

**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  
  
**Artikel:** Rodney Graham : a tale of a hat = Geschichte eines Hutes  
**Autor:** Cooke, Lynne / Schmidt, Suzanne  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-679774>

### **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:** 12.01.2026

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



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

R O D N E Y

G R A H A M



# 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 protago-

---

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.

nists, 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



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, Endlosschleife, 4 Min.

(PHOTO: TOM VAN EYNDE)



image d'Épinal 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 record-

ing 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, Endlosschleife, 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.<sup>1)</sup> 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."<sup>2)</sup> 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.<sup>3)</sup> 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.

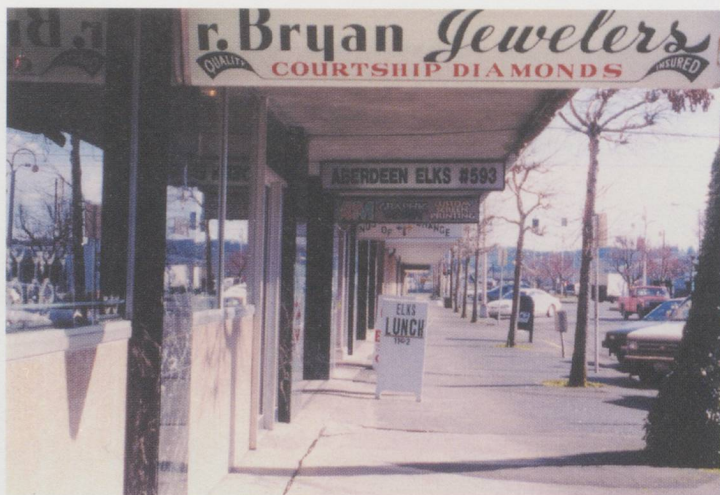
The dress codes otherwise signified by his costume align him with the image of the artist as outsider: his loose smock recalls the garment popularized in representations of the romantic artist by Courbet and followers, while the target-like patch covering the seat of his trousers suggests the garb of 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'ELIPSE* (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."<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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, ABERDEN, 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.<sup>6)</sup> 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 readily acclaimed.

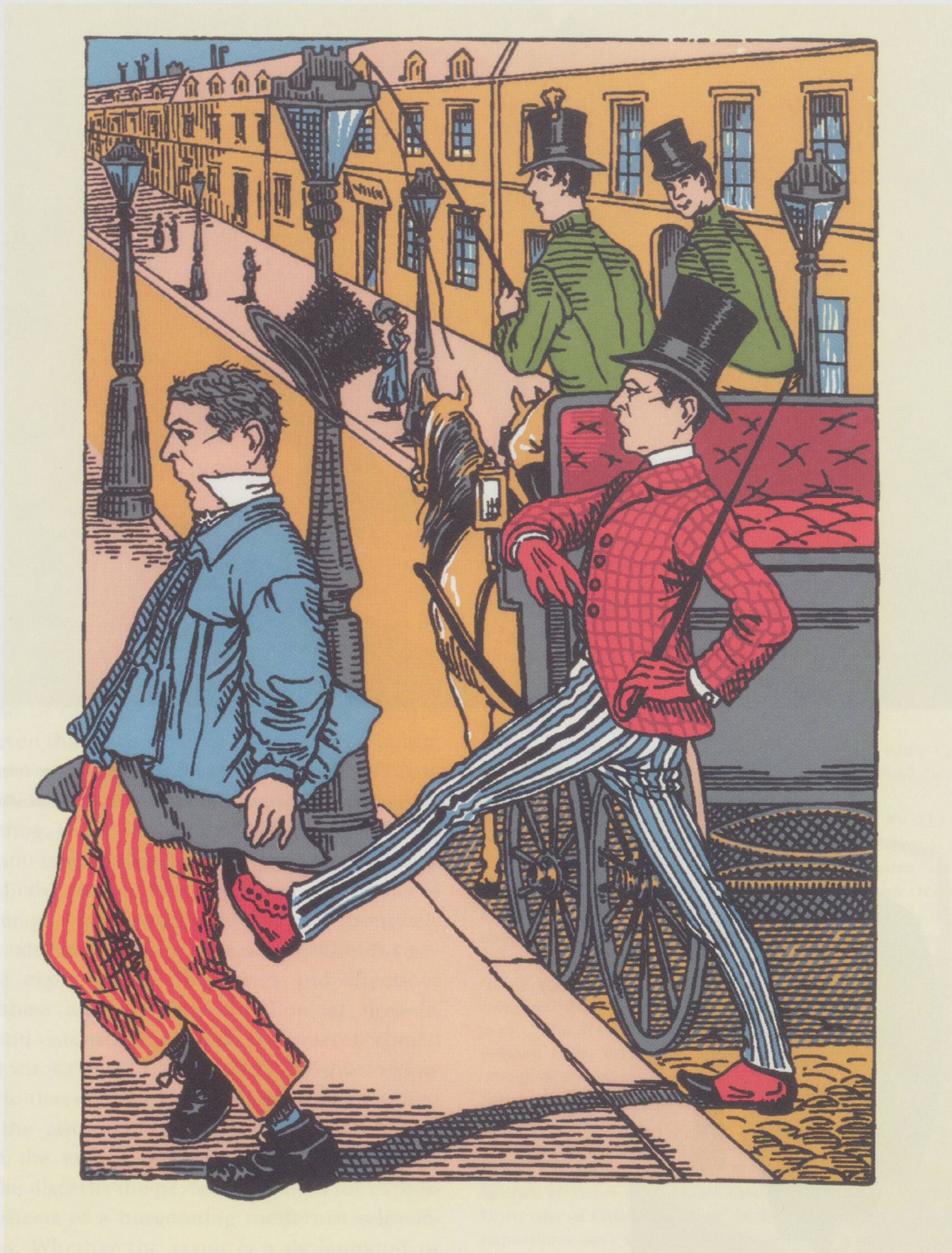
6) For a fuller discussion of Henri Bergson's concept of "*durée*" and its relation to cinema, see Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought* (Berkeley: University of California Press 1994), pp. 191–209. Of particular importance here is Bergson's stress 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.





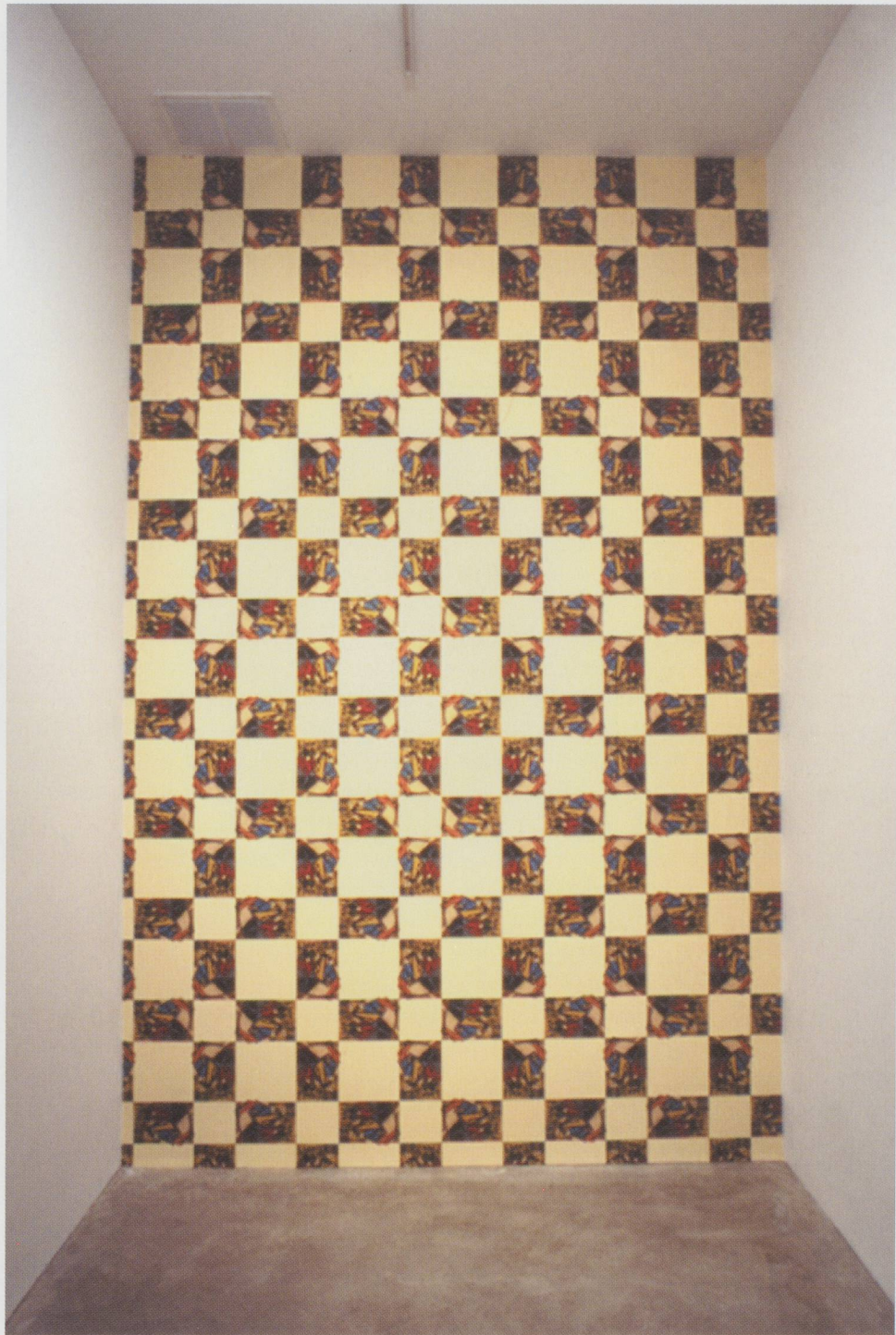
RODNEY GRAHAM, *CITY SELF/COUNTRY SELF*, 2000, costumes and mannequins, installation, Donald Young Gallery, Chicago / *STADT-ICH/LAND-ICH*, Kostüme und Modellpuppen. (PHOTO: TOM VAN EYNDE)





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 Handsiedruck-Tapete, Rolle von ca. 4,5 Meter, Detailsansicht 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 zu rechtgerückt: 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 of-

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.

fenen 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 unaufhalt-samen 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.

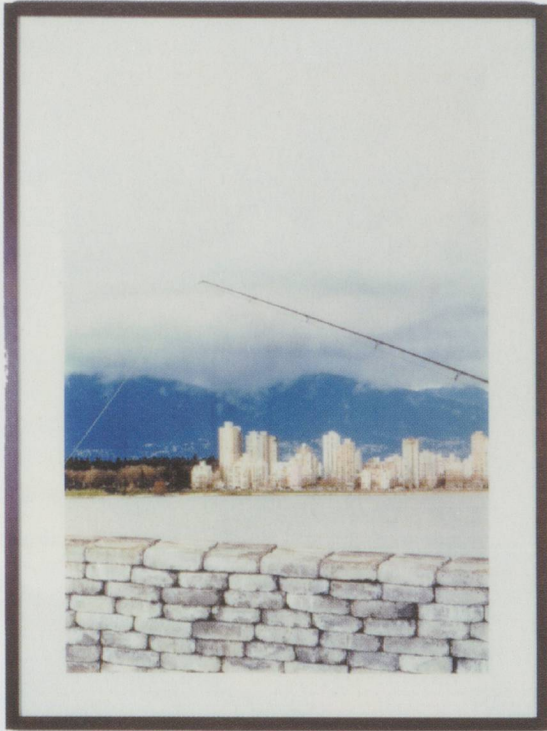
CITY SELF/COUNTRY SELF, eine vier Minuten lange Schlaufe, die als 35-mm-Film aufgenommen und dann für die Präsentation in der Galerie auf Video übertragen wurde, ist die dritte von drei Arbeiten, die Graham «kurze Kostümfilm» nennt. In

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.-Endlosschleife.









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 virtuellen Synkopierung zwischen dem taumelnden Hut und dem schwingenden Bein, das wie ein Metronom den nicht enden wollenen 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.<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> 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 Marcells 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.»<sup>3)</sup> 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 eindruckliche 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 Aussen-seiter: 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 Bli-

cken 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









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.<sup>4)</sup> 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.<sup>5)</sup> 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 zusammenge-drängt, 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.<sup>6)</sup> 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.

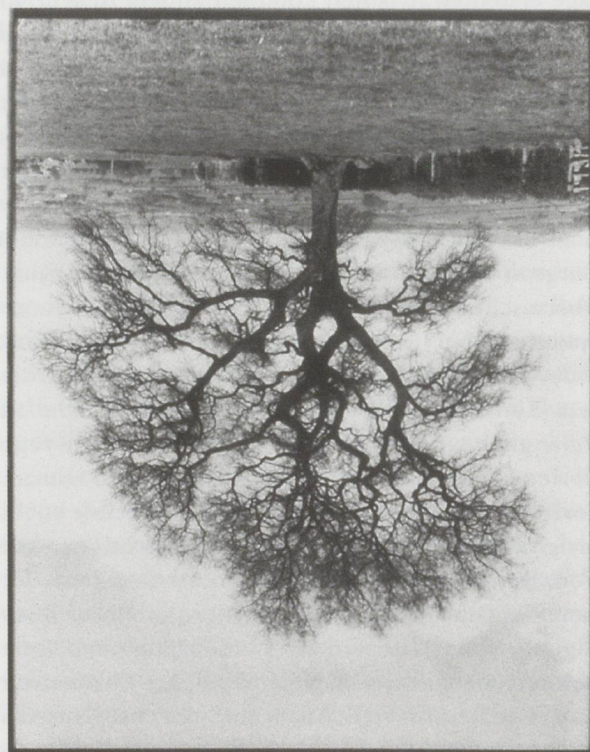
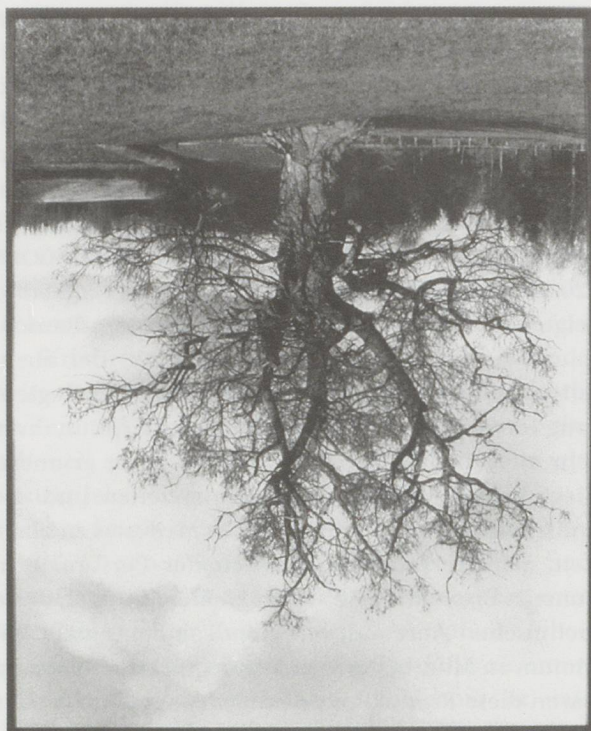
3) Ebenda.

4) Für eine erhellende Besprechung dieser Arbeit vgl. Paula Carabell, «Der Ton als Dauer in den Filmen von Tacita Dean», *Parket*, 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 fahrgen, 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)

