

oscillation between the slow, rhythmic cadences of each protagonist's footsteps, then its pace quickens, building a sense of anticipation and gravamen that is dramatically, even absurdly, at odds with the banality of the action that will ensue. Following a series of tightly framed shots taken from different angles in close-up, each a detail of the clownish kick, the horse-drawn carriage which halted momentarily is seen to depart the scene of the "crime," the dying echoes from the now off-screen hooves a signal that normality has been restored. Rhetorically discrepant, this sound track more suited to the genre of the thriller than to a piece of time-honored buffoonery accompanies the subversion of the spectator's objective, dispassionate, omniscient gaze. The rapidly overlaid fragmentary close-ups entrap her encompassing vision, immersing it inextricably in the immediacy and minutiae of the event, enfolding her inside the suspended moment. Destabilized, the viewer's awareness veers and shifts as she becomes simultaneously attentive to the discord between visual and audio modes, transfixed by the dislocations and distortions in space-time. Standard conventions of narrative, notably the gradual build up to a climax followed by a rapid denouement, are invoked only to be supplanted, first by the dramatic spatio-temporal hiatus, then by the seamless looping, which turns this endless reiteration of a once humorous episode formally into a site of compulsive repetition and thematically into a captivating but insidiously frustrating fixation.

Since Graham plays both lead roles, assailant and victim are one and the same: conversely, each protagonist is literally as well as figuratively an artist. Thus the action is ultimately as devoid of external cause as it is of apparent consequence. If CITY SELF/COUNTRY SELF may be read as a schizoid self-projection, a compelling expose of a fundamental artistic predicament, it is equally a charged evocation of burgeoning modernity's psychic condition, the dialectic of identity and self-alienation.[1] Graham's recourse to vaudeville is critical to this larger purpose. "Buffoonery," as Robert Linsley has argued, "is not at all incompatible with the most refined aestheticism."[2] Whilst examples from the work of Beckett may most immediately spring to mind, Proust was also an adept, as Linsley notes: "In a short but significant sequence in *The Guermantes Way*, his character, Marcel gets stuck in a revolving door. Clownishness opens a passage to important truths

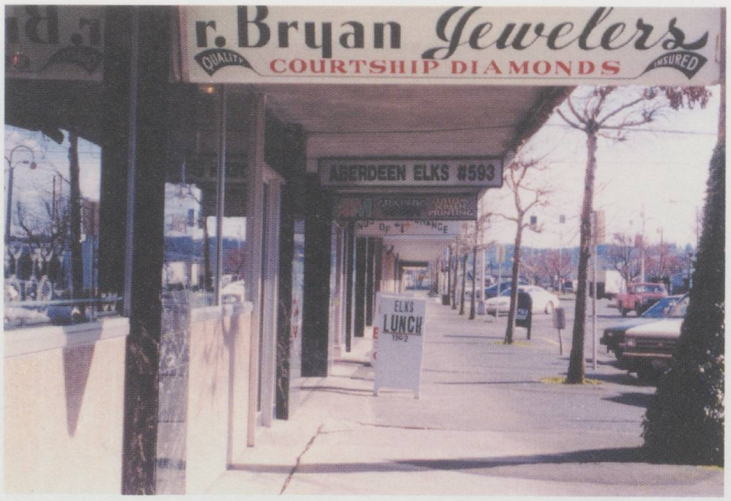


RODNEY GRAHAM, CITY SELF/COUNTRY SELF, 2000, masks, exhibition view, Donald Young Gallery, Chicago / STADT-ICH/LAND-ICH, Masken. (PHOTO: TOM VAN EYNDE)

about modernity; and Marcel's little spin in this new invention, which takes him briefly out of time, allows a sideways glance into an amusement park offering all kinds of bodily experiences—spinning, falling, roller-coasting—and correspondent affects—panic, nausea, vertigo, palpitations, sweats, dizziness, reflex movements, spasms of rigidity, involuntary screams, nervous hilarity—that simply listed could almost make up the poem of the modern city."[3] A related sequence of affects—surprise, confusion, vertigo, comic release—is engendered by the downfall of the top hat, not merely for its wearer but for Graham's viewer as well.

Symbol or insignia of the urbanite, the hat, once possessed, will confer identity and status within this social space. Identically costumed, unified in demeanor, action, and response, the twin coachmen, like the dandy, sport imposing variants of this crucial crossover motif. For the hapless interloper securing the appendage becomes the means to occupying a rightful or legitimate place in this urban matrix, the realization of his aspirations to the bourgeoisie. Anomalous with respect to the rest of his costume, it may offer a key to the mystery of the apparently unprovoked attack by his socially superior alter ego. The dress codes otherwise signified by his costume align him with the image of the artist as outsider: his loose smock recalls the garment popularized in representations of the romantic artist by Courbet and followers, while the target-like patch covering the seat of his trousers suggests the garb of the melancholic saltimbanque, a ubiquitous member of the wandering troupes of popular players and nomadic street performers that people the art of Daumier and, later, the young Picasso. Defenseless against the unsuspected attack from the supercilious dandy, prey to the derision cast in the bemused backward glance of the coachmen, ridiculous in his alienation from the provincial city he avidly scrutinizes with such naïve curiosity, he nonetheless elicits little empathy. A stone statue of a martyred saint holding his decapitated head in his arms momentarily attracts his attention. The identification that CITY SELF/COUNTRY SELF posits in this, the rustic's sole exchange with another figure, is as ironic as it is wry.

If, conceptually, Graham's point of departure lay in a hackneyed subject illustrated in a popular print, formally, it derived from conventions integral to cinema. Transferring the initial film footage to video was as crucial to his purpose as the brevity of the "featurette," its seamless looping, and its projection in the setting of an art gallery instead of an auditorium. Punctuality to a pre-determined starting point and commitment to a full screening, required of the movie audience, are eschewed here. The viewer is free to enter and leave as she determines. Her manner of occupying the venue is, similarly, neither fixed nor predetermined: rather she is invited to roam or pause in a room which is devoid of seating, and whose physical space is activated by Graham's precise positioning of the stereophonic speakers ensuring that off-screen sounds appear to be generated from different directions beyond the installation, that is, in relation to the gallery itself, rather than as if emanating from the image on screen. By disrupting the conventional unity of the cinematic image, by prizing apart the normally unified flow of sound and image, and spatializing the audio-track, he reinforces the crux of the work, the uncanny sensation of time's deformation. In the brief temporal malfunctioning that lies at the core of CITY SELF/COUNTRY SELF,



a vertiginous lacuna manifest as much in the realm of the heard as of the seen, the subject's identity is momentarily called into question. Irrespective of whether it was found or simply retrieved, the elusive hat will inevitably be re-placed on his head, albeit precariously and provisionally—temporarily, in short. Soon, it will be dislodged again; it is secured only to be lost.

An investigation of the ontology of cinema, and in particular of its space-time relations, can be found in the work of a number of younger artists practicing today who appropriate pre-existing film or otherwise draw on its languages, norms, conventions, and history. An abiding preoccupation in the work of Douglas Gordon, who has sought to make the time represented illusionistically confirm to the passage of real time in his project involving John Ford's *The Searchers*, it is central also to Pierre Huyghe's L'ELLIPSE (1998), in which the artist sought to reinscribe real time into illusionistic time by restoring a spatio-temporal segment lost by dint of an individual edit in Wim Wender's *The American Friend*. To this end Huyghe recently filmed Bruno Ganz walking the eclipsed passage from one location in the film to the next but by, and in, his very appearance Ganz necessarily, if poignantly, betrays the passage of actual time—of lived time as distinct from represented time—since some twenty years has lapsed since the movie was originally shot. For Tacita Dean, too, this question is pre-eminent, as evidenced in DISAPPEARANCE AT SEA (1996) and DISAPPEARANCE AT SEA II (1997), in which she draws on notions of lived temporality, of *durée*, to examine states of "time madness."[4] What distinguishes Graham in this company is his insertion of himself as an actor into his trio of works in order to portray, however ironically, the psychic condition of the artist as creator and, more pertinently here, the potential of cinema to embody the lived moment.[5] In CITY SELF/COUNTRY SELF, the ontology of cinema is based more on time than on space. The central event is expanded temporally but contracted spatially, since the protagonists' intersecting pathways seem to loop back on themselves as if

RODNEY GRAHAM, ABERDEEN, 2000, 3 images from the multimedia installation including 20 mins. slide projection and sound / 3 Bilder aus der Multimedia-Installation mit 20 Min. Diashow und Tonspur.

inscribed within a Möbius strip. Space becomes a temporally determined non-place in order to permit a closer focus on the violent disruption of time.

Tellingly, for each of these three works Graham has ceded the role of director, while retaining that of producer (and actor). This decision means that the filming is done by a professional colleague prior to his reworking of the transferred material for installation in an art context. On the two occasions on which he employed video directly to explore altered states of consciousness, he avoided complex editing or stylistic manipulation: with this medium his technique is essentially documentary in approach. HALCION SLEEP (1994), an experiment with the drug of that name, records in real time with a fixed camera part of a journey in which the artist lay sleeping in the back of a car as it traveled across a city at night. PHONOKINETOSCOPE (2001) evokes the experience of an acid trip when, after imbibing a tablet of the hallucinogenic, the artist bicycled around an urban park. A recording of a song he composed and sang as an accompaniment enhances the projection of his trip. Far simpler in structure and form, these works are reminiscent of the pioneering experiments and art-historical traditions of this medium as it was first used in conjunction with performance: low budget, low-tech, made with a hand-held camera, a minimum of assistance, and little specialized equipment, such early ventures were typically quasi-documentary in technique and style. Superficially, his trio of film-

RODNEY GRAHAM, ABERDEEN, 2000, image from the multimedia installation including 20 mins. slide projection and sound / Dia aus der Multimedia-Installation mit 20 Min. Diashow und Tonspur.

based works appears very different, fundamentally however, they are informed by the same abiding aesthetic. Commensurate with his involvement with literature, video, and photography, in these filmic works, too, Graham acknowledges the history and originary moment of this art form, together with its now well-established conventions and genres. That Bergson and Proust might be invoked associatively in an analysis of CITY SELF/COUNTRY SELF is not surprising given that both were instrumental in shaping, and in turn were shaped by, the socio-cultural context of cinema's formation.[6)] In manifesting *durée* as an unsettling, perversely reiterated moment of cinematic spatio-temporality, Graham creates an absorbing if addictive fiction. Manipulating conventions of sound, image, and space-time into an obsessively repeated tale that resists closure and withholds resolution he expresses the flickerings and affects of consciousness and memory, the flow of dreams, reverie, and visions. Infused with his bizarrely comic, haunting wit, CITY SELF/COUNTRY SELF gives palpable form to that state of dislocated estrangement that marked the advent of modernity. In the schizoid image of the artist, split and/or doubled against himself, he discerns the perfect paradigm for exploring the affects of a burgeoning modernist self-consciousness. Whether the result is a sly lampoon or an ambivalent homage remains, characteristically, undecidable.

1) In notes he wrote for this work Graham reveals that he personally identifies with both the city dweller and country interloper, having experienced both conditions at different points in his life. But his commentary is mainly socio-political in focus, as he analyzes the changing status of the peasant in late nineteenth century France and the growing apprehension of the middle class who perceived it as a possible threat to their own well-being. Unpublished Notes, n. d.

2) Robert Linsley, "A Voyage To and From Rodney Graham's Isle of Vexation," *Island Thought* (Canada: XLVII Biennale of Venice) vol. 1, no. 1, Summer 1997, p. 28.

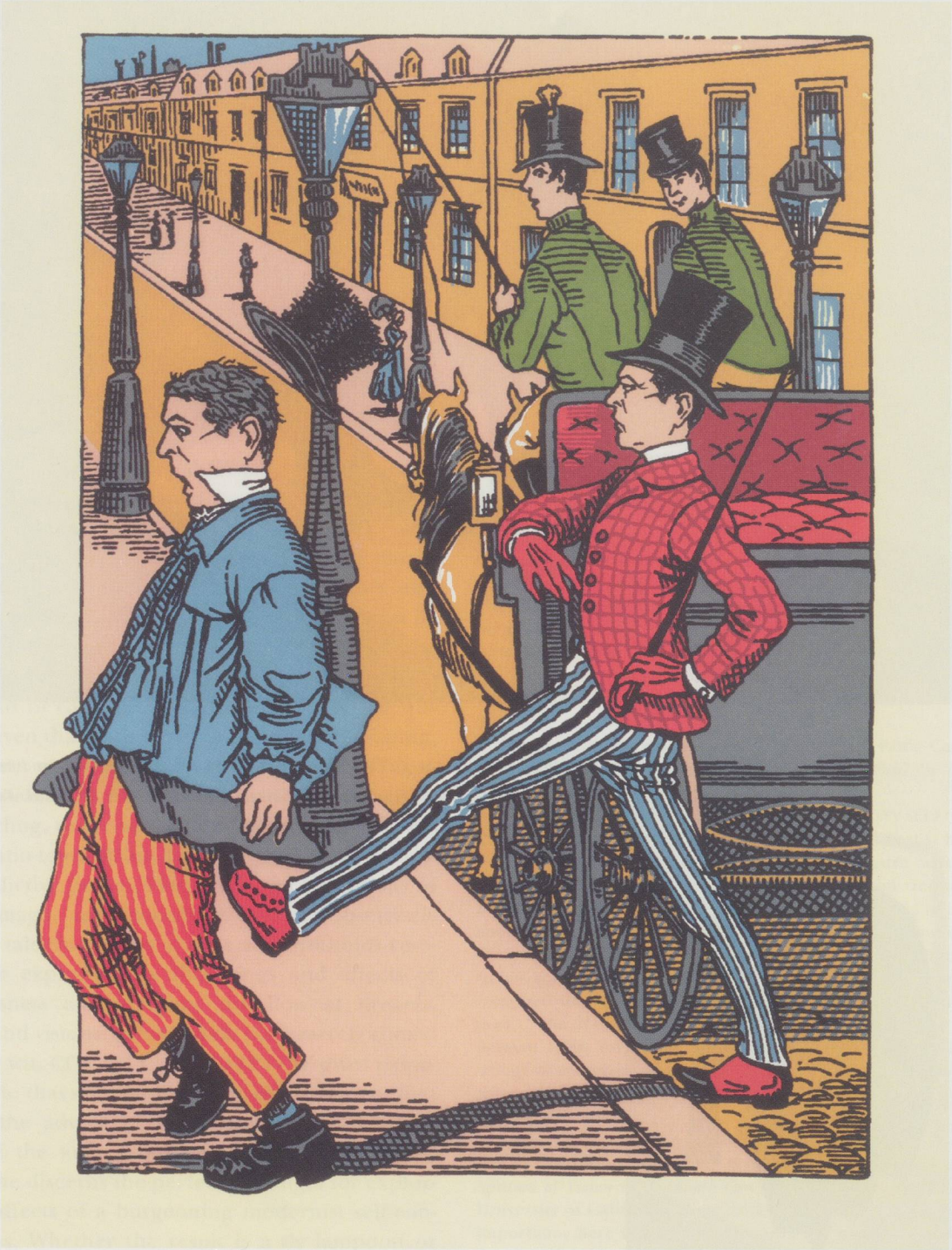
3) Ibid.

4) For an excellent discussion of this work, see Paula Carabell, "Sound as Duration in the Films of Tacita Dean" in *Parkett*, no. 62, 2001, pp. 36–39.

5) That the protagonists in RAMBLIN' MAN and CITY SELF/COUNTRY SELF are paradigmatic representations of the artist is obvious. Robert Linsley persuasively interprets the figure castaway in VEXATION ISLAND as a painter, his brush the palm tree with its bushy fronds, the canvas the azure monochrome field of the sky above (see note 2). Congruent with the advent of modernism the image of the artist was limned in terms of a decentered, unstable, socially displaced outsider, a stereotype that has recently morphed into the postmodern exilic marginal [see Eva Hoffman, "The New Nomads" in *Letters of Transit*, ed. by Andre Aciman (New York: The New Press, 1998), pp. 35–63]. In this trilogy of complexly contradictory portrayals Graham hints that these clichéd qualities may be too easily ascribed, and too facilely acclaimed.

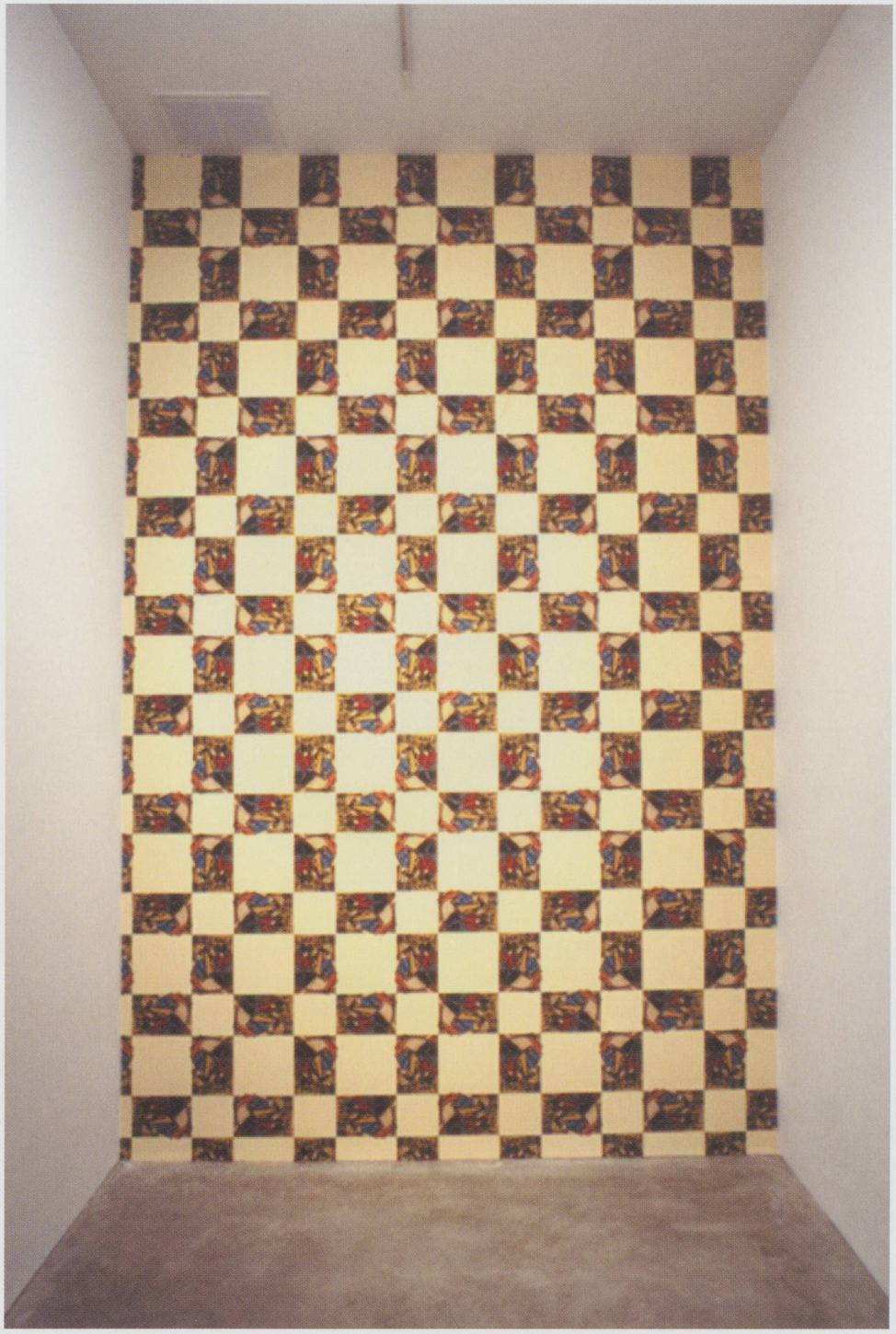
6) For a fuller discussion of Henri Bergson's concept of "durée" and its relation to cinema, see Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought* (Berkeley: University of California Press 1994), pp. 191–209. Of particular importance here is Bergson's stress on the incarnate body over the imperial eye—on the role of all the senses, in contrast to the priority normally accorded the disembodied eye—in both perception and the construction of subjectivity.

RODNEY GRAHAM, CITY SELF/COUNTRY SELF, 2000, costumes and mannequins, installation, Donald Young Gallery, Chicago / STADT-ICH/LAND-ICH, Kostüme und Modellpuppen. (PHOTO: TOM VAN EYNDE)



RODNEY GRAHAM, CITY SELF/COUNTRY SELF (WALLPAPER), 2001, 9-color hand-silk-screened wallpaper, 15 ft. roll, detail image and installation view at Donald Young Gallery, Chicago / STADT-ICH/LAND-ICH, 9-farbige Handsiebdruck-Tapete, Rolle von ca. 4,5 Meter, Detailansicht und Wandinstallation.

(PHOTO: TOM VAN EYNDE)



Rodney Graham: GESCHICHTE eines HUTES

LYNNE COOKE

...es wird eine Geschichte geben, jemand wird versuchen, eine Geschichte zu erzählen.

– Samuel Beckett, *Texte um Nichts III*

Eine Rempelei, der Hut kippt, kommt ins Gleiten und beginnt seinen langen, trägen Fall. Sich mehrmals überschlagend fällt er und fällt, wobei seine Bahn sich in einem erweiterten, elastischen Raumzeitbereich in die Länge zieht. Beim Aufschlagen am Boden wippt er noch hin und her, bevor er sich schliesslich beruhigt und stabilisiert. Als er sein Gleichgewicht wiederfindet, wird er aufgehoben – ob zufällig gefunden oder vom ursprünglichen Träger aufgehoben, bleibt unklar –, aufgesetzt und zurechtgerückt: sein würdig gekleideter Besitzer beginnt nun durch die Stadt zu flanieren. Der ausgedehnte freie Fall in Zeitlupe wird immer wieder kurz unterbrochen von Einblendungen des Tritts in den Hintern, der die Ursache des Herunterfallens war; die immer schnelleren Tritte flackern auf wie bei einem ausschlagenden Pendel, während der Soundtrack allmählich in ein durchdringendes Klingeln übergeht, das an eine Alarmglocke erinnert. Nahaufnahmen der Rathausuhr lassen an das Bild einer offenen Taschenuhr denken, hastige Bilder aus der Zeit der Mechanik. Die gelebte Zeit scheint unmessbar aufgehoben zwischen diesen behäbigen Bildern. Plötzlich springt der Minutenzeiger der Uhr vorwärts: Die veräusserlichte Zeit setzt ihren unaufhaltsamen Lauf wieder fort; die Protagonisten nehmen einer nach dem anderen ihre zirkulären Wanderungen wieder auf. Das regelmässige Getrappel von Pferdehufen, kurz darauf gefolgt vom ruhigen Tritt flanierender Schritte, deutet ebenfalls auf eine Rückkehr zur Normalität. Die Zeit in dieser fiktiven Welt reicht jedoch nie bis in die Zukunft, denn die nahtlose Schlaufe des Videobandes sorgt dafür, dass sich der Zyklus der Ereignisse gleich noch einmal wiederholen wird, und was immer man antizipiert, wird bald schon in die Erinnerung zurücksinken: Vorschau und Rückblick fallen zusammen. Die Zeitlichkeit in Rodney Grahams CITY SELF/COUNTRY SELF (Stadt-Ich/Land-Ich, 2000) tritt deshalb in vielerlei Gestalt auf – zyklisch und linear, gedehnt und ausgebleicht, aber auch erstarrt, sich gleichzeitig auf die Vergangenheit und die Zukunft hin öffnend –, während er eine gelebte Variante mit einer kombiniert, die mechanisch gemessen und reguliert ist.

CITY SELF/COUNTRY SELF, eine vier Minuten lange Schlaufe, die als 35-mm-Film aufgenommen und dann für die Präsentation in der Galerie auf Video übertragen wurde, ist die dritte von drei Arbeiten, die Graham «kurze Kostümfilme» nennt. In

RODNEY GRAHAM, HOW I BECAME A RAMBLIN' MAN, 1999, video & sound installation, video transferred to DVD, 8 min. loop, production still / WIE ICH ZUM WANDERER WURDE, Videoinstallation mit Ton, überspielt auf DVD, 8-Min.-Endlosschlaufe.

LYNNE COOKE, Kritikerin und freie Ausstellungsmacherin, ist Kuratorin am Dia Center for the Arts in New York. Ferner unterrichtet sie angehende Kuratorinnen/Kuratoren am Bard College in Annandale-on-Hudson.

RODNEY GRAHAM, FISHING ON A JETTY, 2000, 2 framed c-prints, 96 x 72" each / FISCHEN AUF EINER MOLE, 2 gerahmte C-Prints, je 244 x 183 cm.

den ersten beiden, VEXATION ISLAND (Insel der Plagen, 1997) und HOW I BECAME A RAMBLIN'MAN (Wie ich zum Wanderer wurde, 1999), ist der Künstler der alleinige Hauptdarsteller; hier dagegen ist seine Rolle eine doppelte, da er beide Hauptrollen spielt, die des Simpels vom Land und die des städtischen Dandys. Und während die ersten zwei Filme direkt auf traditionelle Genres Bezug nahmen – nämlich jene, die von Schiffbrüchigen bzw. Cowboys handeln –, hat dieser Film seinen Ursprung in einem Cartoon aus dem neunzehnten Jahrhundert, auf den Graham vor einigen Jahren zufällig gestossen war: ein Bilderbogen aus Epinal, der die Erlebnisse eines in die Stadt verpflanzten Naiven vom Lande schildert. In CITY SELF/COUNTRY SELF, einer Umsetzung dieser stereotypen schwankhaften Form, animiert er nicht nur getreulich alles, was vorher in einer Abfolge statischer graphischer Elemente angedeutet wurde. Seine raffinierte Dreh- und Schnitttechnik verwandelt die volkstümliche Darstellungsweise des billigen Pamphlets in ein perfekt ausgeführtes kleines Feature im Hollywood-Stil mit einem üppigen, mehrspurigen Stereo-Soundtrack. Die Dehnung des isolierten Moments des freien Falls in CITY SELF/COUNTRY SELF bedeutet eine Absage an den dokumentarischen Stil der Aufzeichnung in Echtzeit, zugunsten einer virtuosen Synkopierung zwischen dem taumelnden Hut und dem schwingenden Bein, das wie ein Metronom den nicht enden wollenden Augenblick der Beschämung des Tölpels vom Lande hervorhebt. Der gelebte Moment im Film wird zum Moment als Film: Das vorgeführte Geschehen wird – in filmsprachlicher Umsetzung – zur Vorführung der Existenz, zu einem Ausdruck der Dauer *(durée)* der Hässlichkeiten und Anfechtungen gelebter Zeit.

Der sorgfältig gearbeitete Soundtrack trägt Entscheidendes an Gewicht und unheilvoller Erwartung zu Grahams kunstvoll inszenierter Darstellung dieses so offensichtlich komischen Moments bei. Es be-

ginnt mit einem kontrapunktischen Hin und Her zwischen der langsamen, rhythmischen Klangfolge der Schritte der beiden Protagonisten, dann nimmt das Tempo zu, es entsteht ein Gefühl von Vorahnung und Schwere, das in dramatischem, ja geradezu absurdem Gegensatz zur Banalität der darauf folgenden Handlung steht. Nach einer Reihe von Nahaufnahmen aus verschiedenen Blickwinkeln mit sehr engem Bildausschnitt, alles Detailansichten des clownesken Tritts, sieht man, wie die Pferdekutsche, die kurz angehalten hatte, den «Ort des Verbrechens» verlässt. Und das allmählich verhallende Geklapper der nunmehr unsichtbaren Hufe deutet an, dass die Normalität wiederhergestellt ist. Dieser Soundtrack, der eigentlich besser zu einem Thriller passt als zu einem Slapstick zum Thema Zeit, stellt eine rhetorische Diskrepanz dar und hilft mit, den objektiven, leidenschaftslosen und allwissenden Blick des Zuschauers zu unterlaufen. Die rasch aufeinander folgenden bruchstückhaften Nahaufnahmen stellen dem alles umfassen wollenden Blick eine Falle und verwickeln ihn unauflöslich in die Unmittelbarkeit und die Einzelheiten des Ereignisses und ziehen so den Betrachter in den suspendierten Moment hinein. Einmal aus der Ruhe gebracht, beginnt das Bewusstsein des Betrachters zu suchen und herumzuschweifen – zumal wenn er zugleich das Auseinanderklaffen von Bild und Ton bemerkt – und erstarrt schliesslich angesichts der Verschiebungen und Verzerrungen der Raumzeit. Herkömmliche Erzählkonventionen, insbesondere der gradweise Aufbau der Spannung bis zum Höhepunkt, gefolgt von einer raschen Auflösung, werden nur angedeutet, um sogleich verdrängt zu werden; zunächst durch den dramatischen raumzeitlichen Sprung, dann durch die nahtlose Schlaufe, welche diese endlose Wiederholung einer ursprünglich lustigen Episode formal zu einem Ort triebhafter Repetition macht und thematisch zu einer faszinierenden, aber unheimlich frustrierenden Fixierung führt.

Da der Künstler beide Hauptrollen spielt, den Angreifer und das Opfer, sind beide ein und dieselbe Person: Zudem ist jede der Hauptfiguren buchstäblich und bildlich gesprochen ein Künstler. Deshalb hat die Handlung letztlich weder irgendeine äussere Ursache noch irgendwelche sichtbaren Folgen. Wenn man CITY SELF/COUNTRY SELF als schizoide Projektion eines Selbst verstehen kann, eine beeindruckende Darstellung des fundamentalen Loses künstlerischer Existenz, so ist es zugleich auch eine geballte Beschwörung der wilde Blüten treibenden psychischen Befindlichkeit der Moderne, der Dialektik von Identität und Selbstentfremdung.[1] Grahams Rückgriff auf den Schwank ist in diesem weit gefassten Sinn kritisch. Auch Robert Linsley vertritt die Auffassung, dass das Clowneske selbst mit den raffiniertesten ästhetischen Ansprüchen durchaus nicht inkompatibel sei.[2] Obwohl einem dazu zunächst Beispiele aus Becketts Werk einfallen mögen, war auch Proust ein Anhänger dieser These, wie Linsley festhält: «In einer kurzen, aber wichtigen Passage von *Le Côté des Guermantes* bleibt der Protagonist, Marcel, in einer Drehtür hängen. Das Clowneske gewährt Einblick in wichtige Wahrheiten über die Moderne; und Marcels kurzes Herumwirbeln in dieser neuen Erfindung, welches ihn kurzfristig aus der Zeit heraushebt, erlaubt uns einen Seitenblick in einen Vergnügungspark, der Gelegenheit zu allen möglichen körperlichen Erfahrungen bietet – Herumwirbeln, Fallen, Achterbahnfahren samt den Begleiteffekten: Panik, Übelkeit, Schwindel, Herzklopfen, Schweissausbrüche, Benommenheit, Reflexreaktionen, spasmische Zuckungen, unfreiwillige Schreie, unkontrolliertes Lachen –, eine Aufzählung, die allein schon fast ein Gedicht auf die moderne Stadt ergibt.»[3] Eine vergleichbare Folge von Gefühlen – Überraschung, Verwirrung, Schwindel, komische Erlösung – löst auch das Fallen des Zylinderhutes in Grahams Film aus, und zwar nicht nur bei seinem Träger, sondern auch beim Publikum. Als Symbol oder Wahrzeichen des Urbanen verleiht der Hut, wenn man ihn erst einmal besitzt, in diesem gesellschaftlichen Rahmen Identität und einen gewissen Status. Vereint durch Benehmen, Handlung und Reaktion stellen die Zwillingskutscher und der Dandy eindrückliche Varianten dieses zentralen Motivs der Verwandlung dar. Für den unglücklichen Eindringling wird das Sicherstellen dieses Accessoires zum Mittel, sich einen rechtmässigen Platz im urbanen Umfeld zu erobern, es steht für die reale Umsetzung seines Strebens nach bürgerlicher Zugehörigkeit. Die Diskrepanz zu seiner übrigen Klei-

RODNEY GRAHAM, ABERDEEN, 2000, images from the multimedia installation including 20 mins. slide projection and sound / Dias aus der Multimedia-Installation mit 20 Min. Diashow und Tonspur.

dung könnte ein Schlüssel sein zum Verständnis des anscheinend nicht provozierten Angriffs seines gesellschaftlich überlegenen Alter Ego. Diese Kleidung entspricht etwa dem Image des Künstlers als Aussenseiter: Sein weiter Mantel erinnert an das Gewand, das man aus Darstellungen von Courbet und seinen Schülern kennt, während das wie eine Zielscheibe wirkende Stoffteil, welches seinen Hosenboden bedeckt, eher an die Kleidung eines melancholischen Bänkelsängers und Mitglieds einer Wanderschauspieltruppe erinnert oder an Strassenkomödianten, wie man sie von Zeichnungen Daumiers oder später aus Bildern des jungen Picasso kennt. Wehrlos gegenüber dem unerwarteten Angriff des hochmütigen Dandys, Zielscheibe des Spotts für die amüsiert über die Schulter zurückblickenden Kutscher, lächerlich, weil er einfach fehl am Platz ist in dieser Provinzstadt, die er in naiver Neugier mit den Blicken verschlingt, weckt er dennoch kaum Mitgefühl. Die steinerne Statue eines heiligen Märtyrers, der seinen abgeschlagenen Kopf im Arm hält, nimmt seine Aufmerksamkeit für einen Moment in Anspruch. Die Identifikation, die darin zum Ausdruck kommt, in diesem einzigen Austausch des Landmenschen mit einer anderen Figur, ist ebenso ironisch wie schräg.

Grahams Ausgangspunkt mag inhaltlich ein banales Thema aus einem billigen Druck sein, formal nimmt er die Konventionen des Kinofilms auf. Die Übertragung des ursprünglichen Filmmaterials auf Video war für ihn dabei genauso entscheidend wie die Kürze des kleinen Features, das Nahtlose der Schlaufe und die Projektion im Kontext einer Kunstgalerie statt im Kinosaal. Das pünktliche Erscheinen zum vorgegebenen Filmbeginn und das getreue Durchhalten bis zum Schluss, das man von jedem

Filmpublikum erwartet, wird hier unterlaufen. Jeder Betrachter kann kommen und gehen, wann er will. Auch die Art, wie er oder sie den Raum in Besitz nimmt, ist weder festgelegt noch vorgegeben: Das Fehlen jeder Sitzgelegenheit lädt eher dazu ein, herumzugehen oder stillzustehen, während der Raum selbst belebt wird durch die ausgeklügelte Platzierung der Stereolautsprecher, welche dafür sorgt, dass Off-Geräusche aus verschiedenen Richtungen ausserhalb der Installation zu kommen scheinen, das heisst eher aus der Galerie selbst als aus dem Bild auf der Projektionswand. Indem er die herkömmliche Einheit des Kinobildes aufbricht, den gewöhnlich einheitlichen Ton- und Bildstrom auseinander reisst und die Tonspur dehnt, unterstreicht er den entscheidenden Punkt in dieser Arbeit: das unheimliche Gefühl der Zeitdeformation. In dem kurzen Moment der zeitlichen Entgleisung, dem eigentlichen Kern von CITY SELF/COUNTRY SELF, dieser Schwindel erregenden Lücke im Reich des Sichtbaren wie des Hörbaren, ist die Identität des Subjekts vorübergehend in Frage gestellt. Ob er nun zufällig gefunden oder einfach vom Besitzer wieder aufgehoben wurde, der tückische Hut wird unweigerlich wieder auf den Kopf gesetzt, wie gefährdet und vorläufig beziehungsweise kurzfristig er auch immer dort verharren wird. Bald wird er wieder weg sein; er ist nur da, um wieder verloren zu gehen.

Die Ontologie des Films und speziell der Raumzeitverhältnisse im Film zieht heute eine ganze Reihe von jüngeren Künstlern in Bann, die entweder mit bestehenden Filmen arbeiten oder aber auf Sprache, Normen, Konventionen und die Geschichte des Films zurückgreifen. Dazu gehört etwa Douglas Gordon, der in einer Arbeit, die John Fords *The Searchers* ins Visier nahm, versuchte, die illusionistisch dar-

RODNEY GRAHAM, ABERDEEN, 2000, image from the multimedia installation including 20 mins. slide projection and sound / Dia aus der Multimedia-Installation mit 20 Min. Diashow und Tonspur.

gestellte Zeit mit dem Verstreichen der Realzeit in Einklang zu bringen; oder Pierre Huyghe, der in L'ÉLLIPSE (1998) versuchte, die Echtzeit wiederum der illusionistisch dargestellten einzuverleiben, indem er ein raumzeitliches Segment wiedereinfügte, das in einer abweichend geschnittenen Variante von Wim Wenders *Der amerikanische Freund* fehlte. Zu diesem Zweck filmte Huyghe Bruno Ganz, wie er zu Fuss den weggelassenen Weg von einem Ort im Film zum nächsten zurücklegte; aber schon durch seine äussere Erscheinung verrät Bruno Ganz auf rührende Weise das Vergehen der wirklichen Zeit – der gelebten Zeit im Unterschied zur dargestellten Zeit –, einfach weil seit dem Drehen von Wenders' Film gut zwanzig Jahre vergangen sind. Auch bei Tacita Dean ist diese Frage zentral, etwa wenn sie in DISAPPEARANCE AT SEA (Verschwinden auf See, 1996) und DISAPPEARANCE AT SEA II (1997) mit vorhandenen Begriffen gelebter Zeit wie der Dauer *(durée)* arbeitet, um den totalen Verlust des Zeitgefühls zu untersuchen.[4)] Was Rodney Graham auszeichnet, ist, dass er sich in seinen drei Filmen zu diesem Thema selbst als Schauspieler einbringt, um – wenn auch ironisch gebrochen – die psychische Verfassung des Künstlers als Schöpfer aufzuzeigen, aber auch, und das ist im erwähnten Kontext besonders interessant: das Potenzial des Films, den gelebten Moment zu verkörpern.[5)] In CITY SELF/COUNTRY SELF, basiert die ontologische Untersuchung des Filmischen mehr auf der Zeit als auf dem Raum. Das zentrale Ereignis wird zeitlich gedehnt, räumlich aber zusammengedrängt, dadurch dass die sich überschneidenden Wege der Protagonisten immer wieder auf sich selbst zurückführen, als verliefen sie auf einer Möbius-Schleife. Der Raum wird zum zeitlich bestimmten Nicht-Ort, um einen genaueren Blick auf die akute Bruchstelle der Zeit zu erlauben.

Es ist bezeichnend, dass Graham in allen drei Filmen die Rolle des Regisseurs abgegeben hat, während er die des Produzenten (und Schauspielers) behielt. Dies bedeutet, dass ein Berufskollege die ganze Dreharbeit übernimmt, bis auf das spätere Überarbeiten des überspielten Materials für die Installation im Kunstkontext. Beide Male, als Graham direkt mit Video arbeitete um veränderte Bewusstseinszustände zu erforschen, verzichtete er auf komplexe Schnitt-

technik und stilistische Überarbeitung: Mit diesem Medium geht er im Wesentlichen dokumentarisch um. HALCION SLEEP (Halcion-Schlaf, 1994), ein Experiment mit dem gleichnamigen Medikament, hält mit unbeweglicher Kamera und in Echtzeit einen Reiseabschnitt fest, in welchem der Künstler schlafend auf dem Rücksitz eines Autos lag, das nachts in einer Stadt unterwegs war. PHONOKINETOSCOPE (2001) beschwört die Erfahrung eines LSD-Trips und zeigt, wie der Künstler nach Einnahme des Rauschmittels in einem Stadtpark umherradelt. Der ebenfalls von ihm komponierte und gesungene Begleitsong intensiviert die Projektion dieses Trips. In ihrer sehr viel einfacheren Struktur und Form erinnern diese beiden Werke an die Pionierzeiten und die kunsthistorischen Traditionen des Mediums zu einer Zeit, als es erstmals im Bereich der Performancekunst in Erscheinung trat: Mit kleinem Budget, ohne technischen Aufwand, mit Handkamera, einem Minimum an Mitarbeitern und kaum Spezialausrüstung waren diese Produktionen notgedrungen mehr oder weniger dokumentarisch in Stil und Technik. An der Oberfläche scheinen die drei auf filmischer Grundlage erstellten Arbeiten komplett anders zu sein, im Grunde genommen sind sie jedoch von derselben konsequenten Ästhetik geprägt. Genau wie bei seinen literarischen, seinen Video- und Photo-Arbeiten trägt Graham der Geschichte und der Entstehungszeit dieser Kunstform Rechnung und auch ihren mittlerweile etablierten Regeln und Genres. Dass man bei der Analyse von CITY SELF/COUNTRY SELF Bergson und Proust assoziiert, ist eigentlich nicht überraschend, wenn man bedenkt, dass beide im soziokulturellen Kontext der Entstehung des Kinos eine wichtige Rolle spielten und ihrerseits von diesem Kontext geprägt sind.[6] Dadurch dass Graham *durée* als beunruhigendes, bis zur Perversion repetiertes Moment der kinematographischen Raumzeit vorführt, erzeugt er eine alles verschlingende suchtartige Fiktion. Und indem er die Konventionen von Ton, Bild und Raumzeit in eine obsessiv sich wiederholende Geschichte umfunktioniert, die ihrer Beendigung widersteht und jede Auflösung verweigert, kommt der flackernde Charakter von Bewusstsein und Gedächtnis zum Ausdruck, der Bewusstseinsstrom aus Träumen, Träumereien und Visionen. Durchdrungen von Grahams komisch bizarrem, tiefem Witz macht CITY SELF/COUNTRY SELF den Zustand von Verrücktsein und Entfremdung fassbar, der den Anfang der Moderne kennzeichnet. Im schizoiden Bild des in sich gespaltenen oder verdoppelten Künstlers entdeckt er das perfekte Fallbeispiel, an dem sich die Zustände des aufbrechenden modernen Selbstbewusstseins erforschen lassen. Aber wer vermöchte zu entscheiden, ob das Ergebnis als raffinierte Satire oder abgründige Hommage zu verstehen ist?

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) In Notizen zu dieser Arbeit hält Graham fest, dass er sich persönlich sowohl mit dem Stadtbewohner wie mit dem Besucher vom Land identifiziert, da er im Lauf seines Lebens beides kennen gelernt hat. Sein Kommentar ist jedoch hauptsächlich gesellschaftspolitisch ausgerichtet, da er die sich verändernde Situation der Bauern im späten neunzehnten Jahrhundert in Frankreich analysiert und die wachsende Angst der Mittelklasse, die das als mögliche Bedrohung ihres eigenen Wohlstandes betrachtete. Unpublizierte Notizen des Künstlers ohne Datum.

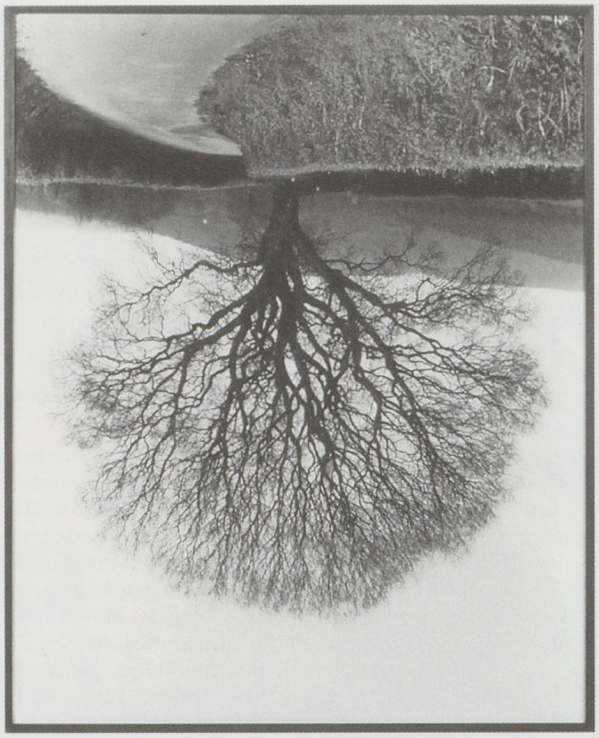
2) Robert Linsley, «A Voyage to and from Rodney Graham's Isle of Vexation», *Island Thought*, (Canada: XLVII Biennale of Venice), Vol 1, No. 1, Sommer 1997, S. 28.

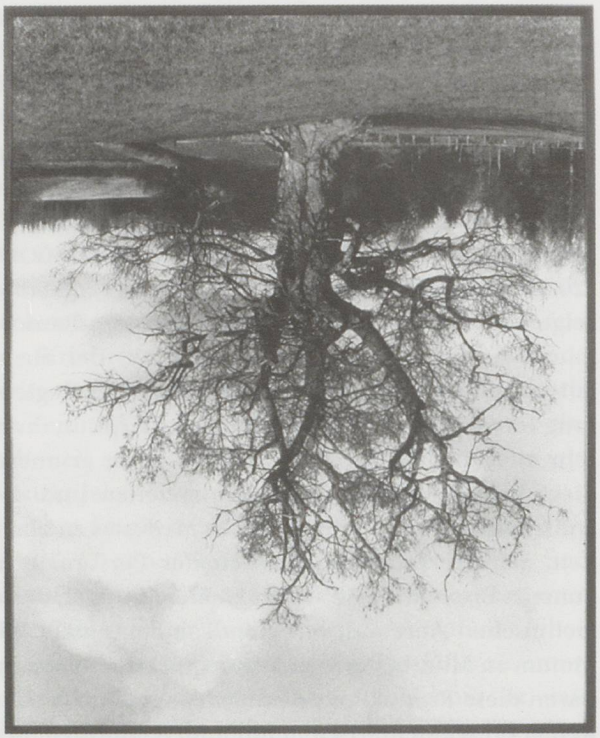
3) Ebenda.

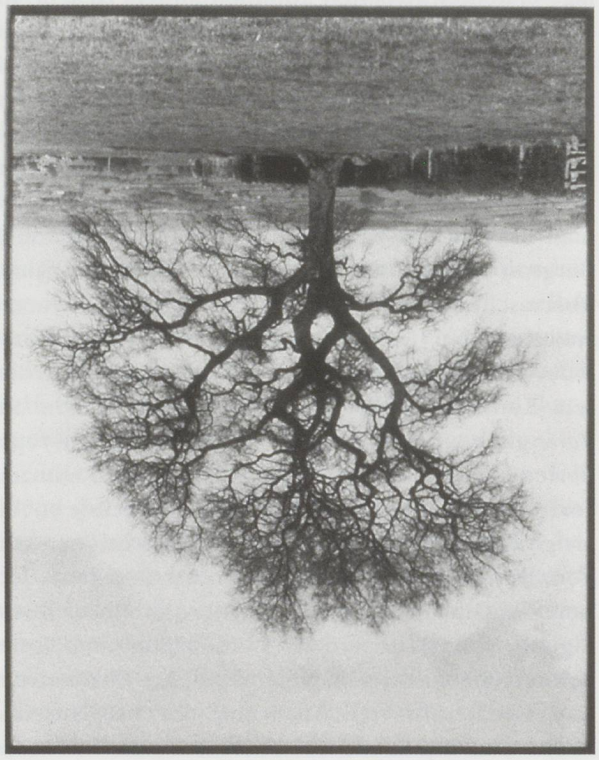
4) Für eine erhellende Besprechung dieser Arbeit vgl. Paula Carabell, «Der Ton als Dauer in den Filmen von Tacita Dean», *Parkett*, Nr. 62, 2001, S. 42.

5) Dass die Protagonisten von RAMBLIN' MAN und CITY SELF/COUNTRY SELF für den Künstler als solchen stehen, liegt auf der Hand. Auf überzeugende Art legt Robert Linsley dar, dass auch die gestrandete Gestalt in VEXATION ISLAND ein Maler sein muss, dessen Pinsel die Palme mit ihren buschigen Fransen und dessen Leinwand die azurblaue monochrome Fläche des Himmels ist (Vgl. Anm. 2). Passend zum Anfang der Moderne war das Bild des Künstlers dort noch das eines fahrigen, unausgeglichenen, gesellschaftlichen Aussenseiters; ein Stereotyp, das sich erst kürzlich zu dem des postmodernen, exilierten Randständigen gewandelt hat. (Vgl. dazu Eva Hoffmann, «The New Nomads», in: *Letters of Transit*, hrsg. v. A. Aciman, The New Press, New York 1998, S. 35–63.) In seiner Trilogie komplex widersprüchlicher Porträts deutet Graham an, dass diese klischeehaften Eigenschaften dem Künstler wohl allzu voreilig zugeschrieben und gepriesen werden.

6) Eine ausführliche Behandlung von Henri Bergsons Begriff der Dauer (durée) und seiner Beziehung zum Film findet sich bei Martin Jay, *Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1994, S. 191–209. Von zentraler Bedeutung ist dabei Bergsons Betonung der Rolle des inkarnierten Körpers gegenüber dem beherrschenden Auge – und der Bedeutung der Sinne überhaupt gegenüber dem gewöhnlich schwerer gewichteten, körperlosen Auge – sowohl für die Wahrnehmung wie die Entwicklung des Subjekts.







RODNEY GRAHAM, WELSH OAKS (No. 1–7),
monochrome color prints, 89 x 72" each /
WALISISCHE EICHEN (Nr. 1–7),
monochrome Farbdrucke, je 226 x 183 cm.
(PHOTOS: RON GORDON)

AND I'M WONDERING WHO COULD BE WRITING THIS SONG[1)]

MATHEW HALE

It's because his music is rooted in this lack of consciousness that he admires Syd Barrett so much. He believes that Syd's freewheeling approach to lyrics opened the gates for him; both of them, he thinks, are the creation of their own songs.[2)]

Once again, in his latest film installation, THE PHONOKINETOSCOPE (2001), Rodney Graham appears before us as a solitary man in isolated circumstances. And then, once again, he contrives to remove himself still further from us, while remaining the sole focus of the work. Within the fiction of Graham's work, this does not constitute the solipsism it might in life. We find him marooned in VEXATION ISLAND (1997) and then he is knocked unconscious; in HALCION SLEEP (1994), he's there by himself on the back seat of a taxi, but he does not wake up; in HOW I BECAME A RAMBLIN' MAN (1999) Graham rides towards us from the distant horizon to sing his song and then rides away again, and now in THE PHONOKINETOSCOPE, he is sitting alone in a park where he proceeds to take LSD, and then leaves on his own unsharable trip. Of course, all of these works, except for HALCION SLEEP, are looped, so that Graham will come back to us again, either mentally or physically. But the pattern is clear: caught up in the loops of their own company, Graham's solitaries have a tendency to leave even themselves behind for periods, and journey inwards as we all do, at least, in sleep. Few circumstances in life are so genuinely intimate as that of knowing that one is welcome to watch a person sleep while one is watching them sleep. Graham keeps taking us back to the same impossible, giddy place; leading us right up to the border of someone else's thought; his thought; our own thought; the "Edge of a Wood."

I'm the 'i' they failed to dot,
From the land that time forgot.
I just lost my train of thought.
I saw someone sitting on a rock.[3)]

Rodney Graham phoned me up one evening last May and asked if I'd like to work for him for a couple of days. He said he was planning to shoot a new film in the Tiergarten and needed someone to do odd jobs and take some photos. I was delighted, needing the money and being fascinated by his work, but I was also quite stoned when he rang. I didn't tell him, of course; I didn't know him that well. He suggested

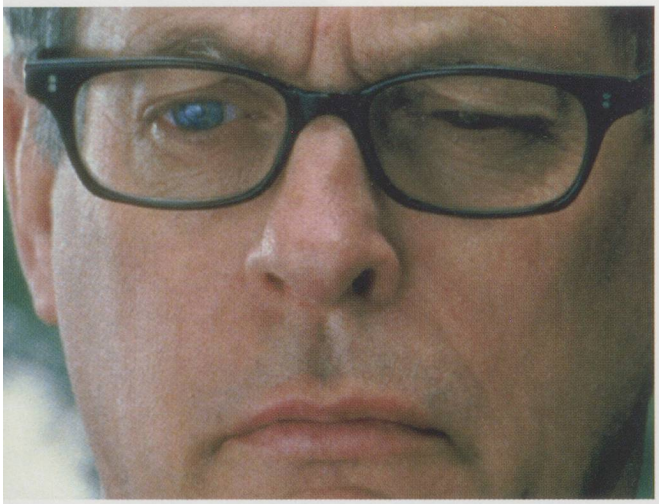
MATHEW HALE is an artist who lives and works in Berlin.

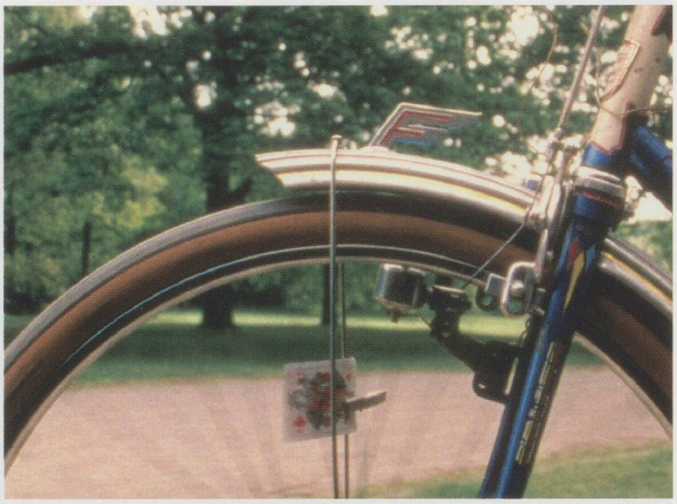
RODNEY GRAHAM, PHONOKINETOSCOPE, 2001, 16mm film and vinyl record, duration 5 mins., film still / PHONOKINETOSKOP, 16-mm-Film und Vinylschallplatte, Dauer 5 Min., Filmstill.

that we meet in an hour at his apartment, and then go to a Chinese restaurant to discuss the project. Anxious to sober up as quickly as possible, I took a shower and then hurried down to the U-Bahn. I must have passed six or seven stops before I realized, to my horror, that I had caught the wrong train. I was heading for Spandau, not Rudow, and was going in the wrong direction. In the restaurant, Rodney gave me a detailed script for THE PHONOKINETOSCOPE. He had drawn each shot with written notes. He told me he'd never done this before. When he then explained that the film was going to document him taking acid in the park, and riding around on his bike tripping, I saw the necessity for the crew to know from the start exactly what was expected of them. And I told him why I was really late.

Who is it that does not love a tree?
I planted one, I planted three.
Two for you and one for me:
Botanical anomaly.[4)]

Our rendezvous in the Tiergarten was beside a lake overlooking the Rousseau Insel. There wasn't much for me to do while the first shot was being set up: the scene with Rodney sitting contemplatively on a tree





stump, with his bike beside him and a thermos at his feet. The same set-up in which he took the LSD later on. Seeing that I was hanging around, Rodney asked me if I would like to hear the song he had written and recorded for the piece. He gave it to me on a Walkman.

I remember wandering down towards the lake, into the frame of the first shot, as I pressed play. People have tended to write guardedly about Graham's songs in the past, using words like "pastiche" and "generic"; calling them "good enough" songs, if you like (good enough for art). But this one just blew me away instantly. If Graham's drug for THE PHONOKINETOSCOPE is LSD, then our drug is his music. With its "Stairway to Heaven" opening and its "Come in Number 51, Your Time is Up"[5] spaced-out heaviness later on, it made me euphoric; just as it now makes gallery visitors euphoric. And yet, the song is also a sad song.

What struck me most when the filming began was that Graham had himself directed exactly as an actor would be. I don't remember him ever looking through the viewfinder to check a shot even before he was tripping. Having given the hired director the script and agreed on the locations, he then absented himself as maker and became the subject of the film. Of course, by then taking the acid he moved a long step further away from the possibility of volition. When Graham took the blotter of acid, he did it with a look of such sober intent that, aside from being slightly comic, it reminded me of Henri Michaux, indeed Dr. Hoffman himself, and those other pioneers of psychedelic self exploration. As it is though, the film remains resolutely unpsychedelic in appearance, except for the faintly occult quality of the manifestations of the women. "You're the kind of girl that fits in with my world" intones the song and she does appear, first in the grass as the queen of diamonds and then as the statue of the young queen of Prussia.

There is a beautiful autobiographical passage by Nabokov recalling a bicycle ride: "Along the paths of the park I would skim, following yesterday's patterned imprint of Dunlop tires; neatly avoiding the ridges of tree roots; selecting a fallen twig and snapping it with my sensitive front wheel; weaving between two flat leaves and then between a small stone and the hole from which it had been dislodged the evening before; enjoying the brief smoothness of a bridge over a brook..."[6] This sequence concludes with the adolescent Nabokov riding towards a young

RODNEY GRAHAM, PHONOKINETOSCOPE, 2001, 16mm film and vinyl record, duration 5 mins., film stills / PHONOKINETOSKOP, 16-mm-Film und Vinylschallplatte, Dauer 5 Min., Filmstills.

woman who appears to be smiling at him from a distance, but whose smile has vanished by the time he reaches her. They do not exchange a word and he rides on. Graham stops cycling when he becomes entranced by the statue of the Prussian queen. He stares at her for a long minute before leaving and riding his bike backwards across a bridge into the beginning of his loop.

> *When I fell off my medication,*
> *Seems I lost the art of conversation.*
> *Drape the dump in shades of grey,*
> *Declare it "I feel fucking awful day."*[7)]

The working title for THE PHONOKINETOSCOPE, the title written on the cover of his script, was *L'Invention du Kineto-phonograph (A Space Rock Opera).* Graham has removed from the title the suggestion that the film will be the story of an invention, which I regret, because the idea remains fundamental to the film's narrative and to our thoughts about the mechanism of the installation when we are using it in the gallery. "The Kineto-phonograph" was Thomas Edison's name for the world's first filming and projecting apparatus incorporating synchronized sound recording and reproduction. This was done remarkably early on, in 1889, and was an heroic act of invention achieved by "the establishment of harmonious relations between the kineto-graph and the phonograph."[8)] So, Graham has, if you like, slightly disinvented Edison's Kineto-phonograph in order to invent his Phonokinetoscope: not uncoupling his record player and film projector, but disharmonizing them. As Graham himself puts it: "My phonokinetoscope is somewhat more rudimentary than Edison's: not only is there no guarantee of synchronicity, but in fact my unsynchronized loop allows for innumerable sound/image juxtapositions—and thus myriad music videos."[9)] Graham's is a regressive invention, just as his acid inspired "invention" within the film of using the playing card attached to the forks of the wheel of his bicycle with the clothes peg is psychically regressive: a child's way of making a bicycle sound like a motorbike.

This re-imposed split between the two technologies of the work is, of necessity, exactly paralleled in the split relationship between Graham's two performances, on film and on record—and so constitutes a metaphor: a representation of a destabilized mind; the kind of representation that the film itself does

RODNEY GRAHAM, PHONOKINETOSCOPE, 2001, 16mm film and vinyl record, duration 5 mins., film still / PHONOKINETOSKOP, 16-mm-Film und Vinylschallplatte, Dauer 5 Min., Filmstill.

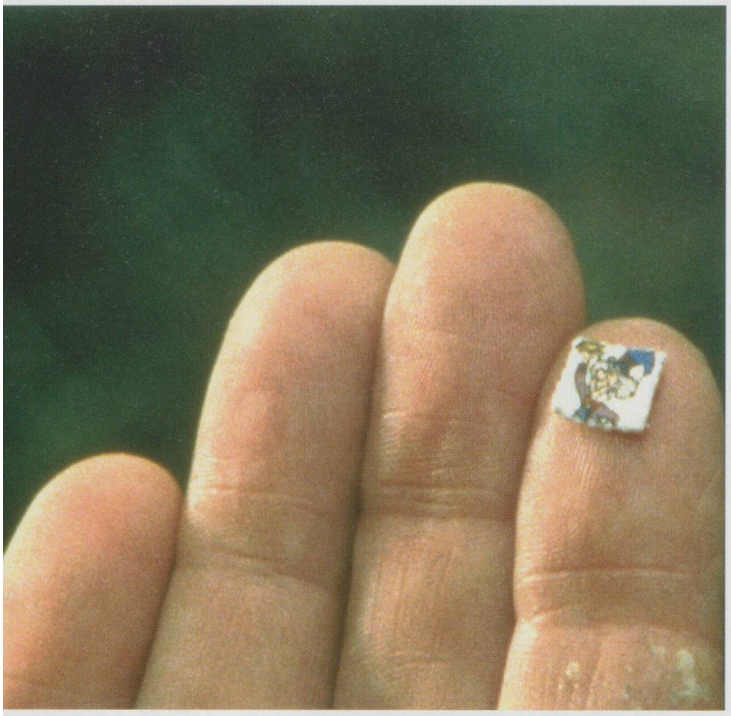
RODNEY GRAHAM, PHONOKINETOSCOPE, 2001, 16mm film and vinyl record, duration 5 mins., film stills / PHONOKINETOSKOP, 16-mm-Film und Vinylschallplatte, Dauer 5 Min., Filmstills.

not really offer, while the song does. It also mirrors the uncertain relationship between acting and behaving, fiction and documentary, in Graham's performance, once he has taken the drug. During the shoot, there was a curious coincidence that momentarily reintegrated art and life, reality and hallucination. While Rodney was walking around after having taken the LSD, he looked down at his feet and found an identical wooden clothes peg in the grass.

> *Who is it that does not love a tree?*
> *I planted one, I planted three.*[10)]

"From the very beginning, pure and immaculate, the man has never been affected by defilement. He watches the growth of things, while himself abiding in the immovable serenity of non-assertion... The waters are blue; the mountains are green; sitting alone, he observes things undergoing changes."[11)] Graham seems shadowed by two contradictory figures as he sits, still and sober, on his tree stump in that first shot of the day, and both predate the third presence of Rousseau's Romanticism. On the one hand, the Zen Buddhist as contemplative man described above, and on the other, the figure of Dürer's MELANCHOLIA, seated similarly on a rock and with "the utensils of active life... lying around unused on the ground, as objects of contemplation."[12)] The Zen Buddhist's passivity is an achievement whereas the melancholic's inactivity is a curse. The LSD that Graham takes in front of the camera acts as a solvent, placing him somewhere between these two states. He appears to become a passive actor, a mind a little lost within its own achievement, as he follows his own script and is roused into action by the drug, but we cannot know how self forgetting, as an artist, he has become.

The spider at the center of the web of associations from which Graham constructed THE PHONOKINETOSCOPE is Syd Barrett, founding spirit of the original Pink Floyd, and the ultimate acid casualty. Turned on by LSD, Barrett invented a psychedelic music worthy of the name, and then collapsed into incoherence. Barrett's song "Bike" gave Graham the line "You're the kind of girl who fits in with my



RODNEY GRAHAM, PHONOKINETOSCOPE, 2001, 16mm film and vinyl record, duration 5 mins., film still / PHONOKINETOSKOP, 16-mm-Film und Vinylschallplatte, Dauer 5 Min., Filmstill.

world," for the song for THE PHONOKINETOSCOPE. Shortly after completing the work, and while he was still in Berlin, Graham made a series of 16 monotype portraits of another musician (SUNSHINE SUPERMAN, 2001), the folk singer turned psychedelic pop star, Donovan, a singer-songwriter with whom he was, no doubt ironically, but certainly enjoyably, able to identify. It was Donovan who, famously, gave The Beatles the line: "sky of blue, and sea of green" in all its gloss paint optimism for *Yellow Submarine*. Was Barrett, perhaps even consciously, contradicting this two years later when he wrote the following entropic lines, the last that he was to sing before slipping into mental illness and disappearing from Pink Floyd?

And the sea isn't green
And I love the Queen.
And what exactly is a dream?
And what exactly is a joke?[13)]

1) Syd Barrett, "Jugband Blues" on Pink Floyd, *A Saucerful of Secrets* (London: EMI Records Ltd., 1968).
2) Michael Watts, "Oh You Pretty Thing" in: *Melody Maker*, January 22, 1972. Reprinted in: *The Faber Book of Pop*, ed. by Hanif Kureishi and Jon Savage (London: Faber and Faber, 1995), p. 395. (An interview with David Bowie)
3) Rodney Graham, "The Phonokinetoscope," 2001 (verse 1).
4) Rodney Graham, ibid. (verse 2).
5) Jimmy Page & Robert Plant, "Stairway to Heaven" on Led Zeppelin, *Led Zeppelin IV* (New York: Atlantic Records, 1971) and Waters, Gilmour, Mason, Wright, "Come in Number 51, Your Time is Up" on Pink Floyd, *Zabriskie Point* (Hollywood: M.G.M., 1970).
6) Vladimir Nabokov, *Speak, Memory* (New York: G.P. Putnam's Sons, 1966), p. 209.
7) Rodney Graham, ibid. (verse 3).
8) W.K.L. Dickson and Antonia Dickson, *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kineto-phonograph* (New York: The Museum of Modern Art, 2000. Facsimile edition, original date of publication, 1895), p. 14.
9) Rodney Graham, "A Thousand Words," *Artforum*, November 2001, Vol. XL, No. 3, p. 117.
10) Rodney Graham, "The Phonokinetoscope," 2001 (verse 4).
11) "Returning to the Origin, Back to the Source," No. 9 of *The Ten Oxherding Pictures in How to Practise Zazen*, transl. by Dr. Daisetsu Suzuki (Kyoto: Institute for Zen Studies, no date given), p. 42.
12) Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (London & New York: Verso York, 1985), p. 140. German original: Walter Benjamin, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1963).
13) Syd Barrett, see note 1.

AND I'M WONDERING WHO COULD BE WRITING THIS SONG[1)]

MATHEW HALE

Seine grosse Bewunderung für Syd Barrett rührt daher, dass seine Musik immer mit einem gewissen Mangel an Bewusstheit verbunden ist. Er ist der Meinung, dass Syds unbefangener Umgang mit Texten ihm selbst den Weg geebnet hat; und er sieht sie beide (ihn und sich) als Produkte ihrer eigenen Songs.[2)]

In THE PHONOKINETOSCOPE (Das Phonokinetoskop, 2001), seiner jüngsten Videoinstallation, tritt Rodney Graham einmal mehr als isolierter Einzelgänger in Erscheinung. Und einmal mehr versucht er, sich noch weiter von uns zu entfernen und dennoch einziges Thema seines Films zu bleiben. In der fiktiven Welt von Grahams Filmen bedeutet das nicht die totale Selbstgenügsamkeit, die es im richtigen Leben bedeuten könnte. In VEXATION ISLAND (Insel der Plagen, 1997) sehen wir ihn als Gestrandeten, dann wird er bewusstlos geschlagen; in HALCION SLEEP (Halcion-Schlaf, 1994) befindet er sich allein auf dem Rücksitz eines Taxis ohne je wach zu werden; in HOW I BECAME A RAMBLIN' MAN (Wie ich zum Wanderer wurde, 1999) reitet Graham aus der Ferne auf uns zu, trägt uns sein Lied vor und reitet dann wieder weg. Und nun in THE PHONOKINETOSCOPE sitzt er allein im Park, nimmt LSD und geht dann auf seinen eigenen einsamen Trip. Natürlich sind alle diese Filme, mit Ausnahme von HALCION SLEEP, als Endlosschlaufen angelegt, so dass Graham geistig oder physisch immer wieder zurückkommt. Aber das Grundmuster ist klar: Als Gefangene ihrer eigenen Gesellschaft tendieren Grahams Einzelgänger dazu, sogar sich selbst zeitweise hinter sich zurückzulassen und eine Reise nach innen anzutreten, wie wir alle das tun – zumindest im Schlaf. Wenige Situationen im Leben sind so intim, wie die, wenn man jemanden beim Schlafen beobachtet und weiss, dass der Betreffende nichts dagegen hat. Graham führt uns immer wieder in dieselbe Schwindel erregende Situation; er führt uns an die Grenze zum Denken eines anderen; die Grenze zu seinem Denken, zu unserem eigenen Denken; an den Rand eines Waldes, «Edge of a Wood»:

I'm the "i" they failed to dot,
From the land that time forgot.
I just lost my train of thought.
I saw someone sitting on a rock.[3)]

Im letzten Mai rief mich Rodney Graham eines Abends an und fragte, ob ich Lust hätte einige Tage für ihn zu arbeiten. Er sagte, er wolle einen neuen Film drehen, im Tiergarten, und er brauche jeman-

MATHEW HALE ist Künstler. Er lebt und arbeitet in Berlin.

den, der allerlei Krimskrams erledigen und einige Photos machen könne. Ich war begeistert, weil ich das Geld brauchen konnte und weil mich seine Arbeit fasziniert, aber ich war auch völlig zugedröhnt, als er anrief. Das sagte ich ihm natürlich nicht; so gut kannten wir uns auch wieder nicht. Er schlug vor, uns in einer Stunde in seiner Wohnung zu treffen und dann zum Chinesen zu gehen und dort das Ganze zu besprechen. Eifrig bemüht, so schnell wie möglich nüchtern zu werden, nahm ich eine Dusche und rannte zur U-Bahn hinunter. Nach etwa sechs oder sieben Stationen stellte ich mit Schrecken fest, dass ich den falschen Zug erwischt hatte. Ich fuhr nach Spandau, statt nach Rudow, genau in die falsche Richtung. Im Restaurant gab mir Rodney ein ausführliches Skript für THE PHONOKINETOSCOPE. Er hatte jede Einstellung aufgezeichnet und mit einem schriftlichen Kommentar versehen. Er sagte, das habe er noch nie gemacht. Als er mir dann erklärte, dass der Film zeigen sollte, wie er im Park LSD nahm und dann im Trip auf seinem Rad herumfahren würde, verstand ich, dass die Crew von Anfang an genau wissen musste, was von jedem erwartet wurde. Und ich beichtete ihm den wahren Grund für meine Verspätung.

Who is it that does not love a tree?
I planted one, I planted three.
Two for you and one for me:
Botanical anomaly.[4)]

Das Treffen im Tiergarten fand an einem Seeufer mit Blick auf die Rousseau-Insel statt. Während der Arbeit zur ersten Einstellung gab es für mich nicht viel zu tun: Es ist die Szene, in der Rodney nachdenklich auf einem Baumstrunk sitzt, das Fahrrad neben sich und eine Thermosflasche zu seinen Füssen. Dieselbe Szenerie, in der er später das LSD nahm. Als Rodney mich herumhängen sah, fragte er, ob ich mir den Song anhören wollte, den er als Begleitmusik aufgenommen hatte. Er drückte mir einen Walkman in die Hand.

Ich weiss noch, wie ich zum See hinunter schlenderte, auf den Ort für die erste Einstellung zu, und die *Play*-Taste drückte. Bisher hatten die Leute immer etwas zurückhaltend über Grahams Songs

RODNEY GRAHAM, PHONOKINETOSCOPE, 2001, film still / PHONOKINETOSKOP, Filmstill.

geschrieben und dafür Worte wie «Pastiche» und «Stilgemisch» verwendet; es hiess, es seien eigentlich «ziemlich gute» Songs (d. h. ziemlich gut für den Kunstkontext). Dieser Song aber war schlicht hinreissend. Wenn Grahams Droge im Film LSD ist, so ist unsere Droge seine Musik. Der «Stairway to Heaven»-Anfang und danach der getragene Charakter à la «Come in Number 52, Your Time is Up»[5)] stürzten mich in eine Euphorie; genau wie sie jetzt die Besucher der Galerie in euphorische Stimmung versetzen. Und dennoch ist es auch ein trauriger Song.

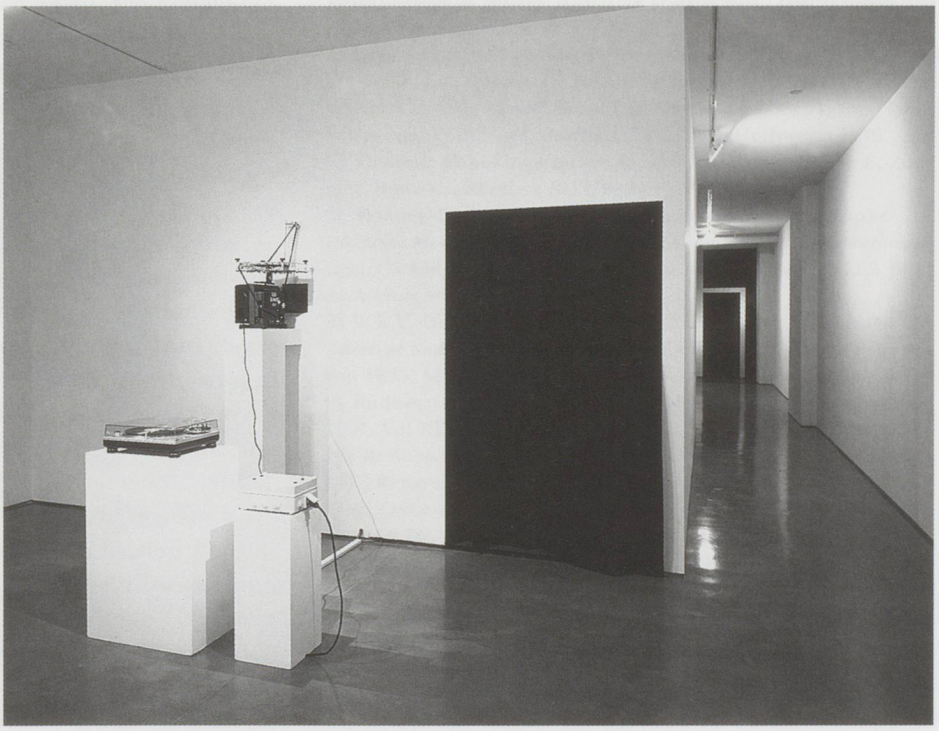
Was mich zu Beginn der Filmarbeit am meisten beeindruckte war, dass Graham sich von der Regie leiten liess wie ein Schauspieler. Ich kann mich nicht erinnern, dass er je durch den Sucher geblickt hätte, um eine Einstellung zu prüfen, auch nicht, bevor er das LSD nahm. Nachdem er dem verpflichteten Regisseur das Skript in die Hand gedrückt hatte und man sich über die Drehorte einig war, zog er sich als Filmemacher völlig zurück und beschränkte sich auf die Rolle des gefilmten Subjekts. Natürlich entfernte er sich mit der Einnahme des LSD noch einen entscheidenden Schritt weiter von der Möglichkeit willentlich gesteuerten Verhaltens. Als Graham das Tütchen LSD nahm, tat er das mit einem Ausdruck derart nüchterner Entschlossenheit, dass es

mich, abgesehen davon, dass es leicht komisch wirkte, an Henri Michaux, ja sogar an Dr. Hoffman selbst und all die anderen Pioniere der psychedelischen Selbsterforschung denken liess. Tatsächlich wirkt der Film absolut und entschieden unpsychedelisch, ausser vielleicht in den etwas okkult wirkenden Frauenszenen. «You're the kind of girl that fits in with my world (Du bist ein Mädchen, das in meine Welt passt)», tönt der Song und schon erscheint sie auch, zuerst im Gras als Karodame und dann als Statue der jungen Königin von Preussen.

Bei Nabokov gibt es eine schöne autobiographische Stelle, in der er sich an eine Fahrt mit dem Fahrrad erinnert: «So gondelte ich über die Parkwege den gemusterten Spuren nach, die die Dunlop-Reifen am Vortag eingedrückt hatten; kunstgerecht vermied ich die Grate der Baumwurzeln; ein loser Zweig wurde angepeilt und zersprang knackend unter meinem sensiblen Vorderrad; ich schlängelte mich zwischen zwei flachen Blättern und dann zwischen einem kleinen Stein und dem Loch hindurch, aus dem er am Vorabend herausgerissen worden war; ich genoss die kurze Ebenheit einer Brücke über einen Bach...»[6] Es folgt eine Szene, in welcher der heranwachsende Nabokov einem jungen Mädchen entgegenfährt, das ihm aus der Ferne zuzulächeln scheint, dessen Lächeln aber verschwunden ist, als er bei ihr ankommt. Sie wechseln kein Wort und er fährt weiter. Graham hört auf zu radeln, als er von der Statue der preussischen Königin in Bann gezogen wird. Er starrt sie eine endlose Minute lang an, bevor er sich losreisst und mit seinem Rad wieder über die Brücke zurückfährt, dahin, wo alles seinen Anfang genommen hat.

When I fell off my medication,
Seems I lost the art of conversation.
Drape the dump in shades of grey,
Declare it "I feel fucking awful day."[7]

Der Arbeitstitel für THE PHONOKINETOSCOPE, der auch auf dem Umschlag des Skripts stand, lautete *L'invention du Kineto-phonograph (A Space Rock Opera).* Graham hat den Hinweis, dass es sich um die Ge-



RODNEY GRAHAM, PHONOKINETOSCOPE, 2001, installation view at 303 Gallery, New York / PHONOKINETOSKOP, Installation in der Galerie.

schichte einer Erfindung handelt, aus dem Titel gestrichen, was ich bedaure, weil diese Idee für die Filmhandlung zentral ist und auch für unser Nachdenken über die technischen Aspekte der Installation, wenn der Film in der Galerie gezeigt wird. «The Kineto-Phonograph» war Thomas Edisons Bezeichnung für den weltweit ersten Film- und Projektionsapparat, mit synchroner Tonaufnahme und -wiedergabe. Das gelang erstaunlich früh, im Jahr 1889, und war eine erfinderische Heldentat, die dank der «Herstellung eines harmonischen Verhältnisses zwischen Kinetograph und Phonograph» möglich wurde.[8)] Wenn man so will, hat Graham also Edisons Erfindung des Kineto-Phonographen ein Stück weit rückgängig gemacht, um sein Phonokinetoskop zu entwickeln: Zwar hat er Tonbandgerät und Filmprojektor nicht völlig voneinander gelöst, aber er brachte sie in ein disharmonisches Verhältnis. Oder wie Graham selbst sagt: «Mein Phonokinetoskop ist etwas rudimentärer als Edisons: Nicht nur, dass die Synchronität nicht garantiert ist, nein, meine nicht synchronisierte Endlosschlaufe ermöglicht unzählige Ton-Bild-Kombinationen – also Myriaden von Musikvideos.»[9)] Grahams Erfindung ist regressiv, genau wie seine LSD-inspirierte «Erfindung» im Film selbst, die Spielkarte mit einer Wäscheklammer so an der Radhalterung zu befestigen, dass sie beim Fahren gegen die Speichen knattert, psychologisch regressiv ist: So imitiert ein Kind mit seinem Fahrrad das Motorradgeknatter.

Diese wieder eingeführte Trennung der beiden verwendeten Techniken spiegelt sich notwendig im gespaltenen Verhältnis von Grahams doppeltem Auftreten im Film und auf Tonband – und wird so zur Metapher: zur Darstellung eines aus dem Gleichgewicht geratenen Bewusstseins; eine Art der Darstellung, die der Film eigentlich nicht nahe legt, die Musik aber schon. Sie ist auch ein Abbild der unsicheren Grenzen zwischen Schauspielerei und menschlichem Verhalten, zwischen Fiktion und Dokumentation, mit denen wir in Grahams Performance nach seinem Einnehmen der Droge konfrontiert sind. Während der Dreharbeiten gab es einen merkwürdigen Zufall, der Kunst und Leben, Wirklichkeit und Halluzination vorübergehend eins werden liess. Als Rodney nach der Einnahme des LSD umherging und auf seine Füsse schaute, fand er im Gras eine zweite, genau gleiche hölzerne Wäscheklammer.

Who is it that does not love a tree?
I planted one, I planted three.[10)]

RODNEY GRAHAM, SUNSHINE SUPERMAN, 2001, monotype, 22½ x 23¼" / Monotypie, 57 x 59 cm.
(PHOTO: NIELS BORCH JENSEN VERLAG UND DRUCK)

«Von allem Anfang an rein und makellos, kam der Mann mit keinerlei Unreinheit in Berührung. Er sieht zu, wie die Dinge wachsen, während er selbst in der unerschütterlichen Heiterkeit des sich nicht Behauptens verharrt... Die Wasser sind blau; die Berge sind grün; er sitzt allein und beobachtet, wie die Dinge sich wandeln.»[11] Graham scheint von zwei widersprüchlichen Gestalten überschattet zu werden, wenn er in der ersten Einstellung des Tages still und nüchtern auf seinem Baumstrunk sitzt, und beide Gestalten sind älter als die dritte spürbare Präsenz, Rousseaus Romantische Naturphilosophie. Da ist zunächst der Zenbuddhist als kontemplativer Mensch wie oben beschrieben, und dann ist da noch Dürers MELENCOLIA, die ebenfalls auf einem Stein sitzt, während «die Gerätschaften des tätigen Lebens am Boden ungenutzt, als Gegenstand des Grübelns liegen».[12] Die Passivität des Zenbuddhisten ist eine Errungenschaft, während jene des Melancholikers ein Fluch ist. Das LSD, das Graham vor der Kamera einnimmt, wirkt wie ein Lösungsmittel und versetzt ihn in ein Stadium zwischen diesen beiden Zuständen. Er scheint zu einem passiven Schauspieler zu werden, ein Bewusstsein, das in seiner eigenen Aktivität etwas verloren wirkt, während er seinem eigenen Skript folgt und von der Droge angeturnt ist; aber wir wissen in keinem Moment, wie selbstvergessen er als Künstler wirklich ist.

Die Spinne im Zentrum des Assoziationsnetzes, aus dem heraus Graham THE PHONOKINETOSCOPE ersonnen hat, ist Syd Barrett, treibende Kraft der originalen Pink Floyd und ein klassisches Drogenopfer. Im LSD-Rausch erfand Barrett eine psychedelische Musik, die diesen Namen wirklich verdiente, um dann ins Chaos abzustürzen. Aus Barretts Song «Bike» entlieh Graham den Vers «You're the kind of girl who fits in with my world». Kurz nach Fertigstellung des Films, noch immer in Berlin, machte Graham eine Serie von 16 Monotypien (SUNSHINE SUPERMAN, 2001), die einen anderen Musiker porträtieren, nämlich den zum psychedelischen Popstar gewordenen Folksänger Donovan, ein Sänger und Songwriter, mit dem er sich – zweifellos ironisch, aber lustvoll – identifizieren konnte. Bekanntlich war es Donovan, der den Beatles für *Yellow Submarine* die Zeile «sky of blue, and sea of green» mit ihrem ganzen Hochglanz-Optimismus lieh. Hatte Barrett, vielleicht sogar bewusst, diese Zeile im Visier, als er zwei Jahre später die folgenden entropischen Zeilen schrieb, übrigens die letzten, die er mit Pink Floyd sang, bevor er wirklich geisteskrank wurde und in der Versenkung verschwand?

And the sea isn't green
And I love the Queen.
And what exactly is a dream?
And what exactly is a joke?[13]

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Syd Barrett, in: «Jugband Blues» auf dem Album *A Saucerful of Secrets* von Pink Floyd, EMI Records, London 1968. *(Und ich frage mich, wer wohl diesen Song schreiben mag.)*
2) Michael Watts, «Oh You Pretty Thing», ein Interview mit David Bowie, in: *Melody Maker*, 22. Januar 1972. Abgedruckt in: *The Faber Book of Pop*, hrsg. v. Hanif Kureishi und Jon Savage, Faber and Faber, 1995, S. 295.
3) Rodney Graham, «The Phonokinetoscope», 2001, 1. Strophe. Etwa: *Ich bin das «i» (engl. auch «ich» oder «Auge»), bei dem sie den Punkt vergessen haben,/Aus dem Land, das die Zeit aus dem Gedächtnis tilgte./Jetzt hab ich den Faden verloren./Ich sah, wie jemand auf einem Stein sass.*
4) Rodney Graham, ebenda, 2. Strophe: *Wer würde einen Baum nicht lieben?/Ich pflanzte einen, ich pflanzte drei./Zwei für dich und einen für mich:/Botanische Anomalie.*
5) Jimmy Page und Robert Plant, «Stairway to Heaven», auf Led Zeppelin, *Led Zeppelin IV*, Atlantic Records, New York 1971, und Waters, Gilmour, Mason, Wright, «Come in Number 51, Your Time Is Up», auf Pink Floyd, *Zabriskie Point*, MGM, Hollywood 1970.
6) Vladimir Nabokov, *Erinnerung, sprich*, übers. v. Dieter E. Zimmer, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 282.
7) Rodney Graham, «The Phonokinetoscope», 3. Strophe: *Als ich meine Medizin absetzte,/Habe ich wohl die Kunst des Gesprächs verlernt./Verhänge die Bude grau in Grau,/Mach es publik, «Ich fühle mich heute beschissen.»*
8) W.K.L. Dickson und A. Dickson, *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kineto-phonograph*, Faksimile-Ausgabe des Originals von 1895, Museum of Modern Art, New York 2000, S. 14.
9) Rodney Graham, «A Thousand Words», *Artforum*, November 2001, Vol XL, No. 3, S. 117.
10) Rodney Graham, «The Phonokinetoscope», 4. Strophe.
11) «Returning to the Origin, Back to the Source», Nr. 9 der «Ten Oxherding Pictures», in: *How to Practise Zazen*, ins Engl. übers. v. Dr. Daisetsu Suzuki, Institute for Zen Studies, Kyoto, ohne Jahr, S. 42. (Zitatübers. aus dem Engl. durch die Redaktion)
12) Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963, S. 152.
13) Syd Barrett, vgl. Anm. 1. Etwa: *Und das Meer ist nicht grün / Und ich liebe die Königin. / Und was genau ist ein Traum? / Und was genau ist ein Witz?*

Edition for Parkett Rodney Graham

WEATHER VANE, 2002

Black enameled stainless steel, approx. $26\frac{3}{4}$ x $24\frac{4}{5}$ x $21\frac{1}{2}$".

Produced after a drawing by Derek Root.

Edition of 70, signed and numbered certificate.

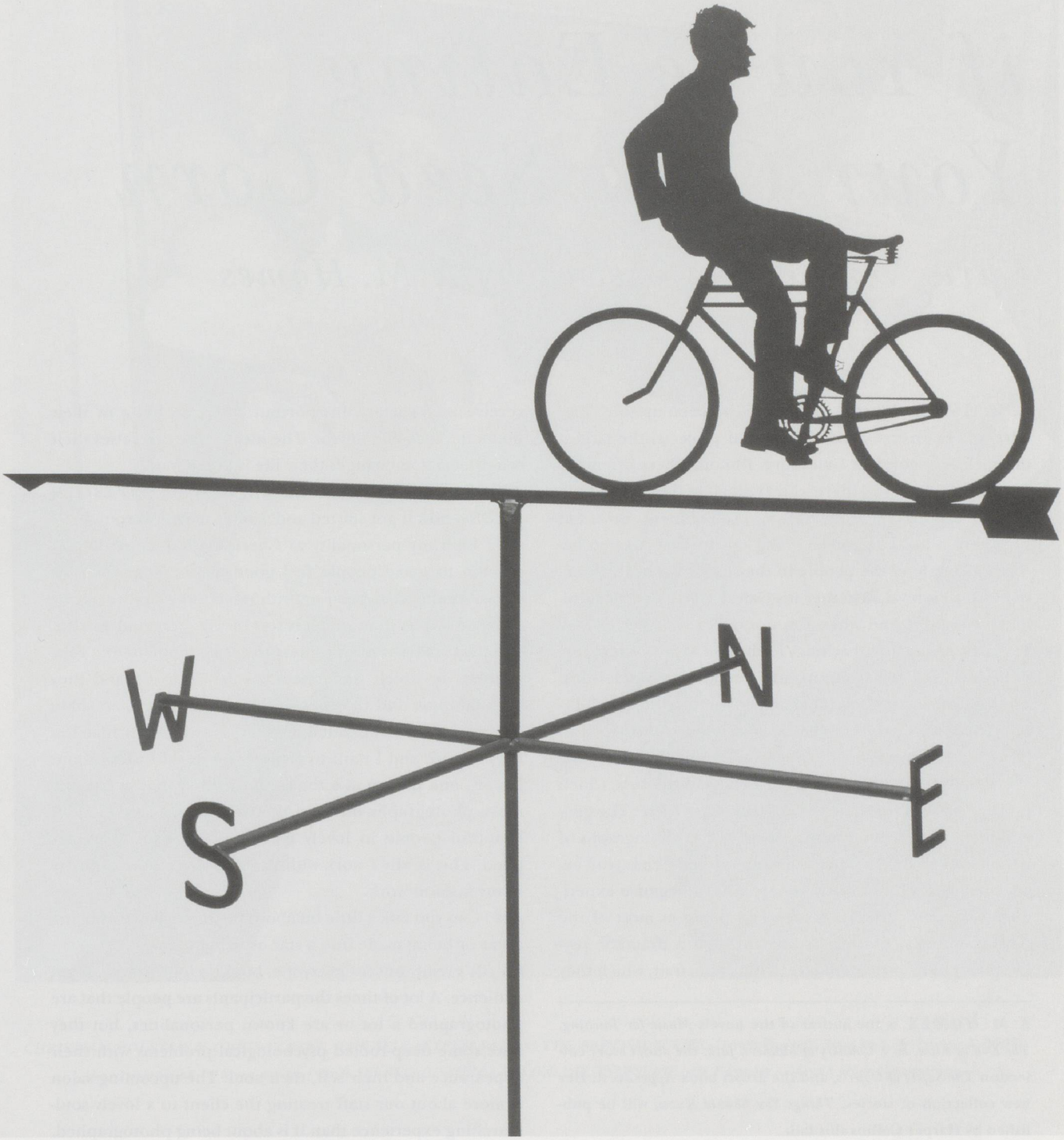
WETTERFAHNE, 2002

Schwarz lackierter rostfreier Chromstahl, approx. 68 x 63 x 54,5 cm.

Ausführung nach einer Zeichnung von Derek Root.

Auflage: 70, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

(PHOTO: MANCIA/BODMER FBM STUDIO, ZÜRICH)


N
W
E
S