

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 66: Angela Bulloch, Daniel Buren, Pierre Huyghe

Rubrik: [Collaborations] : Angela Bulloch, Daniel Buren, Pierre Huyghe

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: 03.04.2026

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

ANGELA BULLOCH

BORN 1966 IN FORT FRANCIS, CANADA,

LIVES AND WORKS IN LONDON /

GEBOREN 1966 IN FORT FRANCIS, KANADA,

LEBT UND ARBEITET IN LONDON.

DANIEL BUREN

BORN 1938 IN BOULOGNE-BILLANCOURT,

FRANCE, LIVES AND WORKS IN SITU /

GEBOREN 1938 IN BOULOGNE-BILLANCOURT,

FRANKREICH, LEBT UND ARBEITET IN SITU.

PIERRE HUYGHE

BORN 1962 IN PARIS, FRANCE,

LIVES AND WORKS IN PARIS /

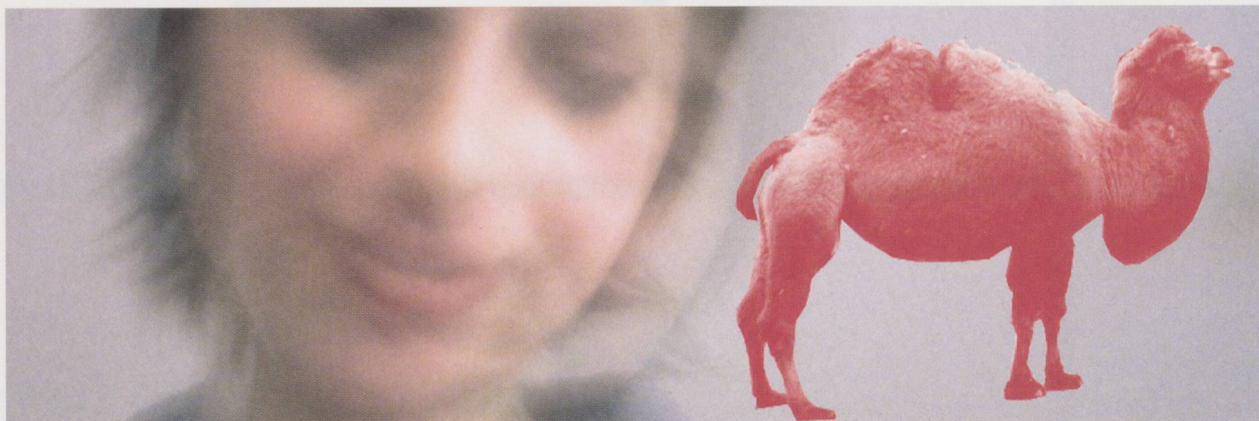
GEBOREN 1962 IN PARIS,

LEBT UND ARBEITET IN PARIS.



ANGELA

BULLOCH



ANGELA BULLOCH, photo collage for / Photocollage für DUO-DROMEDAR, 2000.

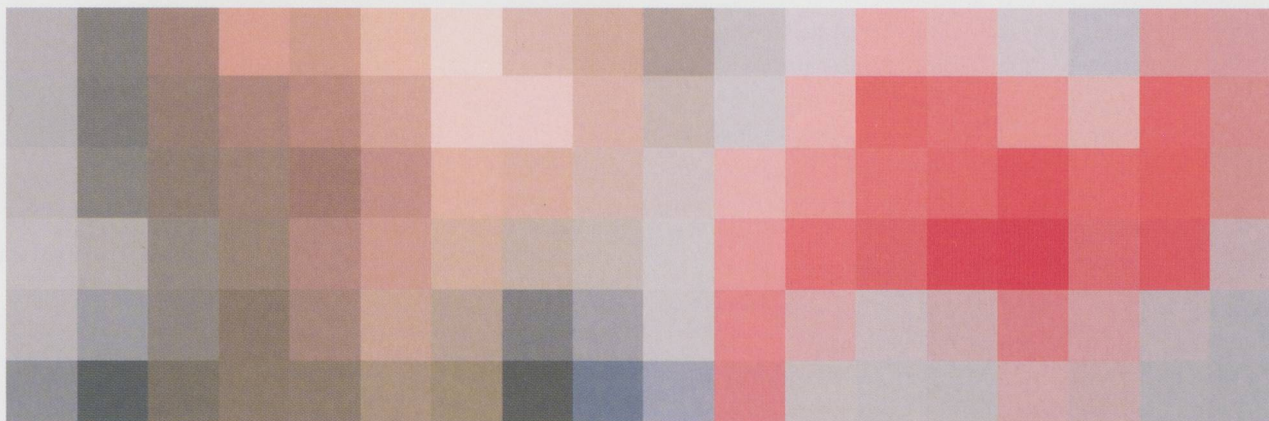
JULIANE REBENTISCH

Angela Bullochs

Der Bezug auf die historische Minimal Art insbesondere in der Prägung von Judd und Flavin ist in Angela Bullochs neuesten Arbeiten – Installationen so genannter Pixel-Boxen – ebenso unübersehbar wie die medienreflexive Bezugnahme auf Film, Fernsehen und Digitalität durch die in ihnen installierte Technik. Die 50,8 x 50,8 x 50,8 cm grossen Boxen sind zu minimalistischen Skulpturen, Säulen oder ähnlich einfachen Formen – oft auch einzeln – im Raum arrangiert oder bilden grosse, in der letzten Zeit zunehmend kinoleinwandgrosse Flächen. Im Inneren der schlichten Holz- oder Plastikboxen, deren Glasfronten mit einer speziellen Lichtdiffusionsfolie

JULIANE REBENTISCH ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät für Kulturwissenschaften der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt an der Oder und lebt in Berlin.

verkleidet sind, befindet sich je ein RGB-Lichtsystem, bestehend aus einer roten, einer grünen und einer blauen Leuchtröhre, das wie ein Bildschirm 16 Millionen Farben zu generieren imstande ist. Nach einem von Bulloch gemeinsam mit Holger Frieze entwickelten DMX-Modulsystem können die Boxen untereinander verbunden und mit jeder beliebigen Bildinformation programmiert werden. Ein Pixel ist bekanntlich die kleinste Einheit zur Darstellung eines Bildschirm-Bildes. Dem Verfahren, einzelne Pixel auf einen halben Quadratmeter zu vergrössern, entspricht eine extreme Reduktion in der Auflösung der jeweiligen Vorlage. Bei der Ausstellung der Pixel geht es mithin nicht darum, Details aus einem gegebenen Bild zu vergrössern, sondern darum, die jeweiligen Bildinformationen zu reduzieren. Was nach dieser Operation von einem bewegten Bild



ANGELA BULLOCH, DUO-DROMEDAR, 2000, wall painting, 50 x 50 cm pixels, overall dimensions variable / Wandmalerei, Pixel von 50 x 50 cm, Gesamtgröße variabel.

digitale Reduktionen

übrig bleibt, ist nur noch eine gerasterte Fläche, auf der Farben im ebenfalls reduzierten Rhythmus von nur einem Bild pro Sekunde pulsieren.

Diese Abstraktionsleistung ist nur unter digitalen Bedingungen möglich. Bullochs Bearbeitung von Antonionis *Blow Up* (BLOW_UP T.V., 2000) macht die Mediendifferenz zum Film explizit. Der Film handelt von den medialen Bedingungen der Photographie und damit auch des Films, von dem indexikalischen Verhältnis, das die Photographie zur Realität unterhält, vom *punctum* des Details und vom undurchdringlichen Geheimnis der Spur, die das Licht auf dem Material hinterlässt. In Bullochs Arbeit hingegen geht es um die Reflexion der digitalen Bedingungen in ihrer Konsequenz für Film und Photographie. Der Pixel verbirgt keine Informationen in seiner Oberfläche, das indexikalische Verhältnis zur

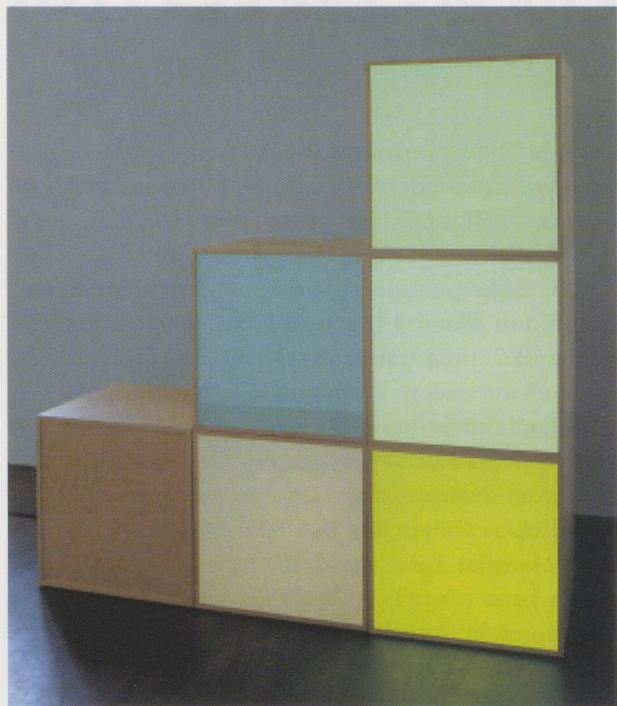
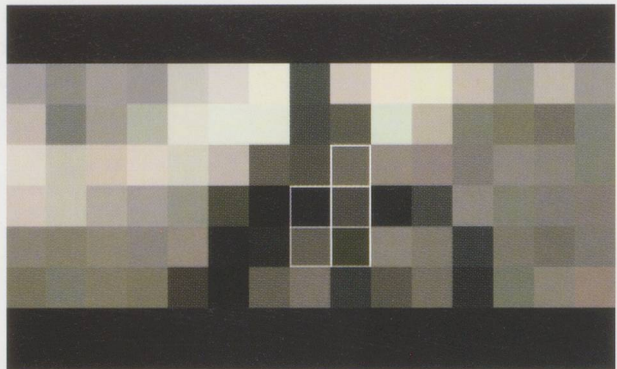
Realität ist aufgelöst, die Bildinformation schier endlos manipulierbar.¹⁾ Von dem bereits bei Antonioni an die medialen Grenzen seiner Allmachtsphantasien stossenden Photographen bleibt nach Bullochs digitalem Eingriff nur noch eine abstrakt gerasterte Farbfläche. Der Photograph liefert nurmehr Material für Programme, die von ihm und seiner Passion für die Realität, seinem Medium und dessen Geheimnissen abstrahieren.

Ebenso aber abstrahiert die Installation vom Film. Der filmische Fluss von 24 Bildern pro Sekunde ist in Bullochs Pixel-Installationen generell unterbrochen, Bewegungen sind im Modus von einem Bild pro Sekunde erahnbar, nehmen sich aber immer wieder in reine Farbereignisse zurück, auch und gerade dann, wenn die Vorlage so bekannt ist wie *Blow Up*, *The Matrix* (WORM IN; BULLET DODGE; BULLET STOP,

Angela Bulloch

alle 2001), die letzten acht Minuten von Antonionis *Zabriskie Point*, in denen Daria Halprin die Explosion der modernistischen Luxusvilla imaginiert (Z-POINT, 2001), Kubricks *2001* oder Bilder von der ebenfalls durch Antonionis *Zabriskie Point* berühmt gewordenen Landschaft The Artist's Palette in Death Valley, deren Namen Bulloch mit ihrer neuesten Installation HORIZONTAL TECHNICOLOUR (2002) wörtlich zu nehmen scheint. In den Pixelbox-Installationen wird das filmische Material der Latenz übereignet, es tritt hinter die minimalistisch inszenierten und ins leicht Milchige getauchten Farbbläufe zurück. Dennoch aber löst sich das Farbgeschehen nie endgültig von seinem Ausgangsmaterial: Es bleibt Abstraktion von etwas.

Nicht zuletzt der Soundtrack in einigen Installationen etabliert dieses Spannungsverhältnis zwischen dem Wissen um das Ausgangsmaterial auf der einen und dem Oberflächenreiz seiner digitalen Reduktion auf der anderen Seite. Der Soundtrack appropriiert jeweils ebenfalls das Ausgangsmaterial, dessen akustische Seite, die wie die filmische einer reduktiven Operation unterworfen wird: Wie bei jener geht es auch bei dieser darum, Informationen aus dem akustischen Material herauszufiltern. Bullochs Bearbeitung von Pink Floyds *Come in number 51, Your time is up* (dem Soundtrack der letzten Minuten von *Zabriskie Point*), für ihre Installation Z-POINT etwa, klingt ebenfalls irgendwie digital – eigentümlich flach. Andererseits aber evoziert der digital als Zitat markierte Soundtrack die berühmte Filmsequenz. Entsprechend erweist sich die Oberfläche der Pixelflächen als semantisch ausgesprochen dick; sie ist durchzogen von unseren filmischen Erinnerungen und deren affektiv gesättigten semantischen Horizonten. Wie an der Buchstäblichkeit eines



ANGELA BULLOCH, BULLET DODGE, 2001

Top / Oben: "Matrix," film still;

middle / mitte: "Matrix" time code 1:41:40;

bottom / unten: BULLET DODGE, 2001,

installation view, Magnani, London.

(PHOTO: MARCUS LEITH)

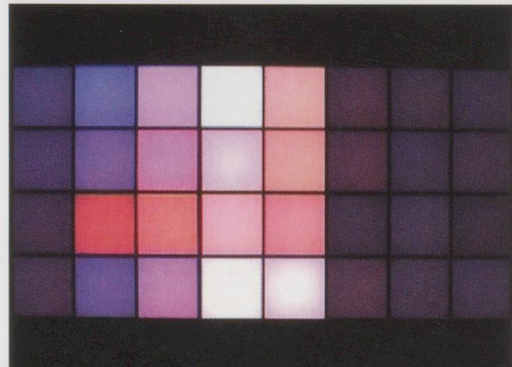
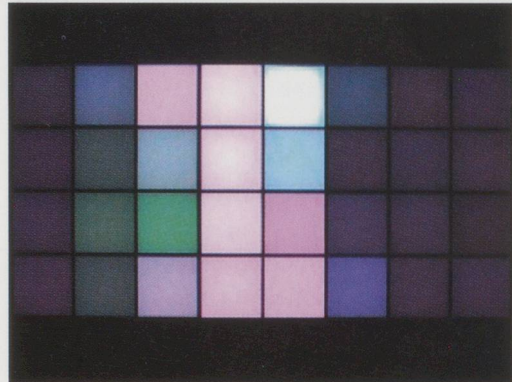
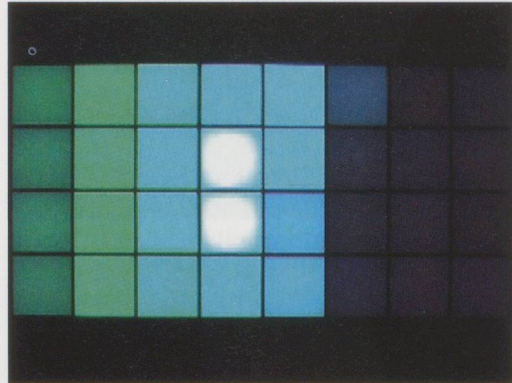
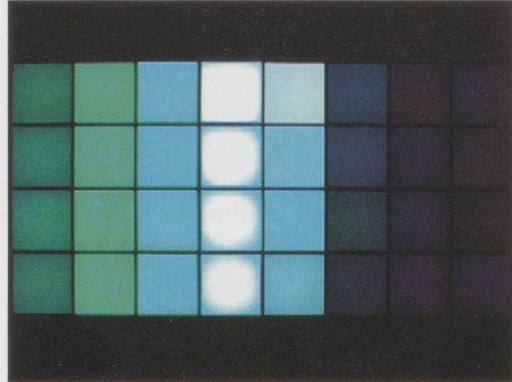
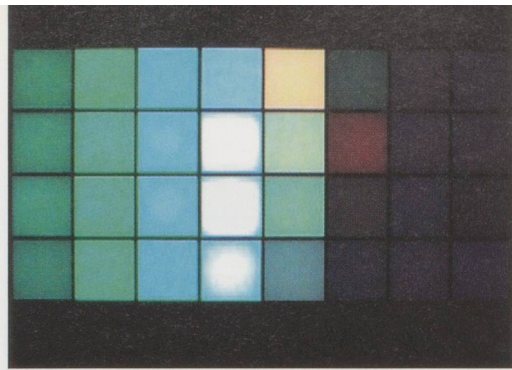
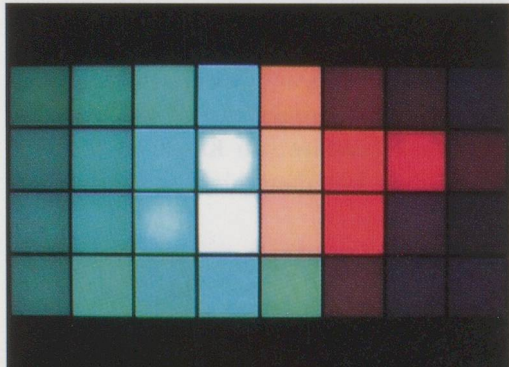
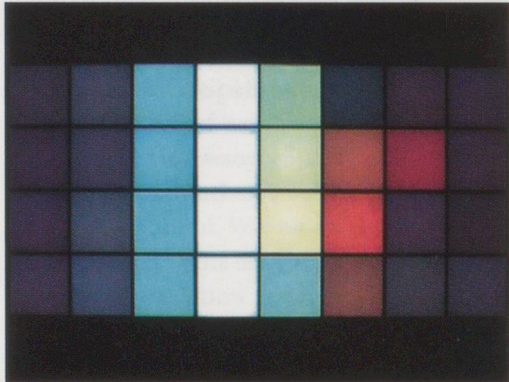
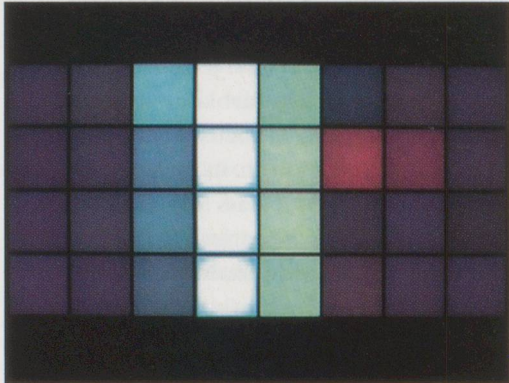
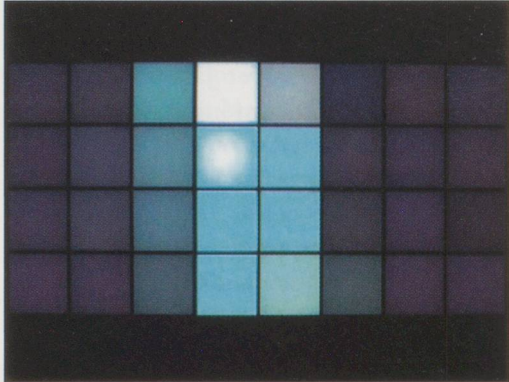
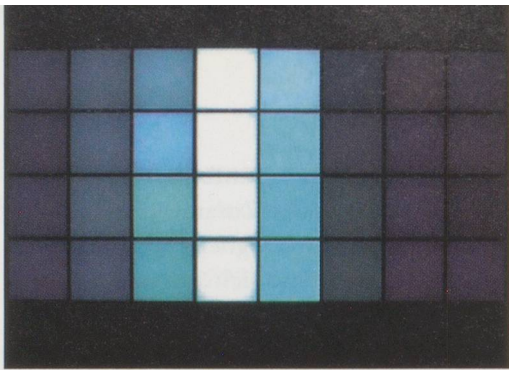
minimalistischen Kubus gleitet jedoch jeder Versuch, diese tatsächlich an die abstrakten Farbflächen zu heften, an deren Glätte ab. Entsprechend gehört auch der Sound nicht ebenso organisch zu dem farbigen Pixelraster wie der Originalsoundtrack zum Film. Abgelöst von einer filmischen Realität, deren Illusion er unterstützen könnte, erhält er in seiner digital bearbeiteten Variante vielmehr eine Eigendynamik. Er oszilliert zwischen der präzisen Bedeutung eines Geräuschs oder der semantischen Kodierung eines Tracks auf der einen und seiner Entleerung zu reiner Stimmung auf der anderen Seite. Im kongenialen Soundtrack, den David Grubbs für Bullochs Installation HORIZONTAL TECHNICOLOUR komponiert hat, geraten die Soundscapes aus Kubricks *2001* und Antonionis *Zabriskie Point* in eben dieses Spannungsverhältnis und mithin ästhetisch ebenfalls in Bewegung. Auf der visuellen Ebene entspricht diesem Ambient-Effekt – der Oszillation zwischen der präzisen Bedeutung eines Alltagsgeräuschs und dessen Auflösung zu reiner Stimmung – die Spannung zwischen dem noch in der extremen Abstraktion wahrnehmbaren, weil ausgesprochen kodierten Ausgangsmaterial einerseits und dessen Reduktion auf ein reines Farbeignis andererseits.

In HORIZONTAL TECHNICOLOUR reflektiert sich in diesem Spannungsverhältnis zugleich das von Abstraktion und Figuration, Flächigkeit und räumlicher Illusion. Sofern man die Pixelwand als abstrakte Malerei, als Abfolge von an sich statischen Farbflächen anschaut, die im strengen Rhythmus von einem Bild pro Sekunde wechseln, scheint ihre *flatness* (um mit Clement Greenberg²⁾ zu sprechen) hervorzutreten: lauter Bilder, die in ihrem Sich-farbig-Ereignen nichts als ihre Zweidimensionalität vorzeigen. Beginnt man jedoch, die Pixelwand als Filmscreen zu sehen, erhalten die Farbflächen Räumlichkeit: Horizonte werden sichtbar, die Anordnung von helleren und dunkleren Farbflächen suggeriert Raumtiefe. Zunehmend werden die Räume oder Landschaften zu je bestimmten Räumen oder Landschaften: Kubricks meisterhafter Umgang mit dem Raum in der Kombination von drei Rottönen; Antonionis allegorische Landschaften in der Anordnung von Hellblau, Grün und Braun. Die Abfolge der Farbkombinationen erscheint nun nicht mehr beliebig, sondern prä-

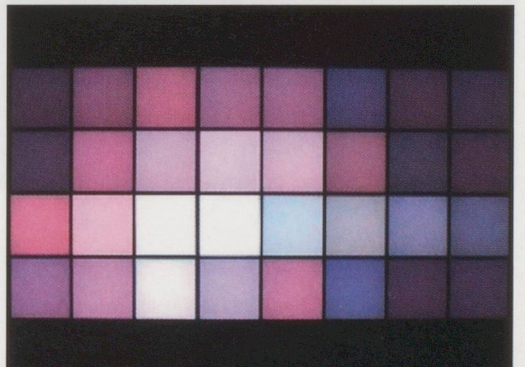
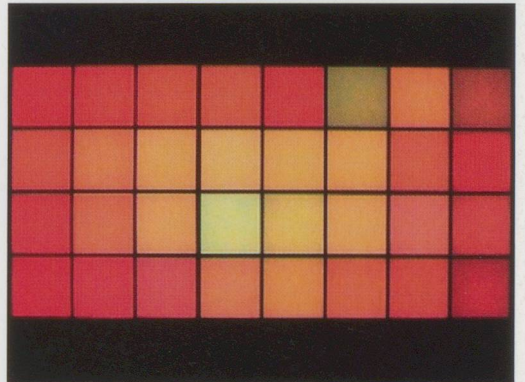
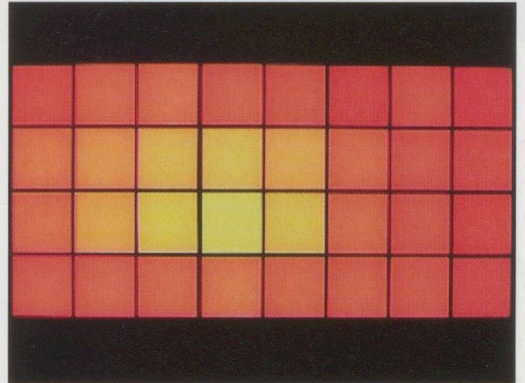
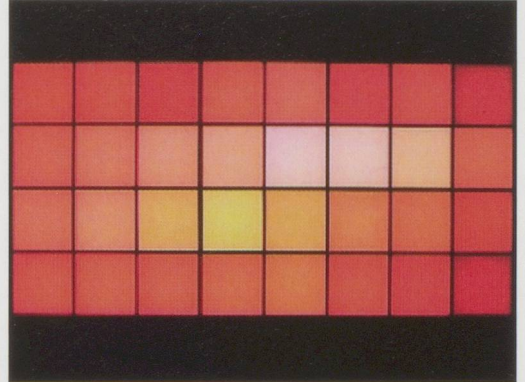
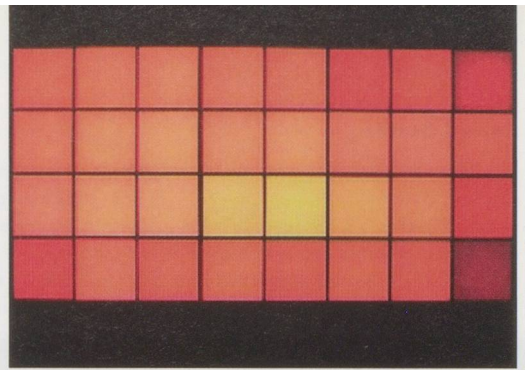
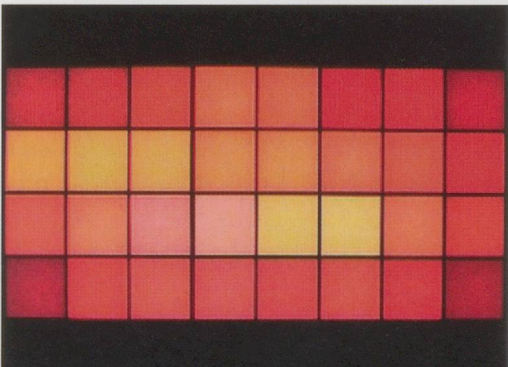
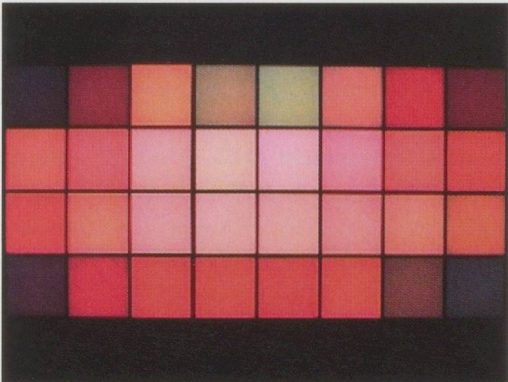
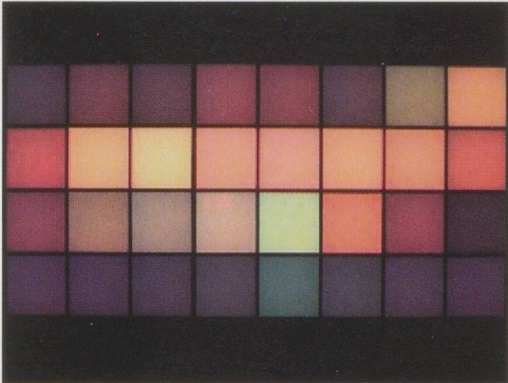
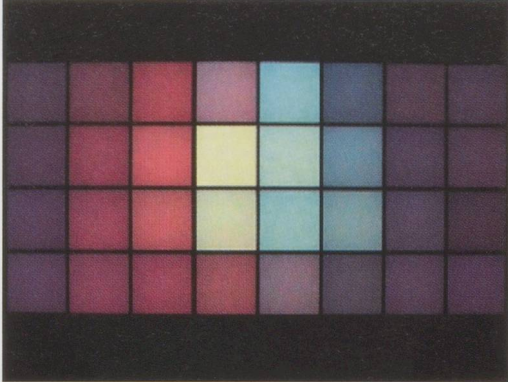
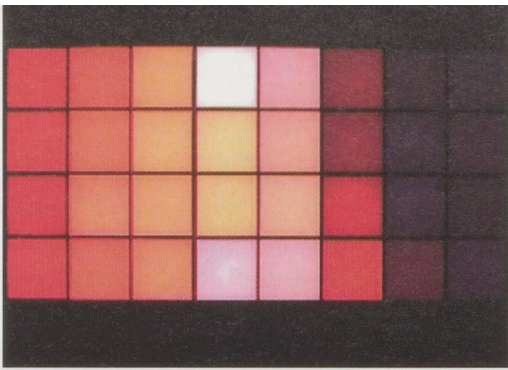
sentierte sich als potenziell erzählbarer Zusammenhang. Doch lassen sich solche Zusammenhänge, lassen sich die entsprechend möglichen Geschichten nicht objektivieren: Sie lösen sich immer wieder in der Wahrnehmung einzelner Farbfelder auf. Aber auch die Hingabe ans reine Farbeignis ist nun kontaminiert von Bedeutung: Sie lädt sich unter anderem mit der Erinnerung an die sehr spezifische psychedelische Sensibilität der 60er Jahre auf, welche die Filme von Kubrick und Antonioni exponieren, die aber auch latent – gleichsam hinter deren Rücken – die eigentümlich psychoaktive Wirkung der Minimal Art mitbestimmt hat.³⁾

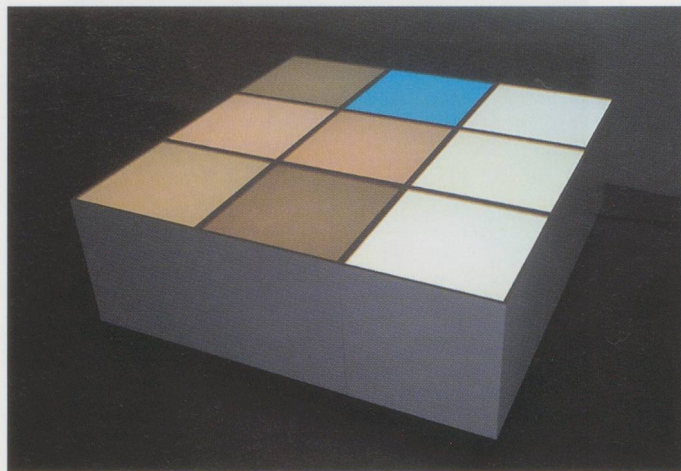
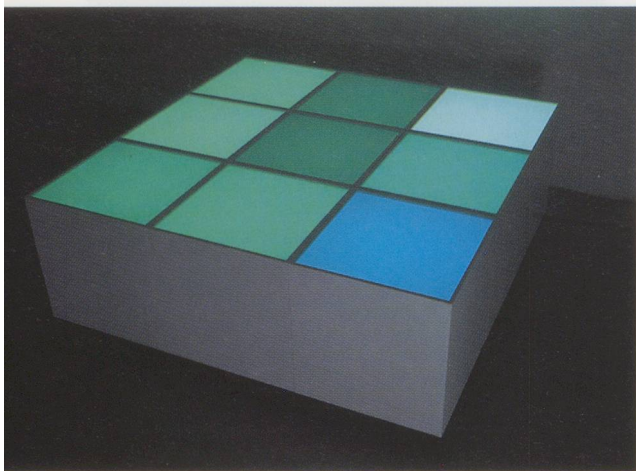
Die unaufhebbare Spannung zwischen minimalistischer Oberfläche und semantischem Resonanzboden, wie sie für Bullochs Pixelarbeiten generell charakteristisch ist, erfährt in der digitalen Reduktion von Sendematerial des Nachrichtensenders BBC World eine weitere Zuspitzung (MACRO WORLD: ONE HOUR³ AND CANNED, 2002): Jede Sekunde eine andere unglaublich attraktive Farbkombination – für die Mode gäbe es hier einiges abzuschauen. Und natürlich erinnert die Installation in ihrer milchglas-coolen Hipness auch daran, dass die Prada Shops dieser Welt bereits von der historischen Minimal Art gelernt haben. Gerade die in Bullochs Installation auf die Spitze getriebene dekorative Qualität der minimalistischen Ästhetik aber enthält zugleich, jedenfalls potenziell, das ganze Gewicht der Welt und die Probleme seiner globalen Mediatisierung, ohne dass sich dies objektiv an der Installation ablesen liesse. Eben durch diese Spannung, die jeden bloss formalistisch-konsumistischen, aber auch jeden bloss an Inhalten orientierten Zugang verwehrt, besteht die genuin ästhetische Qualität von Bullochs Arbeiten, eben darin sind sie Kunst.

Dass dies eine Qualität ist, die sich erst mit Bezug auf die Instanz des Betrachters entfaltet, dass Kunst nicht jenseits der performativen Perspektive der ästhetisch Erfahrenden ist, die dieses spezifisch ästhetische Spannungsverhältnis zwischen Form und Inhalt austragen, verweist erneut auf die Minimal Art. Allerdings sollte man die historische Leistung der Minimal Art, die konstitutive Rolle des Betrachters für die Seinsweise von Kunst im Medium der Kunst reflektiert zu haben, nicht mit der viel zi-



ANGELA BULLOCH, HORIZONTAL TECHNICOLOUR, 2002, Institute of Visual Culture, Cambridge. (PHOTO: RICHARD HEEPS)





ANGELA BULLOCH, *GEOMETRIC AUDIO MERGE*, 2002, installation view,
"Frequenzen (Hz) / Frequencies (Hz)," Schirn Kunsthalle Frankfurt. (PHOTO: CARSTEN EISFELD)

tierten Betrachtereinbeziehung gleichsetzen, zumindest dann nicht, wenn diese als Interaktivität missverstanden wird.⁴⁾ Bereits Bullochs Arbeiten aus den mittleren 90er Jahren haben ihr ironisches Spiel mit diesem – gerade im Zusammenhang mit der künstlerischen Verarbeitung der so genannten neuen Medien überaus verbreiteten – Missverständnis getrieben.⁵⁾ Das ästhetische Potenzial einer Arbeit erschöpft sich nicht im Durchschreiten installativer Arrangements oder im Auslösen technischer Prozesse. Vielmehr entfaltet es sich erst im Spiel der Bedeutungen, das durch eine Arbeit im Betrachter in Gang gesetzt wird. Entsprechend müssen bloss technische Beschreibungen auch im Falle von Bullochs Pixelbox-Arbeiten ästhetisch ins Leere laufen: Wie eine Arbeit technisch gemacht ist, sagt noch nichts darüber aus, was sie ist.

In Bullochs neueren Installationen gibt es immer einen gesetzt beiläufig mitausgestellten Backstage-Bereich, der auf die Technik im Inneren der minimalistischen Pixelboxen verweist. Jede der Boxen ist

mit einer von Bulloch im Stil des HiFi-Technikdesigns der 70er Jahre gestalteten Rückseite versehen. Nicht nur verweist Bulloch im Gefolge der historischen Minimal Art so auf die industriell und quasi-industriell gefertigten Bestandteile ihrer Arbeit; sie aktualisiert damit auch die Frage nach dem geheimnisvollen Innen minimalistischer Objekte, die der positivistischen Ideologie (*What-you-see-is-what-you-get*) einiger ihrer Produzenten schon immer entgegenstand. Bulloch versucht diese Frage nun eben gerade nicht mit einem erneuten, diesmal technizistisch formulierten Positivismus zu beantworten. Vielmehr wird der inszenierte Hinweis auf die Technik im Inneren der Box hier selbst potenziell zum ästhetischen Material, zum Anreiz weiterer Bedeutungsproduktion. Das Geheimnis der minimalistischen Box, das hat Bulloch verstanden, war noch nie dadurch zu lüften, dass man sie aufschraubt um nachzusehen, was drin ist. Vielmehr besteht es in der unabschliessbaren Bewegung der Bedeutungsproduktion in den Prozessen der ästhetischen Erfahrung, durch die die Informa-

tion über das Innenleben der Box sich zuweilen als entscheidender Kontext der Arbeit nach aussen zu kehren vermag – aber nur um sich im nächsten Moment als nebensächliche Information wieder ins Innen zurückzuziehen. Als ironischen Kommentar dazu, dass diese Logik – es ist die Eigenlogik des Ästhetischen – auch unter digital-technischen Bedingungen nicht ausser Kraft zu setzen ist, mag man die Rückseiten-Beschriftung der Pixelboxen lesen, auf der unter anderem die Ein- und Ausgänge für die entsprechenden Kabel technisch ausgewiesen werden: AC OUT/AC IN; DMX OUT/DMX IN.

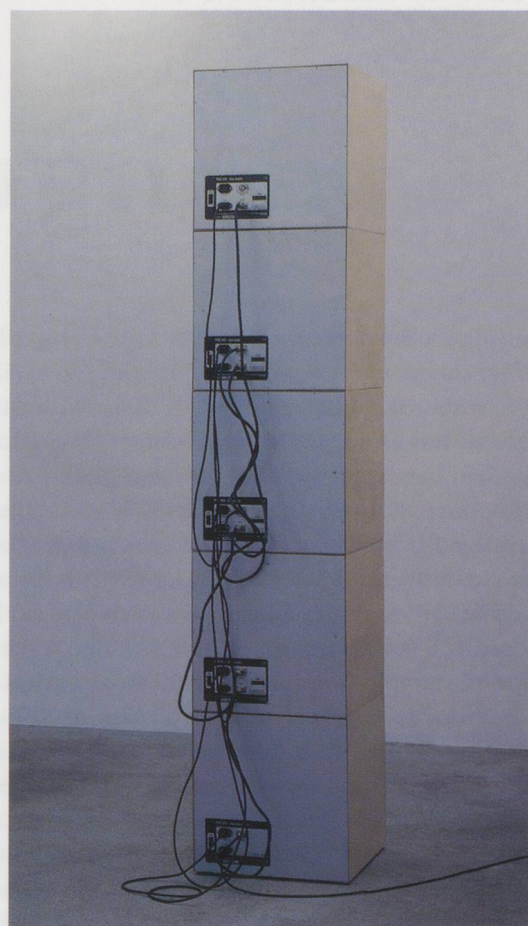
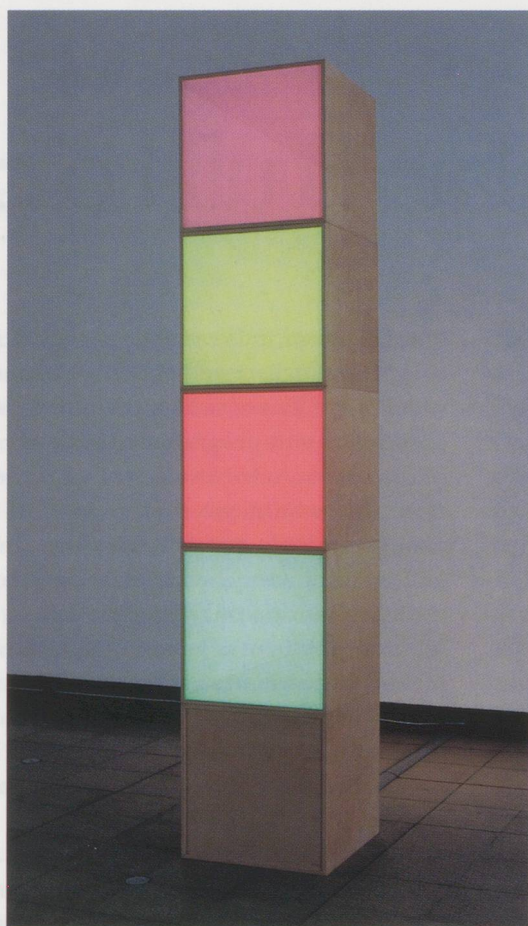
1) Vgl. hierzu auch Jennifer Allen, «Angela Bulloch», in: *Artforum*, Februar 2001, S. 161.

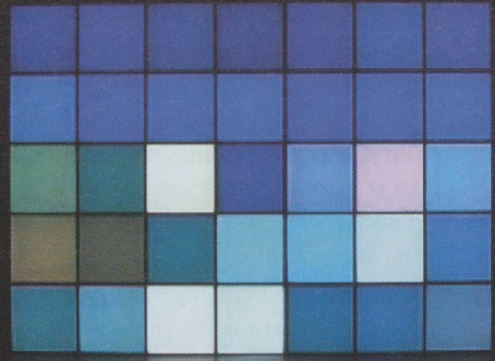
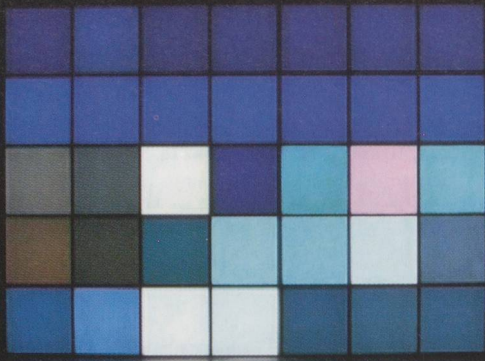
2) Vgl. Clement Greenberg, «Modernistische Malerei», in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, übers. von Christoph Hollender, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Verlag der Kunst, Amsterdam/Dresden 1997, S. 265–278.

3) Vgl. zur Verbindung von Minimalismus und Psychedelik Diedrich Diederichsen, «Psychedelische Begabungen: Minimalismus und Pop», in: *Timewave Zero/A Psychedelic Reader*, hg. v. Lionel Bovier und Mai-Thu Perret, JRP Editions/Revolver/Grazer Kunstverein, Frankfurt am Main/Genf/Graz 2001, S. 36–56.

4) Vgl. hierzu auch Juliane Rebentisch, «Mythos «Betrachter-einbeziehung»», in: *Texte zur Kunst* (40), Dezember 2000, S. 126–130.

ANGELA BULLOCH, PIXEL SOUND STACK, 2000, and back view of /
und Rückansicht von ECHOLOCATOR, 2000.





JULIANE REBENTISCH

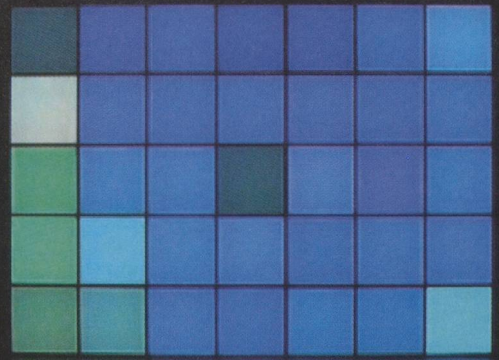
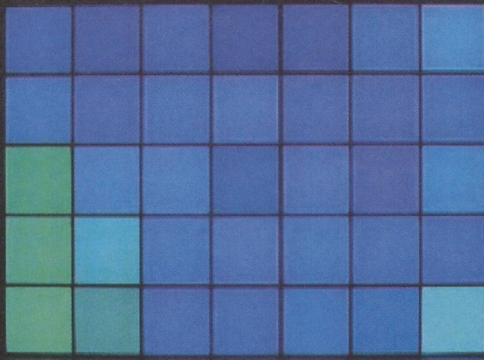
Angela Bulloch's

In Angela Bulloch's most recent works—installations of so-called pixel boxes—Minimalism, especially as practiced by Judd and Flavin, is as unmistakably referenced as are the devices of film, television and digital imagery which have been used to create them. The boxes, measuring 50.8 x 50.8 x 50.8 cm, are arranged in space as Minimalist sculptures, columns or similarly simple configurations, often presented individually or in groups to form surfaces which have recently become as large as cinema-sized screens. Inside the simple wooden or plastic boxes, whose glass fronts are covered with a special film to diffuse the light, there is a RGB light system consisting of one red, one green, and one blue fluorescent tube and,

JULIANE REBENTISCH is on the staff of the Fakultät für Kulturwissenschaften der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt/Oder and lives in Berlin.

like a monitor, it is capable of generating 16 million colors. Bulloch developed a DMX modular system with Holger Frieze so that the boxes can be linked to each other and programmed with any desired visual information. As we know, a pixel is the smallest unit of representation on a monitor. The procedure of enlarging single pixels until they are half the size of a square meter corresponds to extreme reduction in the resolution of the source image. The pixel exhibition does not aim to enlarge details of a given picture but rather to reduce the visual information. What is left of the moving picture after this operation is only a surface grid on which colors pulsate in the equally reduced rhythm of one picture per second.

Abstraction of this kind can only be generated under digital conditions. Bulloch's modification of Antonioni's *Blow Up* (BLOW UP TV, 2000) makes man-

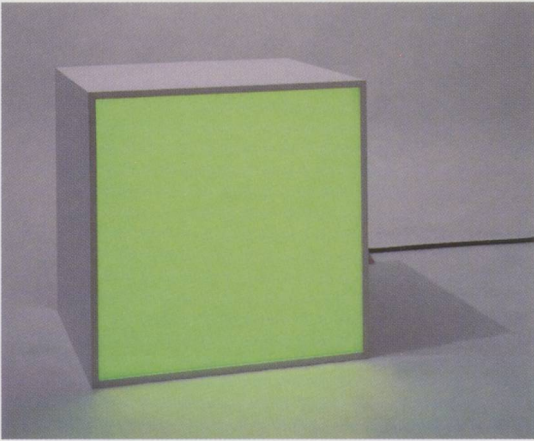


ANGELA BULLOCH, *MACRO WORLD: ONE HOUR³ AND CANNED*, 2002, four exhibition views / vier Ausstellungsansichten, Galerie Schipper & Krome, Berlin. (PHOTOS: HOWARD SHERONAS)

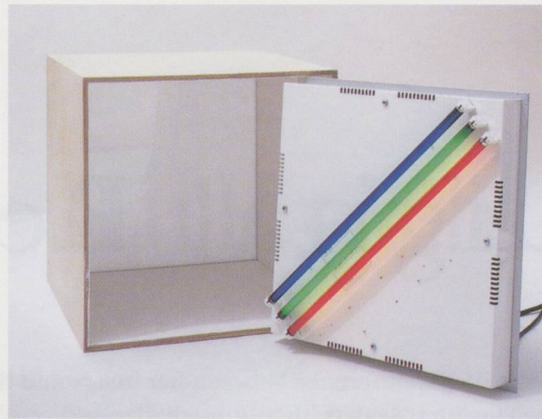
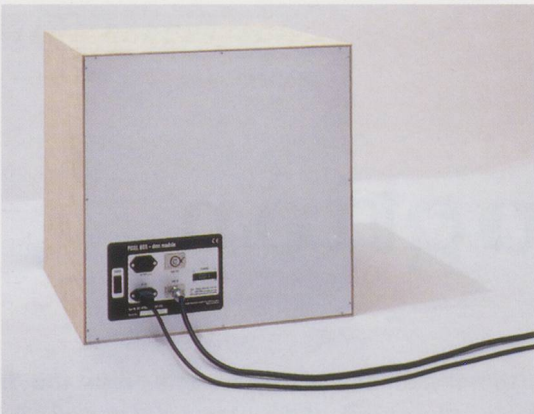
Digital Reduction

ifest the media difference between her image and the film. The film deals with the medial conditions of photography and thus of the film as well, specifically the indexical relationship of photography to reality, the *punctum* of the detail, and the impenetrable mystery of the traces that light deposits on celluloid. Bulloch's work, on the other hand, reflects on how digital conditions affect film and photography. The surface of the pixel contains no information, there is no indexical relationship to reality, and the visual information is subject to near infinite manipulation.¹ After Bulloch's digital intervention, all that remains of Antonioni's photographer, who has already reached the limits of his medium with his fantasies of omnipotence, is an abstract grid of colors. The photographer now merely delivers material for programs that make abstractions of him with his passion for reality, and of his medium with its mysteries.

But the installation also abstracts from the film. The cinematic flow of 24 pictures per second has been interrupted in Bulloch's pixel installations: although hints of motion can be perceived in a modus of one picture per second, they keep receding into pure patterns of color even, and especially, when the source images are as well known as *Blow Up* and *The Matrix* (WORM IN; BULLET DODGE; BULLET STOP, all 2001); the last eight minutes of Antonioni's *Zabriskie Point*, in which Daria Halprin imagines the modernist luxury mansion exploding (Z-POINT, 2001); Kubrick's *2001*; or pictures of the landscape also made famous by Antonioni's *Zabriskie Point*, the Artist's Palette in Death Valley, whose name Bulloch appears to take at face value in her latest installation, *HORIZONTAL TECHNICOLOUR* (2002). In the pixel box installations the filmed material is consigned to a condition of latency, it retires behind the mini-



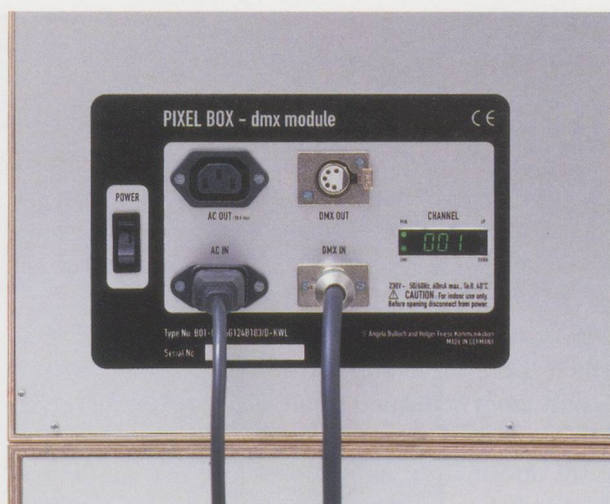
ANGELA BULLOCH, *PIXEL BOX (DMX MODUL)*,
front view, back view, and back view open, showing the
RGB lighting system / Vorderansicht, Rückansicht
und geöffnete Pixelbox mit RGB-Beleuchtungssystem.



mally-staged and slightly opaque sequences of color. Nonetheless, the color events are never entirely severed from their source material: the image is always an abstraction of something.

In some installations, the soundtrack additionally underscores the tension between awareness of the source material and the surface appeal of its digital reduction. The soundtrack also appropriates the original sound, which, like the moving images, is subjected to a reductive operation with the same purpose of filtering the now acoustic information. Bulloch's treatment of Pink Floyd's *Come in number 51, Your time is up* (the soundtrack of the final minutes of *Zabriskie Point*) for her installation, *Z-POINT*,

somehow has a digital sound to it—curiously flat. On the other hand, the soundtrack, digitally marked as a quotation, evokes the famous film sequence. Similarly, the pixelated surface proves to be of great semantic density; it is interwoven with our memories of the film and their affectively saturated semantic horizons. But like the literalness of a Minimalist cube, any attempt to make these memories adhere to the abstract surfaces of color glides off their slickness. Thus, the sound is not as organically integrated into the grid of colored pixels as the original soundtrack is in the film. No longer linked to the purpose of enhancing the illusion of a filmic reality, the digitally processed variation acquires a dynamic of its own. It



ANGELA BULLOCH, *PIXEL BOX (DMX MODUL)*,
back view detail / Rückansicht, Detail.

oscillates between the precise meaning of sound or the semantic coding of a track, on one hand, and complete elimination of meaning until only an atmosphere remains, on the other. In the congenial soundtrack which David Grubbs composed for Bulloch's installation *HORIZONTAL TECHNICOLOUR*, he generated precisely this tension between atmosphere and meaning by aesthetically destabilizing soundscapes from Kubrick's *2001* and Antonioni's *Zabriskie Point*. On the visual level this ambient effect—the oscillation between the precise meaning of an ordinary sound and its reduction to pure atmosphere—is embodied by the tension between the source material, which is still perceptible despite extreme abstraction

due to the explicitly coded original, and its reduction to a pure color event.

In *HORIZONTAL TECHNICOLOUR* this tension is also reflected in the tension between abstraction and figuration, plane and spatial illusion. As soon as one reads the pixel wall as abstract painting, as a succession of static surfaces of color which change in a strict rhythm of one picture per second, their flatness, to use Clement Greenberg's famous word,²⁾ comes to the fore: a host of images whose event of being colored is indicative of nothing but their two-dimensionality. But if we begin to see the pixel wall as a cinema screen, space begins to figure in the planes of color: horizons become visible, the arrangement of lighter and darker areas of color suggests depth. More and more, the spaces or landscapes become particular spaces or landscapes: Kubrick's masterly treatment of spaces in the combination of three shades of red; Antonioni's allegorical landscapes in an arrangement of light blue, green, and brown. The succession of color combinations no longer seems to be arbitrary; it now possesses potentially narrative strands. But such strands, such potentially matching stories cannot be objectified: they keep dissolving in the perception of individual fields of color. Nonetheless, devotion to the pure color event is now contaminated with meaning: it is invested, among other things, with memories of a very specific psychedelic sensibility of the sixties, explicit in the films of Kubrick and Antonioni but also a latent influence—as if behind its back—on the curiously psychoactive effect of Minimalism.³⁾

The abiding tension between Minimalist surface and semantic resonance, which generally characterizes Bulloch's pixel works, is even more accentuated in the digital reduction of material aired on the news channel BBC World (*MACRO WORLD: ONE HOUR³ AND CANNED*, 2002): every second shows a different, incredibly attractive color combination—the fashion world would be delighted. And, of course, the installation with its cool, opaque hipness also evokes the smart takeover of Minimalism in Prada Shops around the world. But the heightened decorative quality of Minimalist aesthetics in Bulloch's installations potentially also contains the entire weight of the world and the problems of global mediaization, although these

concerns are not objectively explicit in the installation. It is this tension—and its obstruction of both a purely formalist-consumerist as well as a purely content-oriented reading—which constitutes the genuinely aesthetic quality of Bulloch's works and which is essentially what makes them art.

The fact that this quality only emerges in relation to the viewer, that art cannot be without the performative perspective of recipients who embody the specific aesthetic tension between form and content, once again refers to Minimalism. However, Minimalism's historical achievement of having brought to the fore the role of the viewer as a constituent of the being of art in the medium of art is not to be equated with the much-vaunted involvement of the viewer, especially when this involvement is misunderstood as interactivity.⁴⁾ Bulloch's works of the mid-nineties already gave an ironic twist to this misunderstanding, which crops up especially in connection with the artistic processing of the so-called new media.⁵⁾ The aesthetic potential of a work is not exhausted by pacing off installation arrangements or initiating technical processes. A work unfolds its full potential only through the play of meanings that it triggers in the mind of the viewer. Consequently, purely technical descriptions, even of Bulloch's pixel box works, end in an aesthetic blind alley: how a work is made technically does not offer insight into what the work is.

An intentionally casual backstage area complements Bulloch's recent installations, which addresses the technology inside the Minimalist pixel boxes. The back of each of the boxes has been designed by Bulloch in the style of the hi-fi technology of the seventies. Bulloch thus not only points out the industrially and quasi-industrially produced parts of her work in responding to Minimalism; she also updates the question of the mysterious interior of Minimalist objects, which was firmly discounted by the positivist ideology (What-you-see-is-what-you-get) of some of

its producers. In attempting to answer this question, Bulloch deliberately avoids resorting to a now technically formulated positivism. The staged reference to the technology inside the box is itself potentially aesthetic material, a stimulus for increased production of meaning. Bulloch knows full well that the secret of the Minimalist box has never been aired simply by unscrewing it to see what's inside. Instead, the secret lies in the open-ended act of producing meanings in the process of aesthetic experience through which the information on the inner life of the box may at times be turned inside out as the decisive context of the work—only to retreat inside again as irrelevant information. There is lettering on the back of the pixel boxes, which might be read as an ironic commentary on the fact that, even under the conditions of digital technology, this logic—a specifically aesthetic logic—cannot be canceled out. The lettering provides, among other things, technical information on the input and output terminals for the corresponding cables: AC OUT/AC IN; DMX OUT/DMX IN.

(Translation: Carin Rathbec)

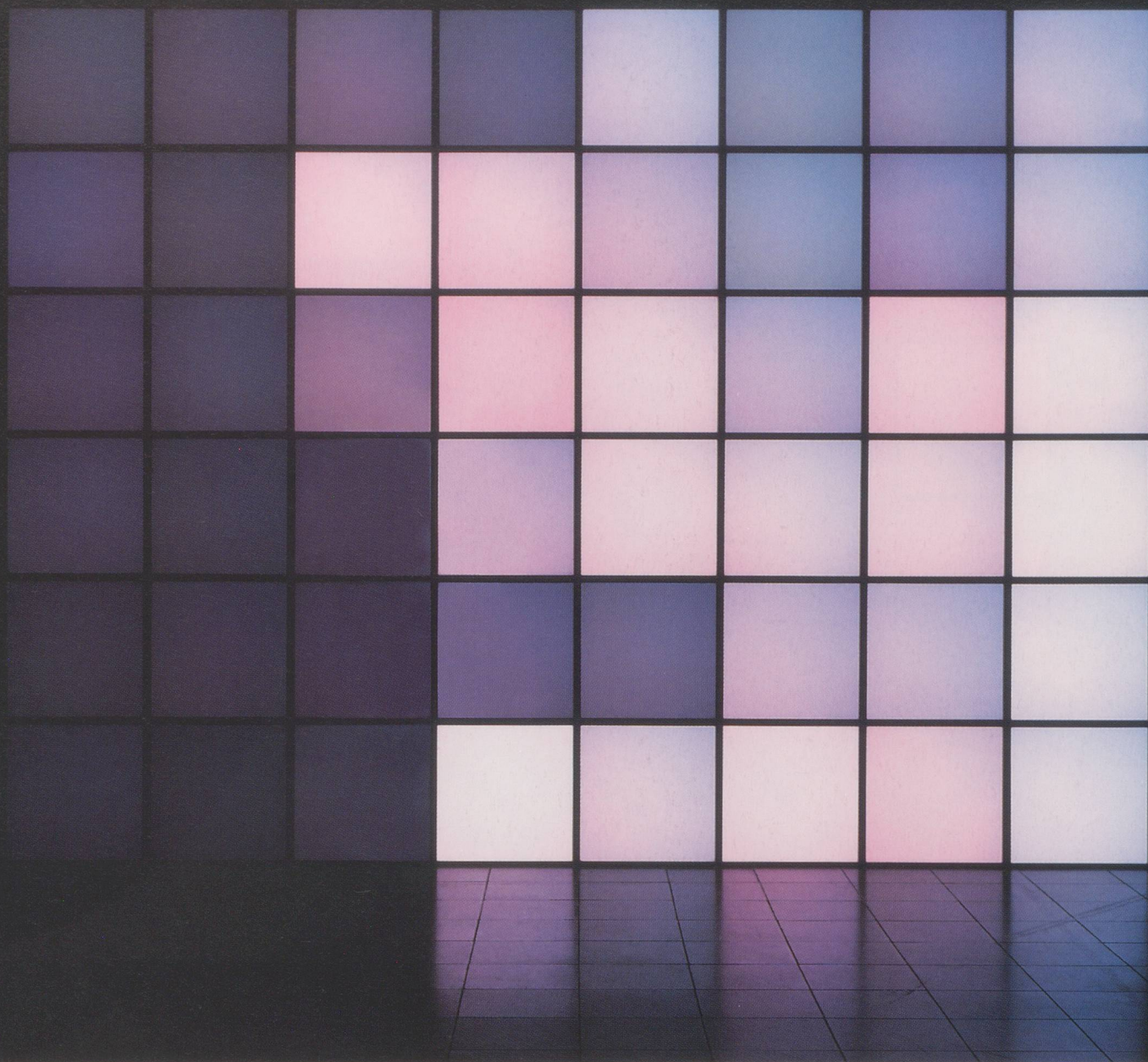
1) Cf. Jennifer Allen, "Angela Bulloch" in *Artforum*, February 2001, p. 161.

2) Cf. Clement Greenberg, "Modernist Painting" (1960), *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, vol. 4 of *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian (Chicago, 1993), pp. 85-93.

3) On the link between minimalism and psychedelics, see Diedrich Diederichsen, "Psychedelic Gifts: Minimalism and Pop" in *Timewave Zero/A Psychedelic Reader*, ed. by Lionel Bovier and Mai-Thu Perret (Frankfurt/Main, Geneva, Graz: JRP Editions/Revolver/Grazer Kunstverein, 2001), pp. 33-52.

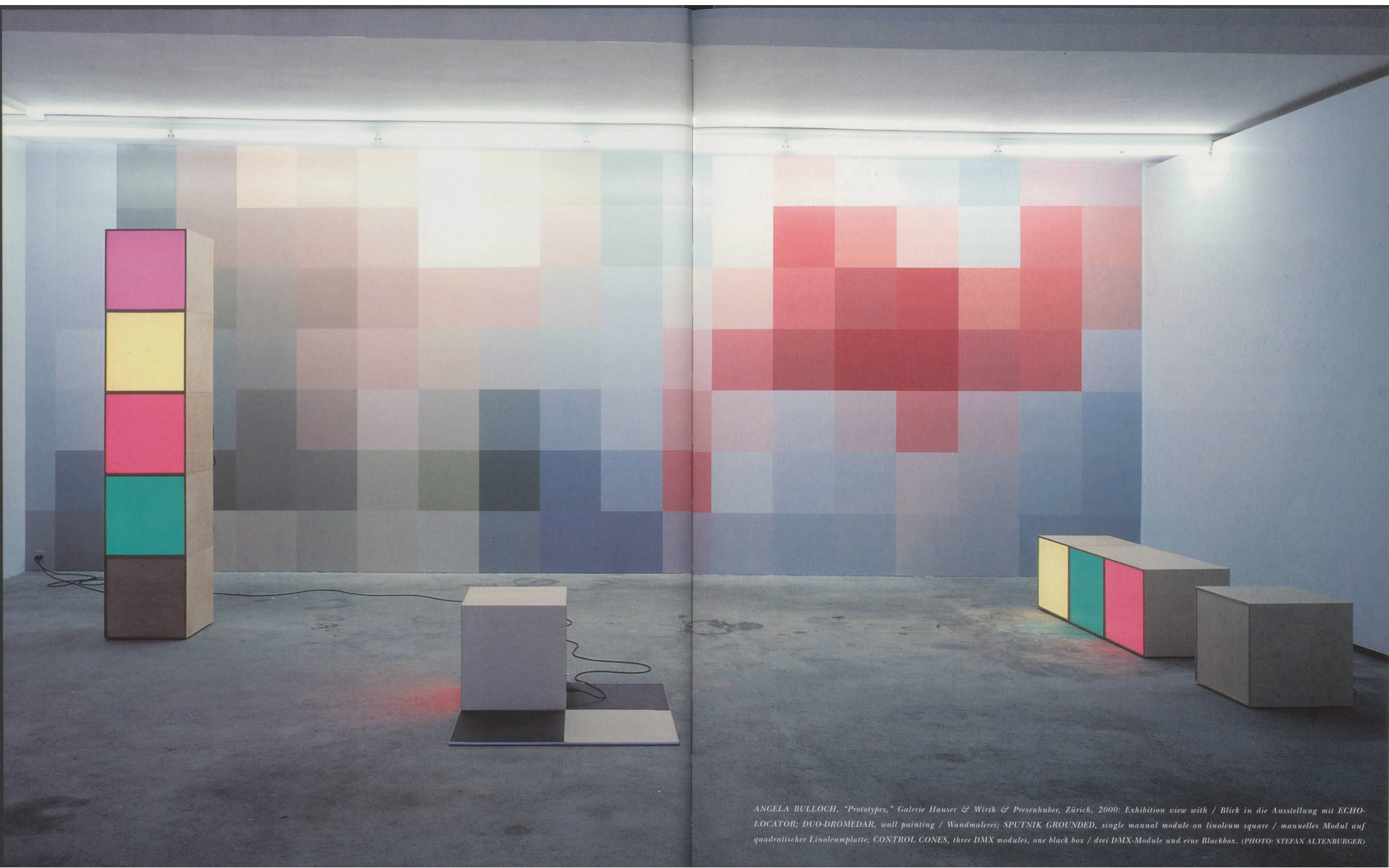
4) Cf. also Juliane Rebentisch, "Mythos 'Betrachtereinbeziehung'" in *Texte zur Kunst* (40), December 2000, pp. 126-130.

5) As in the drawing device BETAVILLE (1996), in which the interaction between device and viewer is reduced to the viewer's taking a seat and thereby causing the device to draw horizontal instead of vertical lines. Cf., for example, Angela Bulloch, "Szenen aus Betaville. Ein Gespräch von Hans Rudolf Reust" in *Kunstforum International* (135), October 1996, pp. 331-337, esp. p. 337.



ANGELA BULLOCH, *Z POINT*, 2001, installation view, Kunsthhaus Glarus.

(PHOTO: PETER HUNKELER)



ANGELA BULLOCH, "Prototypes," Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zürich, 2000: Exhibition view with / Blick in die Ausstellung mit ECHO-LOCATOR; DUO-DROMEDAR, wall painting / Wandmalerei; SPUTNIK GROUNDED, single manual module on linoleum square / manuelles Modul auf quadratischer Linoleumplatte; CONTROL CONES, three DMX modules, one black box / drei DMX-Module und eine Blackbox. (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

Maybe

Two people each sit down on stools facing one another over a low table. The table is a video game from the past—*Space Invaders*—and sitting on the stools has activated the game. The object of the game is to destroy the space invaders before they destroy you. The objective of Angela Bulloch's *SPACE INVADERS WITH LASER BASE SWITCH STOOLS* (1996) is rather different. The work proposes, in microcosm, a framework for the organization of behavior. The work does not control anything or anybody if one chooses not to interact with it. The choice may or may not be taken to engage with the structure the work proposes or, alternatively, you can choose to stop the structure operating at any time by getting up off the stool. But when you get up, the structure still remains as a potentiality, a way of working through the world.

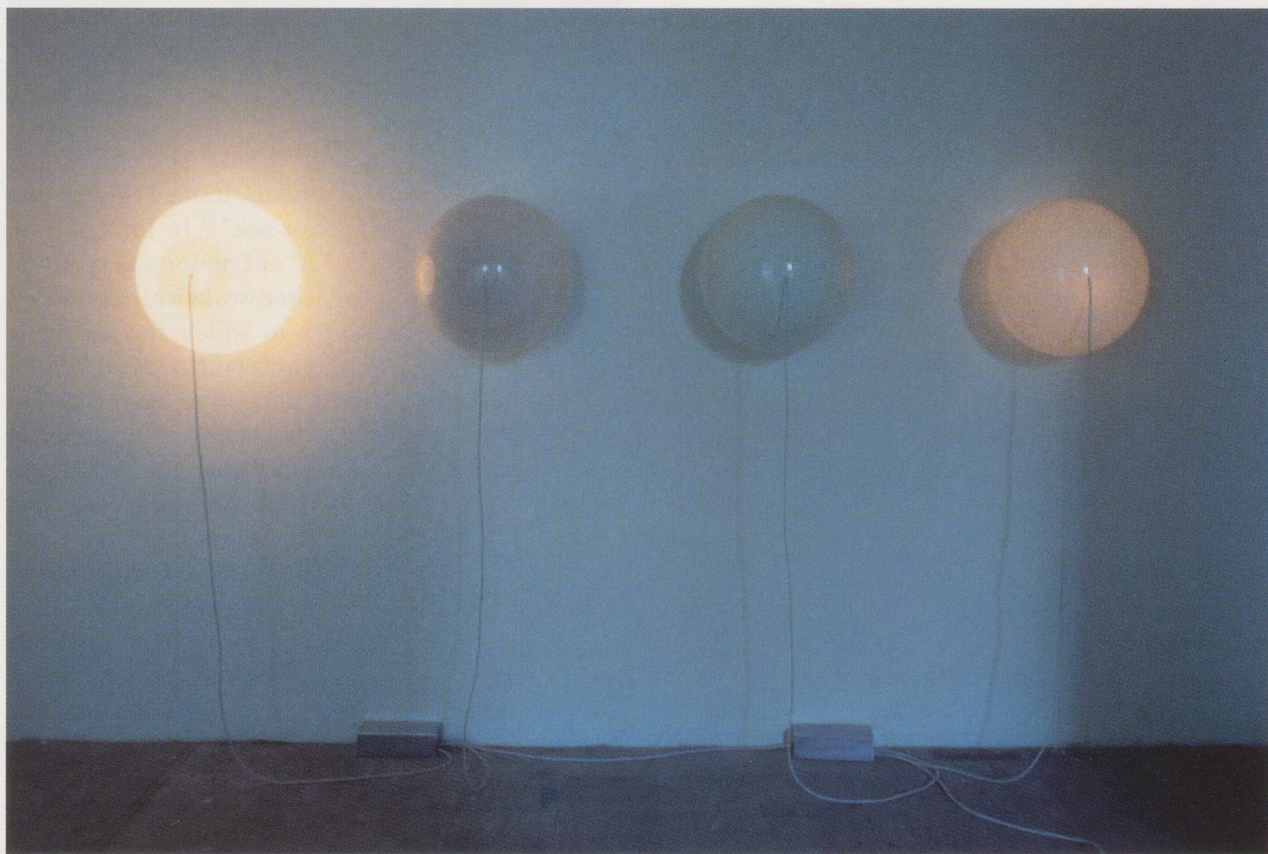
ANDREW WILSON is an art historian, critic and curator living in London. He is the Deputy Editor of *Art Monthly*. His recent publications include *Art & Language* (Musée d'Art Moderne Lille Métropole); *Hamish Fulton* (Tate Britain, London); *Grayson Perry* (Stedelijk Museum, Amsterdam); and *Tony Hancock* (London Institute of Pataphysics). He is currently working on a major study of the counterculture in London in the sixties and seventies.

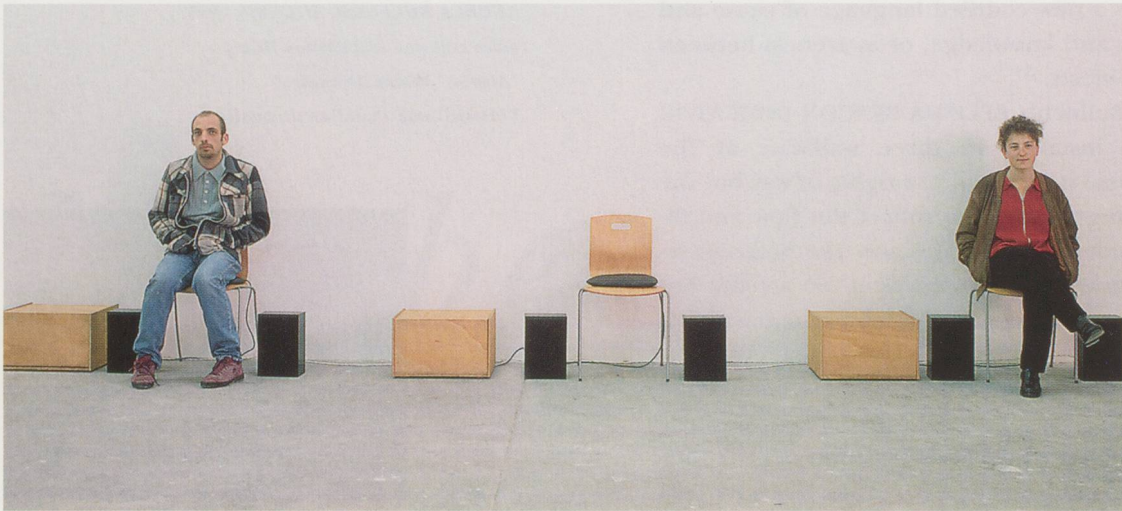
At the heart of Bulloch's work is a paradox. The structures she forms within her work are fixed; triggers are set off in a predetermined fashion in reaction to simple behavior or in a fixed mechanical sequence. Regulated systems are applied to the ordering of elements; lights go on and off, colors are arranged according to an internal logic, rules are laid down. Despite this rigidity, the work gains its power through its relation to the open-ended nature of individual behavior, and the work's success can be located in its ability to engender a negotiation between the viewer and the structures of the work. This negotiation is founded in the coding and rereading of those signs which have been displaced in her work. The *Belisha Beacon* is an instantly recognizable aspect of British street furniture. It alerts pedestrians to a zebra crossing—the point at which pedestrians have a right of way to cross a street—whilst at the same time alerting motorists to stop if somebody wants to cross the zebra crossing. This is a rule. From 1988, Bulloch displaced the beacons' light globes, which are no longer the standard globes of zebra crossings, directing onto the walls of galleries a variety of colors, configurations and phasing of illumination. The coding goes all awry as these objects have

nothing to do with road safety and everything to do with durational oppositions (being on or off) in a defined space. The viewer has to work out and understand this shift as Bulloch's beacons become "like the first words in a new codified language of cause and effect, action and knowledge, or awareness between people and objects."¹⁾

In 1996, Bulloch's BELISHA BEACON INDICATOR SYSTEM was installed in three walkways at the Leipziger Messe not to indicate rights of way but the opposite, being switched to reflect the flow and direction of pedestrians. In this way the beacons remain as a marker for a particular given activity, but no longer alert different road-users to the possibility or need of crossing the road. Instead they reveal certain characteristics of an activity to those outside the walkways whilst also reinforcing that activity to those moving through the walkways. This shift of reference was earlier marked by her video work SOLARIS 1993

ANGELA BULLOCH, SOLARIS 1993,
video still and installation detail,
"Aperto," Venice Biennale /
Videostill und Installationsdetail.





ANGELA BULLOCH, YES SOUND CHAIR PIECE, 1991; MAYBE SOUND CHAIR PIECE, 1991;
NO SOUND CHAIR PIECE, 1991. Installation, "Vehicles," Le Consortium, Dijon, 1997.

(1993). The original film by Andrei Tarkovski was shortened to 15 minutes to encapsulate the relationship between the scientist Kelvin and the repeated death and reanimation of his wife Hari. The film's image-frame was cropped and its soundtrack dubbed into English, but entirely out of sync with the characters' lip movements. The video monitor is installed opposite two pairs of beacons which are illuminated in a sequence that is out of phase with each other. This light is reflected in the monitor's screen, at times even obliterating it. The beacons here provide a counterpoint to the relationship enacted in the film as well as a problematized narrative that is enacted as much in the space of the viewer as in the space of the screen.

Bulloch has suggested that her works "indicate the limits of choice and the possible consequences of one's actions. The work outlines the fact that one's individual choices are more or less meaningless, because the system or structure has already defined the parameters of choice. The work seeks to highlight

behavior. It focuses on ... choice, perception and control. The viewer is already framed within the work, whether one likes it or not."²) In 1991, for the exhibition "Broken English" at London's Serpentine Gallery, Bulloch installed three works which give a direct sense of the degrees to which the viewer is framed by her work. YES CHAIR SOUND PIECE (1991), NO CHAIR SOUND PIECE (1991), and MAYBE CHAIR SOUND PIECE (1991) each consist of a chair on which is placed a cushion pad. Sitting on the cushion activates the recorded voice of the artist, and using various different expressions one chair says "yes," one says "no," and one says "maybe." The work contains both choice and declaration—the choice is made by the viewer as an act of de-coding, the declaration could be made by the viewer who has chosen to sit in a particular chair, or is being made at the viewer. Furthermore, the repeated answers are isolated and follow no question, so that the viewers have to ask themselves what is being referred to here. There is also the framing in relation to the exhibi-

tion itself.³⁾ The three works were placed opposite Damien Hirst's ISOLATED ELEMENTS SWIMMING IN THE SAME DIRECTION FOR THE PURPOSE OF UNDERSTANDING (LEFT) (1991), and the choices and declarations that are a part of Bulloch's three works also bounce off and become reactions to the very different sculptural systems underpinning Hirst's.

Of these three works, it is the MAYBE CHAIR SOUND PIECE that reveals most about Bulloch's practice. The two other declarations, "yes" and "no," are direct answers, yet if there is a degree of ambivalence written into "maybe" it paradoxically gives more control to the viewer who, instead of being given a positive or a negative statement, receives in "maybe" an opening up of the structure to other possibilities. Strangely,

you cannot be passive in the face of "maybe," and yet "yes" and "no" also demand their own sorts of negotiation—they are not necessarily final answers. It is this formation of a structure of control alongside the stimulation of a behavioral taking of control that also places Bulloch's ongoing *Rules Series*⁴⁾ at the heart of her oeuvre. Bulloch's concern with the structuring of behavior in terms of a given authority or authorizing voice underpins the extent to which, one way or another, she is ultimately concerned with constructing a social sculpture which puts such authority in jeopardy and is defined through the different forms of negotiation of the structures she sets up and the particular displacement and recontextualization of language and signs used within each work.



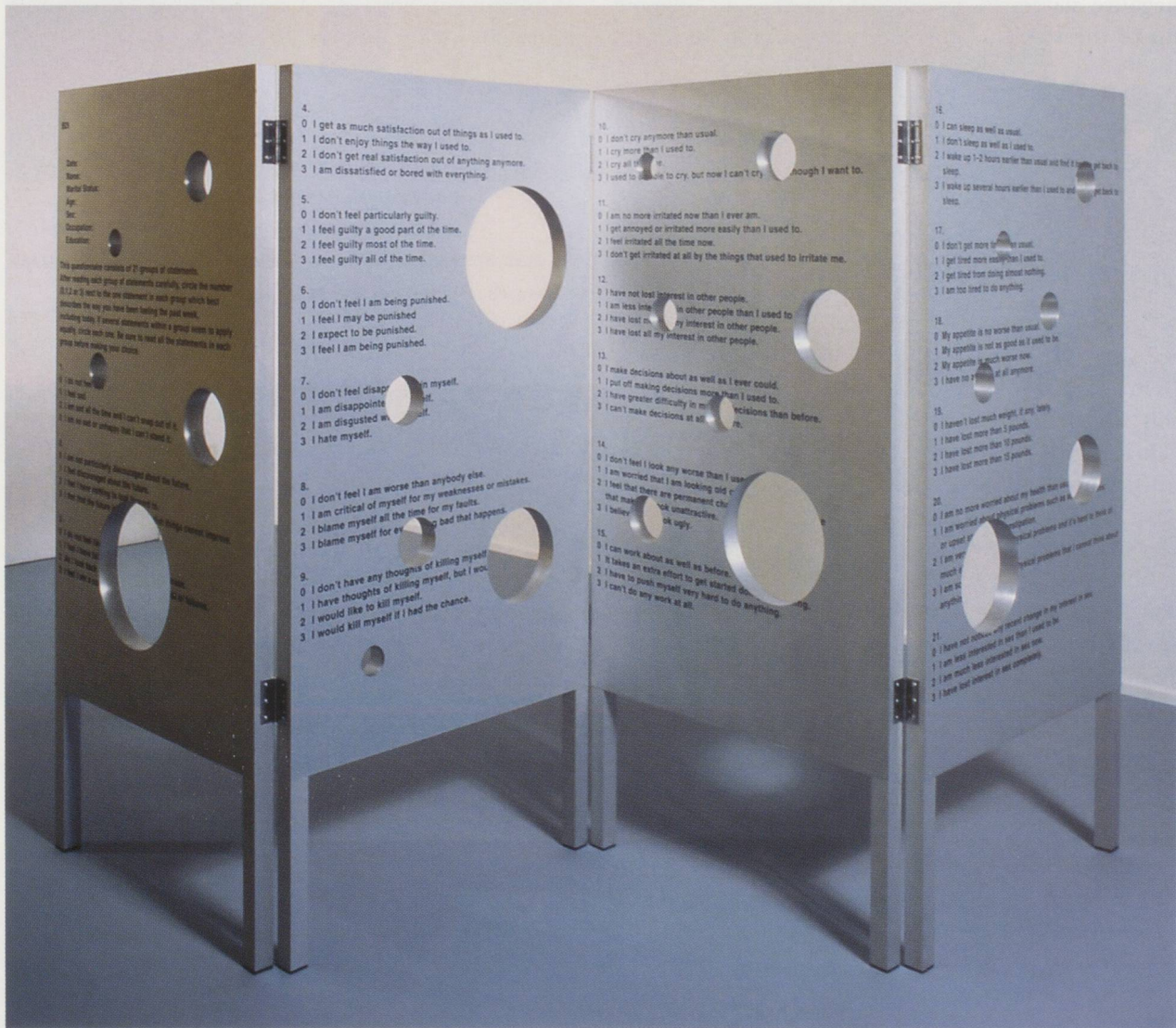
*Left / Links: British zebra crossing with Belisha beacons / Englischer Zebrastreifen mit Belisha Beacons.
Below / Unten: ANGELA BULLOCH,
BELISHA BEACON INDICATOR SYSTEM, 1996,
installation view / Installation an der Leipziger Messe.
(PHOTO: M. RÜCKER, LEIPZIGER MESSE GMBH)*



“The rules are lists of rules that pertain to particular places, practices or principles.”⁵⁾ By having been shifted away from their specific regulatory function, the different listings chosen for the *Rules Series* adopt a critical position in relation to their original objective and to the means by which individual behavior may be manipulated into group behavior. However, despite their ostensible purpose to describe limits for behavior—what can and cannot be done—all rules are open to interpretation and can be followed to the

letter, ignored or subverted. Rules are, after all, made to be broken; “maybe” is as much a valid reaction to any rule as “yes” or “no.” We have that choice. Concerning the series, Bulloch has stated that “Whether you physically participate or not, you still negotiate the idea of doing it by reading and qualifying the information—you imagine doing it anyway, even if you have no intention of actually doing it ... it’s a negotiation of information and terms.”⁶⁾ In terms of the negotiation and re-coding of information that Bulloch

ANGELA BULLOCH, RIDDLED SCREEN, 2000, installation view / Ausstellung «ein/räumen», Kunsthalle Hamburg.



pursues throughout her work, the *Rules Series* indicates the extent to which behavior is subject to a regulation that spreads through all aspects of life—whether you are a stripper at the Baby Doll Saloon, a Member of the British Parliament, someone taking Prozac or in need of a haircut—but through isolation and displacement the series also allows us to question the often arbitrary and restrictive nature of such regulation.

The presentation of individual rules within the *Rules Series* has “no fixed form”⁷⁾ and can be anything from photocopied sheets of paper to wall paintings or even parts of fabricated objects, and as such the definition of the rules shifts in relation to the context within which they may be exhibited. ZEBRA CROSSING WALL PAINTING (2001) consists of the black and white stripes of the British zebra crossing painted vertically on the wall, onto which were pasted the regulations covering the installation of such road crossings as well as the manner of their function. At the recent exhibition “ein/räumen” at the Hamburger Kunsthalle a number of rules were screen-printed onto aluminum stocks and screens whose form used the series of stocks by Cady Noland as a departure point. The representation of restraint and punishment within the form of Noland’s objects complemented Bulloch’s representation of how behavior is policed.

Bulloch’s recent pixel works continue this investigation into the functioning, structuring and coding of social behavior and images. Taking segments of films—such as Michelangelo Antonioni’s *Zabriskie Point* or Stanley Kubrick’s *2001, A Space Odyssey*—or, in a recent exhibition in Berlin, elements of the BBC World hourly TV broadcasts, Bulloch creates an enlarged pixelation of these found images alongside treated soundtracks. Such a shift in scale, isolation and displacement again forces the viewer into an active decoding of these new images as the formation of a critical language (indeed, these can be understood as a clear development from her illuminated globe works). The changing color here is not aesthetically pre-ordained or decorative, but is purely functional—each pixel being the building block of the changing image. It is also entirely apt that Bulloch has, with her two series *Chain A* and *Chain B* (2002),

created 32 chains of pixel boxes using the two color permutations found in André Cadere’s *Round Bars of Wood*. For Cadere the color of his bars was not decorative but functional. Each color identifies the different segments within each permutational sequence, the colors in the sequence providing a key to deciphering the chain. Furthermore, in working out the code that structures the work, the error that Cadere inserted into each work is also replicated by Bulloch, in terms of a “maybe” that opens up the system whilst also unsettling its decoding.⁸⁾

Writing about Bulloch’s recent exhibition, “Macro World: One Hour³ and Canned,” the artist and critic John Miller perceptively highlights how the “idea of instrumentalism” can be tracked through Bulloch’s oeuvre to the recent pixel works and that “by isolating and enlarging a small sampling of TV pixels, Bulloch confronts viewers with the seemingly senseless underpinnings of mass communications.”⁹⁾ Although one might not immediately grasp her immediate sources in these works, the critical language that Miller identifies being constructed, as well as its socialized function, relies not just on “yes” or “no” for its foundation, but on “maybe” by virtue of its open-ended stance towards those fixed systems of authoritarian language that make up our world.

1) David Bussel, “Who Controls What? Interview with Angela Bulloch” in *Art from the UK*, (Munich: Sammlung Goetz, 1997), p. 31.

2) Ibid.

3) The exhibition consisted of work by Bulloch’s contemporaries and also included Ian Davenport, Anya Gallaccio, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Sarah Staton, and Rachel Whiteread.

4) A selection of these can be found in Angela Bulloch, *Rule Book*, (London: Bookworks, 2000).

5) Angela Bulloch, “Rules Series” (1993), *ibid.*, p. 11.

6) David Bussel, *op. cit.*, p. 35.

7) Angela Bulloch, *op. cit.*, p. 11.

8) The “chains” are divided between 20 pieces using Cadere’s color Permutation A, and 12 that use Permutation B. Similar permutational systems (though not Cadere’s) were earlier used by Bulloch in her MASTERMIND BEAD FORMATIONS (1998), in which tin beads, painted in 9 different colors were strung together in 23 cm. lengths. The colors are the same as those used for the counters in the seventies game in which players had to understand and break the codes made by their opponents.

9) John Miller, “United Colors of BBC, Angela Bulloch in der Galerie Schipper & Krome, Berlin,” *Texte zur Kunst*, September 2002, pp. 153-55.

Vielleicht

Zwei Leute setzen sich auf zwei einander gegenüberstehende Stühle, dazwischen ein kleiner Tisch. Der Tisch ist ein altes Videospiele – *Space Invaders* – und das Sich-auf-die-Stühle-Setzen hat das Spiel aktiviert. Ziel dieses Spiels ist es, die Eindringlinge aus dem All zu zerstören, bevor sie einen erwischen. Bei Angela Bullochs *SPACE INVADERS WITH LASER BASE SWITCH TOOLS* (*Space Invaders* mit Laserschaltstühlen, 1996) geht es um etwas ganz anderes. Die Arbeit ist im Prinzip eine Versuchsanordnung zur Verhaltensorganisation im Kleinen. Sie kontrolliert niemanden und nichts, falls man es vorzieht, nicht mit ihr zu interagieren. Es steht jedermann frei, sich auf die hier präsentierte Organisationsstruktur einzulassen, und ihre Aktivitäten können jederzeit unterbrochen werden, indem man sich vom Stuhl erhebt. Doch selbst nachdem man aufgestanden ist, bleibt

ANDREW WILSON ist Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator. Er lebt in London und ist stellvertretender Chefredaktor von *Art Monthly*. Zu seinen neueren Publikationen zählen *Art & Language* (Musée d'Art Moderne Lille Métropole); *Hamish Fulton* (Tate Britain, London); *Grayson Perry* (Stedelijk Museum, Amsterdam) und *Tony Hancock* (London Institute of Pataphysics). Zurzeit arbeitet er an einer umfassenden Studie über die Londoner Gegenkultur der 60er und 70er Jahre.

die Struktur als Potenzial erhalten; als eine unter vielen Möglichkeiten, mit der Welt zu Rande zu kommen.

Im Zentrum von Bullochs Arbeit steht ein Paradoxon. Die Strukturen innerhalb des Werks sind fix; Reaktionen auf einfache Verhaltensweisen werden in vorherbestimmter Weise ausgelöst oder folgen mechanisch aufeinander. Regelsysteme dienen der Organisation verschiedener Elemente; Lichter gehen an und aus, Farben werden aufgrund einer inneren Logik angeordnet, Regeln werden festgelegt. Doch ungeachtet dieser starren Ordnung liegt die Stärke dieser Arbeit gerade in der Bezugnahme auf das Unberechenbare individuellen Verhaltens; und das Gelungene des Werks liegt in seiner Fähigkeit, eine lebendige Interaktion zwischen dem Betrachter und dem im Werk vorgegebenen Strukturen in Gang zu setzen. Diese Interaktion beruht auf der Kodierung und Wiederentzifferung von Zeichen, die bei Bulloch ihres ursprünglichen Sinns beraubt worden sind. Das runde gelbe Blinklicht, englisch *Belisha Beacon*, ist sofort als vertrauter Bestandteil der britischen Strassensignalisierung erkennbar. Es zeigt Fußgängern den Zebrastreifen an – jene Stelle, an der Fußgänger die Strasse überqueren dürfen –, während es zugleich die motorisierten Verkehrsteilnehmer dazu

mahnt, anzuhalten, wenn jemand den Zebrastreifen benutzen will. Das ist eine Regel. Von 1988 an hat Bulloch die ausgedienten Kugellampen dieser *Belisha Beacons* zweckentfremdet, um damit auf Galeriewänden ein Spiel der Farben, Formen und wechselnden Beleuchtungen zu entfalten. Die ursprüngliche Botschaft wird dabei zerstört, da diese Objekte allesamt nichts mit Verkehrssicherheit zu tun haben, dafür alles mit einer andauernden Opposition (bezüglich an- und ausgeschaltet sein) innerhalb eines bestimmten Raumes. Betrachterinnen und Betrachter müssen diese Bedeutungsverlagerung wahrnehmen und verstehen, denn Bullochs Leuchtsignale gleichen «den ersten Worten einer neuen, kodifizierten Sprache von Ursache und Wirkung, von Tun und Wissen oder einer bewussten Beziehung zwischen Menschen und Dingen». ¹⁾

1996 war Bullochs BELISHA BEACON INDICATOR SYSTEM (Belisha-Beacon-Anzeigesystem) in drei Korridoren der Leipziger Messe aufgestellt, nicht um den richtigen Weg zu weisen, sondern im Gegenteil so installiert, dass es Dichte und Richtung des Besucherstroms anzeigte. Dabei bleiben die Leuchtsignale zwar Zeichen für eine bestimmte Aktivität, weisen aber nicht länger Strassenbenützer auf die Möglichkeit oder Notwendigkeit die Strasse zu überqueren hin. Stattdessen zeigen sie den Besuchern ausserhalb der Messekorridore bestimmte Eigenschaften einer menschlichen Aktivität auf und machen diese Aktivität zugleich jenen verstärkt bewusst, die selbst in den Korridoren unterwegs sind. Diese Art der Bedeutungsverschiebung kündigte sich schon früher, in ihrer Videoarbeit SOLARIS 1993 (1993) an. Für diese wurde der Originalfilm von Andrej Tarkowski auf 15 Minuten gekürzt, so dass ein verdichtetes Bild der Beziehung des Wissenschaftlers Kelvin zu seiner wiederholt sterbenden und wieder reanimierten Frau Hari entstand. Die Filmbilder wurden arg beschnitten und die englische Synchronisation passt überhaupt nicht zu den Lippenbewegungen der Darsteller. Der Videomonitor wird jeweils gegenüber zwei Lichtsignalpaaren aufgestellt, die in voneinander unabhängigen Sequenzen aufleuchten. Ihr Licht spiegelt sich auf dem Monitor und bringt das Bild manchmal sogar ganz zum Verschwinden. Hier bilden die Lichtsignale einen Kontrapunkt zu der im Film dargestellten Bezie-

hung, erzählen aber ihrerseits eine rätselhafte Geschichte, die sowohl im Raum des Betrachters wie auf dem Bildschirm spielt.

Bulloch meinte einmal, dass ihre Arbeiten auf die Grenzen der Entscheidungsmöglichkeiten und die eventuellen Folgen unseres Tuns verwiesen: *Das Werk unterstreicht die Tatsache, dass die eigenen individuellen Entscheidungen mehr oder weniger bedeutungslos sind, weil das System oder die Struktur die Entscheidungsparameter bereits definiert. (...) Das Werk versucht das Verhalten zu beleuchten. Es wirft Licht auf (...) Auswahl, Wahrnehmung und Kontrolle. Der Betrachter ist in das Werk bereits eingebunden, ob es ihm passt oder nicht.* ²⁾ 1991 installierte Bulloch für die Ausstellung «Broken English» in der Serpentine Gallery, London, drei Arbeiten, die genau zeigen, in welchem Grad der Betrachter ins Werk eingebunden ist. Es handelt sich um YES CHAIR SOUND PIECE (Ja-Stuhl-Klangstück), NO CHAIR SOUND PIECE (Nein-Stuhl-Klangstück)



ANGELA BULLOCH, SPACE INVADERS WITH LASER BASE SWITCH STOOLS, 1996, installation view, "Superstructure," Museum für Gegenwartskunst, Zürich, 1998.



ANGELA BULLOCH, *installation view, "Vehicles," Le Consortium, Dijon, 1997.*

und MAYBE CHAIR SOUND PIECE (Vielleicht-Stuhl-Klangstück); jedes dieser Werke besteht aus einem Stuhl mit einem Kissen darauf. Setzt man sich auf das Kissen, ertönt die Stimme der Künstlerin ab Tonband, und der eine Stuhl sagt auf unterschiedliche Weisen «ja», der andere «nein», der dritte «vielleicht». Sowohl Entscheidung wie Aussage sind in diesem Werk vorweggenommen: Die Entscheidung trifft der Betrachter in einem Akt der Entschlüsselung, die Aussage kann vom Betrachter gemacht werden, indem er sich auf einen bestimmten Stuhl setzt, oder sie ist an den Betrachter gerichtet. Zudem sind die mehrmals wiederholten Antworten isoliert und folgen nicht auf eine Frage; so dass die Betrachter sich fragen müssen, worauf sie sich wohl beziehen. Aber auch in der Ausstellung selbst war schon eine Struktur vorgegeben.³⁾ Die drei Arbeiten standen gegenüber Damien Hirsts ISOLATED ELEMENTS SWIMMING IN THE SAME DIRECTION FOR THE PURPOSE OF UNDERSTANDING (LEFT) – Isolierte Elemente, die zum Zwecke des Verstehens in die gleiche Richtung schwimmen (links) (1991). Also gerieten die Entscheidungen und Statements in den drei Arbeiten von Bulloch auch in den Dunstkreis Hirsts und wurden zu Reaktionen auf die ganz anderen skulpturalen Strukturen, die diesem Werk zugrunde liegen.

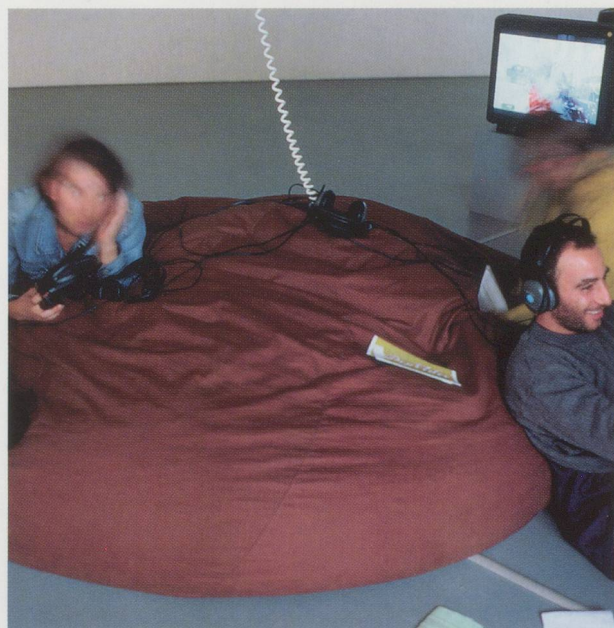
Von den drei genannten Arbeiten ist MAYBE CHAIR SOUND PIECE das für Bullochs Arbeitsweise aufschlussreichste. Die beiden anderen Statements, «ja» und «nein», sind direkte Antworten, doch in sofern als im «Vielleicht» eine gewisse Ambivalenz steckt, räumt es dem Betrachter paradoxerweise mehr Freiheit ein, da er, anders als bei einer eindeutig positiven oder negativen Aussage, im «Vielleicht» eine Öffnung auf andere Möglichkeiten hin erfährt. Erstaunlicherweise kann man gegenüber einem «Vielleicht» nicht passiv bleiben, aber auch «ja» und «nein» verlangen irgendeine Reaktion – die Antwort muss ja nicht endgültig sein. Es ist dieses Erzeugen einer Machtstruktur, die zugleich zu einer gesteuerten Übernahme der Kontrolle anregt, die auch Bullochs laufend weiterentwickelten *Rules Series* (Regelserie)⁴⁾ einen zentralen Platz in ihrem Werk zuweist. Bullochs Beschäftigung mit der Verhaltenssteuerung durch eine vorgegebene Autorität oder

sich autoritär gebende Stimmen macht deutlich, wie sehr sie letztlich auf die eine oder andere Art auf eine gesellschaftliche Skulptur hinarbeitet, welche eben diese Autorität in Frage stellt und sich gerade durch die verschiedenen Interaktionsmöglichkeiten und die spezifische Verrückung und Rekontextualisierung von Sprache und Zeichen in ihren Arbeiten definiert.

«Die Regeln sind Regel-Listen, die sich auf bestimmte Orte, Tätigkeiten oder Grundsätze beziehen.»⁵⁾ Weil die verschiedenen, für die *Rules Series* ausgewählten Auflistungen von Regeln ihrer spezifischen Regelfunktion enthoben wurden, treten sie in ein kritisches Verhältnis zu ihrem ursprünglichen Zweck und den manipulativen Mitteln, die individuelles Verhalten in Gruppenverhalten umwandeln können. Dennoch, trotz der offensichtlichen Absicht, die Verhaltensmöglichkeiten einzuschränken beziehungsweise festzulegen, was getan werden kann und was nicht, unterliegt jede Regel der Interpreta-

ANGELA BULLOCH, BEAN BAG WITH HEAD PHONES, 1997, installation view, "Pop Video," Kölnischer Kunstverein, Köln.

(PHOTO: LOTHAR SCHNEPF)

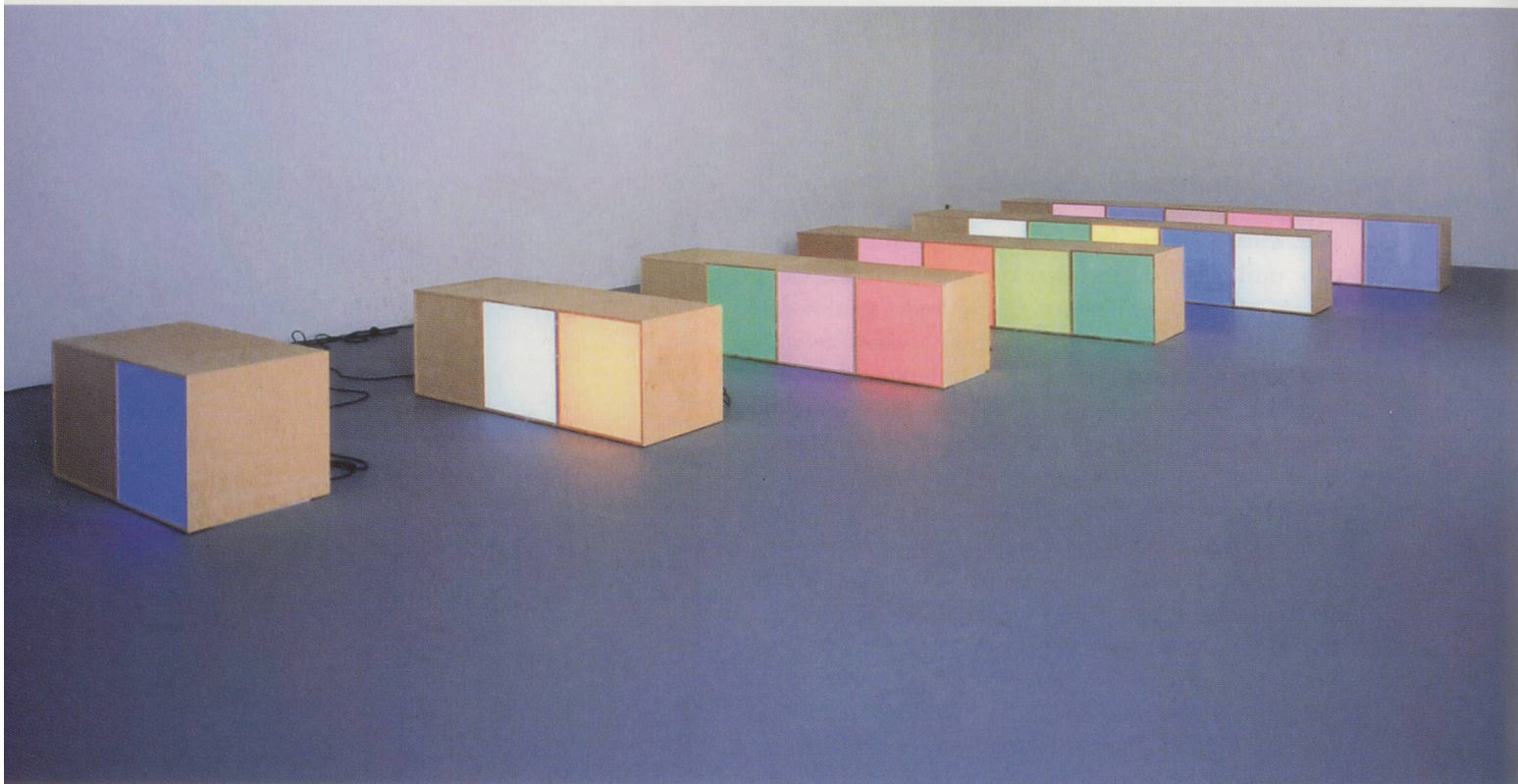


tion und kann buchstabengetreu befolgt, missachtet oder unterlaufen werden. Letztlich sind Regeln dazu da, verletzt zu werden; «vielleicht» ist eine genauso gute Antwort auf eine Regel wie «ja» oder «nein». Wir haben die Wahl. In Bezug auf diese Werkreihe meinte Bulloch: *Ob man sich körperlich beteiligt oder nicht, der Gedanke, es zu tun, beschäftigt einen trotzdem, da man ja die Information liest und abwägt – und man stellt sich auf jeden Fall vor, dass man es tut, selbst wenn man nicht die Absicht hat; (...) es ist eine Auseinandersetzung mit Informationen und Bedingungen.*⁶⁾ Hinsichtlich der Auseinandersetzung mit Informationen und ihrer Neu-Codierung, welche sich durch das ganze Werk Bullochs hindurchzieht, wird in *Rules Series* besonders deutlich, in welchem Mass unser Verhalten einer Reglementierung unterworfen ist, die sich auf

alle Lebensbereiche erstreckt – egal, ob man nun Stripperin im Baby-Doll-Salon, Mitglied des Britischen Parlaments oder Prozac-Konsument ist, oder nur einen Haarschnitt braucht. Doch durch das Isolieren und Verpflanzen in einen anderen Kontext erlaubt uns diese Werkreihe auch, den oft willkürlichen und restriktiven Charakter solcher Regeln zu erkennen und sie in Frage zu stellen.

Für die Präsentation einzelner Regeln innerhalb der *Rules Series* gibt es «keine festgelegte Form»⁷⁾; es kann alles sein, von photokopierten Blättern bis zu Wandmalereien oder sogar Elementen von Objekten, so dass sich auch die Definitionen der Regeln entsprechend dem Kontext, in dem sie ausgestellt werden, verändern. ZEBRA CROSSING WALL PAINTING (Zebra-Streifen-Wandmalerei, 2001) besteht aus

ANGELA BULLOCH, exhibition view / Ausstellung "Chains", Galerie Micheline Szwajcer, Antwerpen, 2002:
CHAIN B 1:1:52:4; CHAIN B 2:1:52:4; CHAIN B 3:1:52:4; CHAIN B 4:1:52:4; CHAIN B 5:1:52:4; CHAIN B 6:1:52:4
(PHOTO: PHILIPPE DE GOBERT)



den vertikal an die Wand gemalten, schwarzen und weissen Bahnen des englischen Zebrastreifens, auf welchen neben den Reglementen zur Gestaltung solcher Strassenübergänge auch jene zu ihrer Benützung aufgeklebt sind. In der Ausstellung «ein/räumen», die jüngst in der Hamburger Kunsthalle stattfand, war eine Reihe von Regeln mit Siebdruck auf Prangerstöcke und Abschirmungen aus Aluminium gedruckt, deren Form sich an jene der Pranger von Cady Noland anlehnte. Die Darstellung von Zwang und Strafe nach dem Vorbild von Nolands Objekten ergänzte Bullochs Re-Präsentation der Art und Weise, wie Verhalten kontrolliert wird.

Bullochs neue Pixelarbeiten führen diese Untersuchung von Funktionsweisen, Strukturen und Codes im Sozialverhalten und in Bildern weiter. Bulloch nimmt Ausschnitte aus Filmen, etwa Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* oder Stanley Kubricks *2001, A Space Odyssey*, oder – wie jüngst für eine Ausstellung in Berlin – aus den stündlichen BBC-World-Sendungen *World News* und *Global Weather* und vergrössert die gefundenen Bilder, bis sie in ihre einzelnen Pixel zerfallen, welche sie mit einem bearbeiteten Soundtrack untermalt. Dieser massive Wechsel der Grössenordnung, erneut ein Isolieren und Verpflanzen, zwingt den Betrachter zu einem aktiven Verstehen der neu entstandenen Bilder als neue Elemente einer kritischen Sprache. (Tatsächlich kann man diese Bilder als direkte Weiterentwicklung der Arbeiten mit den Kugelleuchten verstehen.) Die wechselnde Farbe ist hier nicht ästhetisch bestimmt oder dekorativ, sondern rein funktionell, da jeder Pixel Baustein eines wechselnden Bildes ist. Es ist auch schlau ausgedacht, dass Bulloch mit ihren beiden Serien *Chain A* and *Chain B* (Kette A; Kette B, 2002) 32 Ketten von Pixelboxen schuf und dabei die Zweifarben-Permutationen verwendete, die man aus André Cadere's *Barres de bois rondes* (Runde Holzbalcken) kennt. Für Cadere war die Farbe seiner Balken nicht dekorativ, sondern funktionell. Jede Farbe kennzeichnet bestimmte Segmente innerhalb jeder Permutationsreihe, wobei die Farben in ihrer Abfolge den Schlüssel zur Entzifferung der ganzen Kette enthalten. Aber das ist noch nicht alles: Beim Herausarbeiten des die Werkstruktur bestimmenden Codes nimmt Bulloch selbst den von Cadere in

jede Arbeit eingeschmuggelten Fehler in ihre Replik auf, sozusagen als das «Vielleicht», welches das System aufbricht und zugleich seine Entschlüsselung erschwert.⁸⁾

Wenn der Künstler und Kritiker John Miller über Angela Bullochs jüngste Ausstellung «Macro World: One Hour³ and Canned» schreibt, schildert er scharfsichtig, wie die «Idee des Instrumentalismus» sich durch Bullochs ganzes Werk hindurch verfolgen lässt, bis hin zu den neuen Pixelarbeiten, in denen sie «eine kleine Auswahl von Fernseh-Pixeln isoliert und vergrössert» und damit «den Betrachter mit den scheinbar sinnleeren Grundvoraussetzungen der Massenkommunikation» konfrontiert.⁹⁾ Selbst wenn man die direkten Quellen zu diesen Werken nicht gleich erfasst, beruht ihre kritische Sprache (die Miller als eine eben im Entstehen begriffene versteht) ebenso wie ihre gesellschaftliche Funktion nicht nur auf «ja» oder «nein», sondern auf dem «Vielleicht»; und zwar wegen der offenen Haltung dieses «Vielleicht» gegenüber all jenen durch eine autoritäre Sprache geprägten, starren Systemen, die unsere Welt ausmachen.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) David Bussel, «Wer kontrolliert was? Interview mit Angela Bulloch», in: *Art from the UK*, Ausstellungskatalog (dt./engl.), Sammlung Goetz, München 1997, S. 22.

2) Ebenda.

3) Es war eine Ausstellung von Künstlerinnen und Künstlern derselben Generation, zu denen auch Ian Davenport, Anya Gallaccio, Damien Hirst, Gary Hume, Michael Landy, Sarah Staton und Rachel Whiteread gehörten.

4) Für eine Auswahl dieser Arbeiten vgl. Angela Bulloch, *Rule Book*, Bookworks, London 2000.

5) Ebenda, S. 11.

6) David Bussel, op. cit., S. 29.

7) Angela Bulloch, op. cit., S. 11.

8) Die *Chains* bestehen aus 20 Arbeiten, die Cadere's Farbpermutationsreihe A, und 12 Arbeiten, die die Reihe B verwenden. Ähnliche Farbpermutationssysteme (wenn auch nicht die von Cadere) hat Bulloch schon früher in *MASTERMIND BEAD FORMATIONS* (Mastermind-Perlengebilde, 1998) verwendet, wo in neun verschiedenen Farben bemalte Zinnperlen zu 23 cm langen Ketten aufgereiht wurden. Die Farben waren dieselben wie jene der Spielsteine im gleichnamigen Spiel der 70er Jahre, bei dem der Spieler den Code des Gegenspielers knacken musste.

9) John Miller, «United Colors of BBC: Angela Bulloch in der Galerie Schipper & Krome, Berlin», *Texte zur Kunst*, September 2002, S. 155.

Prozac

Fluoxetine

20 mg

30 capsules

No. 3105

Important Information:

- Many people have had symptoms like yours. Your doctor has prescribed Prozac to improve them, and to make a real difference to you.
- You should feel better in a few weeks but you may need to stay on the capsules for several months or more to achieve the best result.
- The full treatment should be completed as directed, otherwise your symptoms may return.
- Take your capsules every day. If you forget one, take it as soon as possible and carry on as before.
- Don't worry about taking Prozac over a long period of time – Prozac is not addictive.

Rules Series

1. The rules are lists of rules that pertain to particular places, practices or principles.
2. Each list is an individual work; however it is also part of a series.
3. Each list is a unique piece with no fixed form; however a collection of ten lists has been produced as a printed edition of 20.
4. Each unique piece is accompanied by this list, which becomes a certificate when titled and signed by the artist.
5. The unique pieces have no form; buying one confers the right to produce or reproduce the piece in any form or medium.
6. A rules series edition may be photocopied; buying one confers the right to photocopy the lists in any size or colour.
7. The artist asserts the usual moral rights and copyrights.

SIMULATION der SIMULATION (und umgekehrt)

In der Geschichte der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts gibt es zahlreiche künstlerische Strategien, die örtlichen und damit gleichzeitig auch die medialen Verankerungen von Kunstwerken zu hinterfragen, indem die Grenzen zwischen ihnen und den sie umgebenden Kontexten immer verschoben, neu definiert, aufgelöst und hinterfragt werden. Die Orte, die ein Werk einnehmen kann, sind im Prinzip ad infinitum erweiterbar, da die Grenzen selbst hier nur mehr indirekt von den künstlichen Objekten selbst definiert werden. Es ist der viel zitierte psychologische Raum, der zwar in den meisten Fällen durch formale und konzeptuelle künstlerische Eingriffe ausgelöst und damit hergestellt wird, der aber seiner Logik nach eben nicht durch physische Eigenschaften der Intervention selbst ausmessbar ist, da er sich primär auf einer intentionalen Ebene bestimmen lässt und dort eine völlig andere Autonomie zu definieren versucht. In gewisser Weise wird hier in der Kunst eine Entwicklung nachvollzogen, die zuvor in utopischen Architekturphantasien einer affirmativen Moderne schon aus einem anderen Blickwinkel angedacht wurde, nur dort als physisches Projekt, in dem es der technologische Fortschritt dem Menschen ermöglichen sollte, seine Umwelt und damit letztendlich sich selbst materiell endlos auszudehnen und zu erweitern.¹⁾ Umwelt wird hier also nicht, wie heute üblich, mit Natur gleichgesetzt, die ja selbst erst am Beginn der Moderne erzeugt werden

MARTIN PRINZHORN arbeitet als Linguist an der Universität Wien, daneben zahlreiche Veröffentlichungen zur Kunst, Lehrtätigkeit an der Akademie der bildenden Künste, Wien, sowie am Art Center College of Design, Pasadena.



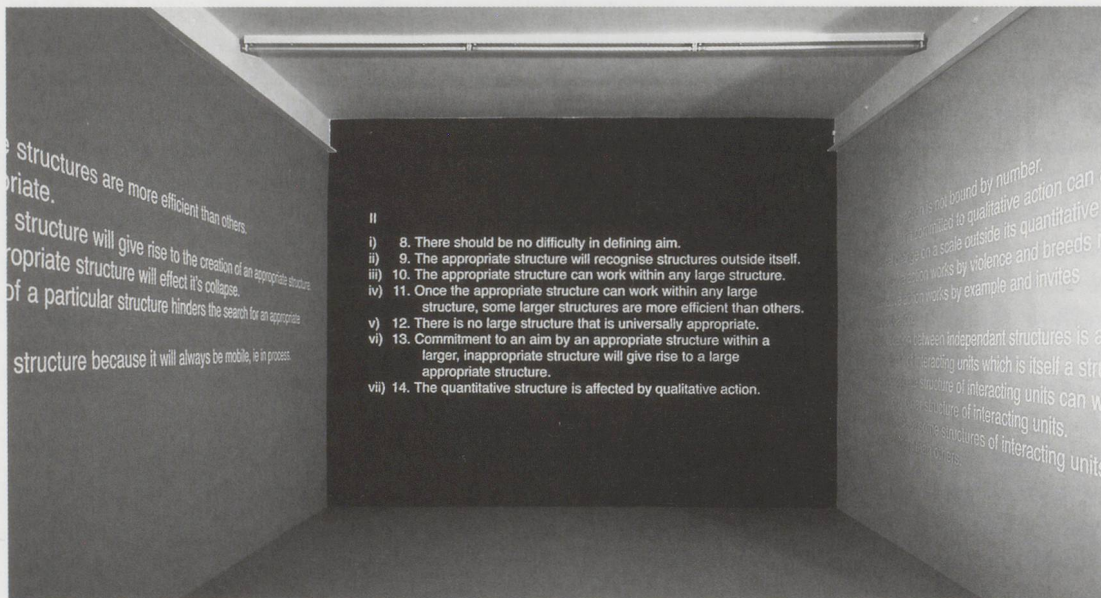
ANGELA BULLOCH, BETAVILLE, 1994, drawing machine
 (the machine draws vertical lines, unless someone sits on the
 bench, in which case the lines are horizontal), installation
 view, "The Cauldron," Henry Moore Institute, Leeds, 1996 /
 Zeichenmaschine, die vertikale Linien zeichnet, bis sich jemand
 auf die Bank setzt, worauf sie horizontale Linien zeichnet.
 (PHOTO: FREDRIK NILSEN)

musste,²⁾ sondern mit einer hoch entwickelten architektonischen und technischen Maschinerie, die den menschlichen Körper physisch und perzeptuell erweitern soll, um so mit ihm eins zu werden. Gegenüber diesen Phantasien einer technologischen Totalität, in der eigentlich kein Äusseres mehr definierbar ist, da jenseits der Grenzen das Nichts beginnt, stehen minimalistische Skulptur und Installationskunst für tatsächlich umgesetzte Verfahrensweisen, die den Raum der Kunst als Phantasie mehr und mehr erweitern können. Beide sind Erweiterungen und Strategien einer Entgrenzung, aber doch komplementär, da von der jeweils anderen Ebene ausgegangen wird.³⁾ Beide beziehen sich auch in sehr spezifischer Weise auf Wahrnehmung: Während von dieser im künstlerischen Ansatz in impliziter Weise Gebrauch gemacht wird, da sie es ja ist, die das Einbinden eines grösseren Kontexts auf einer psychologischen Bühne in das Kunstwerk ermöglicht, soll sie in der technologisch-architektonischen Utopie durch physische Eingriffe selbst erweitert und verändert werden und schliesslich mit der neu erzeugten Umwelt eins werden. Einmal entwickelt sich eine neue Form der Kunst aus der Intervention in einer vorhandenen Wahrnehmung, einmal entwickelt sich eine neue Form der Wahrnehmung aus der veränderten Umwelt. Einmal steht eine zutiefst skeptische Position gegenüber den grundsätzlichen Möglichkeiten künstlerischer Weiterentwicklung am Ausgangspunkt und einmal wird ein alter, affirmativer Fortschrittsglaube an sein Extrem geführt. Innerhalb der bildenden Kunst werden beide Ansätze noch am ehesten in verschiedenen Spielarten von Medienkunst vermischt, wobei sich aber hier oft das Problem stellt, dass die Entwicklung neuer medialer Möglichkeiten im Unterschied zur Architektur keiner internen Logik der Kunst ent-

springt, sondern bereits vorhandene Entwicklungen bruchlos importiert und nochmals verarbeitet. So wird vor allem das Problem einer Entscheidung zwischen skeptischer und affirmativer Attitüde umgangen. Eine mögliche Dynamik zwischen beiden Ansätzen kann nur erzeugt werden, wenn die kausalen Relationen zwischen kulturell definierter Wahrnehmung der Form und technisch möglicher Form der Wahrnehmung grundsätzlich als offene Handlungsräume analysiert werden.

Angela Bullochs Arbeit ist von Anfang an von einer Dynamisierung dieses Verhältnisses von technischer Möglichkeit und kulturellem Wahrnehmungsraum bestimmt. Die Statik des Objekts oder eines bestimmten Produktionsmodells ist immer durchbrochen, da die Präsentation immer als Mix vonstatten geht, Verschiebungen von Grösse und Geschwindigkeit beinhaltet und sich so nie auf eine Sichtweise reduzieren lässt. Oft ist in ihren Arbeiten eine Systematik oder sogar ein Regelsystem vorgegeben, das aber nie zur erwarteten Grammatik führt, sondern

unerwartet offene Situationen erzeugt. Die Lampen eines Galerieraums gehen in verschiedenen Intervallen an und aus oder ballonartige Lichtkörper verändern langsam ihre Lichtqualität und werden beim Öffnen der Türe abgeschaltet. Ihre verschiedenen Farben geben ein System vor, das aber in der Schwebelage bleibt, dessen Symbolik nicht verankert ist. Wie Maschinen, die nur nach internen, selbstbezüglichen Regeln funktionieren und so eine in sich abgeschlossene Umwelt repräsentieren, die aber durch ihre Abgeschlossenheit den Eindruck eines unheimlichen Anderen erzeugen. Sie erinnern in ihrer Form an minimalistische Skulptur oder Installation, sind aber eben gleichzeitig autonome Organismen, die sich keinem Kontext anpassen. Oder ein Strommessgerät, das an Solarzellen angeschlossen ist und so das Licht im Galerieraum misst. Auf den ersten Blick zwar von einer fast banalen Offensichtlichkeit, beinhaltet es doch schon die ganze Komplexität von Bullochs Arbeit: ein geschlossenes System, das aber doch vom Kontext verändert wird. Dieser Kontext bleibt aber ab einem gewissen Punkt offen: Ist es nur das Licht als physikalisches Phänomen oder doch auch unsere Wahrnehmung – die an dieses Licht gebunden ist –, welche das Kunstwerk ausmacht? Das Objekt gibt Autonomie vor, bezieht sich aber doch gleichzeitig wieder auf die Wahrnehmung und konstituiert sich so erst im tatsächlichen Gebrauch. Dies ist gleichzeitig aber auch wieder ein Kommentar zur Interaktivität: Die Frage, wo genau die Grenze anzusiedeln ist, an der die Benutzung erst das Objekt konstituiert, landet speziell in diesen Arbeiten eigentlich selbst in einem nicht endenden Loop. Es ist ein grundsätzliches Problem jeder Zeichentheorie, wie Symbole verankert werden, was Konvention, was Wahrnehmung ist. Es ist dieser Zwischenraum, der von Angela Bulloch bespielt wird: Ihre Kunst behandelt nie die Regeln selbst, sondern immer die komplexe Verkettung verschiedener Regelsysteme. In ihrer Arbeit *Rules Series* geht es um Fragen kontextspezifischer Regeln vs. universaler Regeln. Die Regeln sind gleichzeitig die Kunst selbst und die Anleitung zu ihrer Produktion. Die Räume, die so geöffnet werden, betreffen Fragen nach Original und Kopie oder nach Objekt und Konzept bzw. Beschreibung dieses Objekts. Im Unterschied zur alten Konzeptkunst, wo solche Fragen nur anhand von Repräsentation und deren verschiedener Modi abgehandelt wurden und die so oft nur ein Kommentar zur Möglichkeit verschiedener



ANGELA BULLOCH, RULES SERIES: LET THE POWER FALL. AN ALBUM OF FRIPPERTRONICS, 2002, installation view, Galerie Micheline Szwajcer, Antwerpen. (PHOTO: PHILIPPE DE GOBERT)

medialer Repräsentationen blieb, geht es hier aber um den Prozess von Herstellung und Wahrnehmung der Kunst. Die Regeln sind nicht nur Kunst und Anleitung für ihre spezifische Herstellung, sie sind letztendlich in ihrer konkreten Situierung widersprüchlich und so gleichsam Kommentare über Kunst auf einer Metaebene. Kein spezifisches Programm, sondern eher eine Problematisierung von Programmen an sich. Mit Wittgenstein könnte man sagen: Wenn man den Regeln und ihrer Logik folgt, muss man irgendwann die Leiter wegschmeissen, die man hinaufsteigt. Es sind eben keine Regeln, die innerhalb der Kunst irgendwelche Hinweise geben oder etwas bedeuten, sie sagen nur etwas über Kunst aus.

In ihren Pixelarbeiten wird diese Strategie nochmals durch die Einbindung weiterer Ebenen kompliziert. Das Thema von Wahrnehmung als Illusion war für die gesamte Moderne konstitutiv. Die Tatsache, dass der Blick eigentlich auf nichts anderem beruht als auf einem Zusammenschalten verschiedener visueller und anderer kognitiver Einzelaspekte, die in ihrer Gesamtheit doch nur immer Illusion und erzeugte Harmonie sind, war zumindest implizit immer ein Thema der Kunst. Aus diesem Grund ist die Kunst auch so stark an das technische Medium gebunden, denn dort wird ja von dieser Tatsache explizit Gebrauch gemacht. Kunst hat sich auch immer wieder auf diese medialen Techniken bezogen, ihre internen Strukturen durch Vergrößerung oder Verlangsamung freigelegt. Das Pixel als kleinste bedeutungsunterscheidende Einheit der digitalen visuellen Welt gibt in Bullochs Arbeiten kaum mehr einen Hinweis auf seine illusionären Eigenschaften: Während es bei Digitalkameras darum geht, möglichst viele Pixel auf eine Fläche zu bringen und so die Illusion zu perfektionieren, werden sie in Bullochs Arbeiten auf eine Grösse aufgeblasen, die eher den Eindruck von monochromer Malerei aufkommen lässt. Dadurch wird die Illusion völlig pervertiert, da die Funktion einer fast perfekten Wahrnehmungsmaschine plötzlich zur Bühne aller möglichen Interpretationen und Sinnzuweisungen wird. Das eingespielte Filmmaterial wird zusätzlich noch durch die Veränderung einzelner Farbfelder durchbrochen, wodurch die Rekonstruktion eines dynamischen Bildablaufs weiter erschwert wird. Trotzdem verhindert die Künstlerin ein Abgleiten in einen völlig arbiträren, frei besetzbaren Raum. Das Material, Szenen aus einem Antonioni-Film oder Ausschnitte aus Fernsehinformationssendungen, ist sehr bewusst gewählt. Sowohl in Titel und Beschreibung der Arbeiten als auch in der Begleitmusik wird explizit darauf hingewiesen. Abstraktion bis hin zur Nicht-Repräsentation wird so in den Arbeiten genauso als Illusion verstanden wie ein perfekt wirkendes Bild aus tausenden nicht mehr diskriminierbaren Farbpunkten. Die Illusion eines offenen psychologischen Raums und die Illusion einer technisch generierten, die Wahrnehmung perfekt determinierenden Maschinerie sind so untrennbar verbunden. Man kann sich auf keine Ebene zurückziehen. Die gesamte Installation wiederholt diesen Bruch nochmals: Der Raumaufbau, der Spiegel und die Musik deuten eher Party an, ein Eindruck, der wiederum im Widerspruch zur transparent präsentierten Technik und zum Konzept eines Ausstellungsraums steht. Die Idee einer technisch determinierten Totalität und einer erzeugten offenen Subjektivität sind so miteinander fest verwoben, das eine kann nicht ohne das andere gelesen werden. So entsteht ein Feld, auf dem nicht mehr sicher ist, was aus was erzeugt wird, es gibt Prozesse der Abbildung, nur in ihrer Richtung sind sie nicht festlegbar.

1) Vgl. R. Buckminster Fuller, *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften*, hrsg. und übers. von Joachim Krause. Reihe Fundus-Bücher, Verlag der Kunst, Amsterdam/Dresden 1998.

2) Dieses Definieren wurde auch schon am Anfang von technischen Entwicklungen wie Fluggerät oder Optik ermöglicht und hatte daher immer schon einen Medienbezug.

3) Es gibt in der Architektur tatsächlich umgesetzte Beispiele, die in ihrer Logik diesen Utopien folgen, aber nur insofern, als hier das Erweiterungskonzept durch organische Formen symbolisiert wird.

The SIMULATION of SIMULATION (and vice versa)

In the history of 20th-century art, numerous artistic strategies have probed the local and therefore medial embeddedness of artworks by shifting, redefining, eliminating, and subverting the borders between them and their surrounding contexts. The possible loci of a work are basically extendible ad infinitum, for even then the borders are only indirectly defined by the artistic objects themselves. What is meant here is the much-debated psychological space, which is generally initiated and thus created through formal and conceptual artistic interventions, but which, logically, cannot itself be measured by the physical properties of the intervention since it is determined primarily by the level of intent, where it seeks to define an entirely different kind of autonomy. To a certain extent, art echoes a development previously already targeted by utopian architectural fantasies of an affirmative modernism but from another point of view, as a physical project in which technological progress would enable human beings to endlessly stretch and expand their material environment and ultimately themselves.¹⁾ Thus, contrary to contemporary custom, environment is not to be equated with nature, the more so, since it was not created until the beginning of modernism anyway.²⁾ Instead it ties in with the highly developed architectural and technical machinery devised to extend the human body physically and perceptually in order, ultimately, to become one with it. In contrast to such fantasies of technological totality, in which an exterior can, in effect, no longer be defined since the void begins beyond its borders, minimalist sculpture and installation art represent procedures that actually implement

MARTIN PRINZHORN works as a linguist at the University of Vienna and publishes regularly on art. He also teaches at the Academy of Fine Arts, Vienna, and the Art Center College of Design, Pasadena.

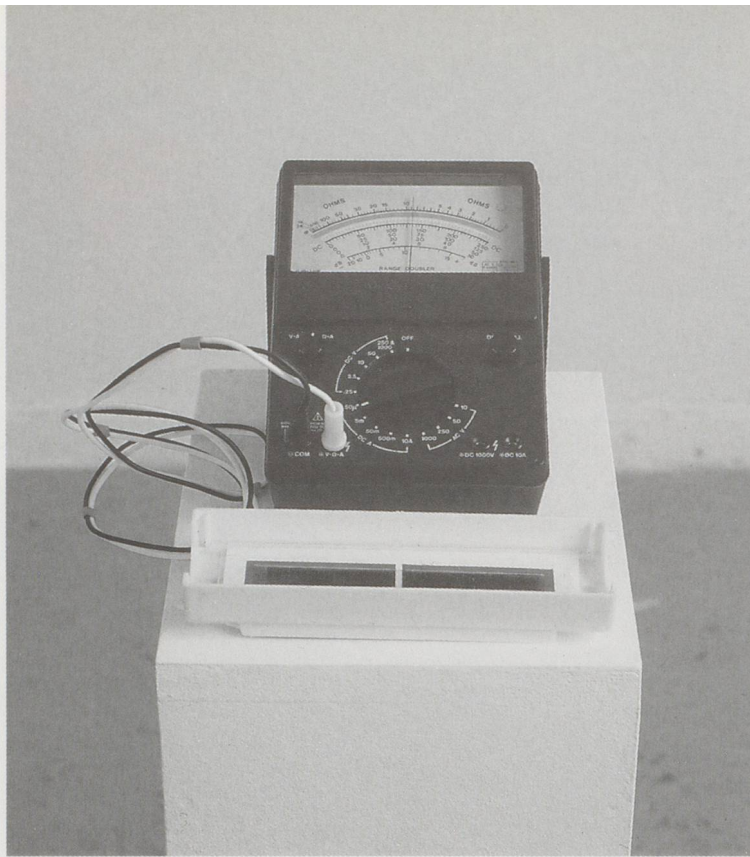


ANGELA BULLOCH, *SUPERSTRUCTURE WITH SATELLITES*, 1997,
installation view, "The Turner Prize," Tate Gallery, London. (PHOTO: MARCUS LEITH)

the steady expansion of the space of art as fantasy. Both are expansions and strategies of de-limitation, but they are also complementary inasmuch as they start on the level of the other.³⁾ Moreover, both make specific and specifically distinct reference to perception: while the artistic approach makes implicit use of perception, for it is the latter that makes it possible to invest the work of art with a larger context on a psychological stage, the technological, architectural utopia is expanded and modified and finally united with the newly generated environment through physical intervention. In one case, a new form of art emerges through intervention in perceptual givens; in the other, a new form of perception emerges from the modified environment. In one case, the point of departure is a profoundly skeptical stance regarding the fundamental potential of further artistic development; in the other, an old, affirmative belief in progress is taken to extremes. Within the fine arts the two approaches are most likely to merge in the various modes of medial art although, in contrast to architecture, the development of new medial possibilities often faces the problem of not being generated by the internal logic of art but instead seamlessly imports and reprocesses already existing developments. Above all, this dodges the problem of having to opt for either a skeptical or an affirmative attitude. A potential dynamic between the two approaches can only be generated if the causal relations between the culturally defined perception of form and the technically possible form of perception are basically analyzed as open territories of action.

Angela Bulloch's work is based on activating the dynamics of this relationship between technical possibility and cultural space of perception. The statics of the object or of a specific model of production is consistently undermined because the presentation always takes the shape of

ANGELA BULLOCH, SOLAR POWERED LIGHT METER, 1990,
installation view, APAC, Nevers. (PHOTO: LOTHAR SCHNEF)



a mix, contains shifts in size and speed, and can therefore never be reduced to one single interpretation. Bulloch's works often purport to have a system of some kind or even a set of rules but they never produce the anticipated grammar and, in fact, generate unexpectedly open-ended situations. The lamps in a gallery turn on and off at different intervals or balloon-like bodies of light gradually modify the quality of their illumination and turn off when the door opens. The colors appear to be subject to a system but one that remains elusive, with a symbolism that cannot be pinned down—like machines that only function according to internal self-referential rules and represent a self-contained environment by virtue of which they generate an impression of an uncanny other. Their shape recalls minimalist sculpture or an installation but they are still autonomous organisms incapable of adapting to any context. Or take the artist's electricity gauge which is connected to solar cells and measures the light in the gallery. Perfectly ordinary and obvious at first sight, it actually contains the entire complexity of Bulloch's work: a closed system and yet one that is modified by its context. However, this context does leave one specific question unanswered: is the work of art determined only by light as a physical phenomenon or does our perception of it come into play after all? The object acts as if it were autonomous but at the same time it refers to perception and is only constituted in the actual process of use. This in turn raises the issue of interactivity: in these works the question as to the exact point at which use actually constitutes the object turns into an endless loop of its own. It is the fundamental concern of semiotics to examine how symbols are embedded, what determines convention, and what perception. Angela Bulloch interrogates the spaces in between; her art never addresses the rules themselves but always the complex concatenation of various sets of rules. Her work *Rules Series* investigates context-specific rules vs. universal rules. At the same time the rules are the art itself and the instructions for making it. The territory thus charted explores questions of original and copy or of object and concept, or rather the description of the object. In the tradition

of conceptual art, such questions were resolved only in terms of representation and its various modes and often did not go beyond a commentary on the possibility of different medial representations. In contrast, Bulloch is concerned specifically with the process of making and perceiving art. The rules are not only art and instructions for its specific production; they are ultimately contradictory in their concrete placement and thus become metalinguistic commentaries on art. No specific agenda but rather the exploration of agendas per se. To use Wittgenstein's metaphor, when you follow rules and their logic, you have to throw away the ladder after you've climbed it. They are not rules that give pointers or mean something within art; they only say something about art.

Bulloch's pixel works make this strategy even more complex by involving additional levels. The issue of perception as illusion has been constitutive for the whole of modernism. The fact that the gaze actually rests on nothing but the coupling of various visual and other cognitive aspects, whose totality is inevitably illusion and a generated harmony, has always, at least implicitly, been a subject matter of art. This also explains why art is so closely linked to its technical medium; because it is there that explicit use is made of that fact. Art has always referred to these medial techniques and exposed their internal structures by means of enlargement or deceleration. The pixel as the smallest semantically relevant unit in the digital visual world gives practically no indication anymore of its illusionary properties in Bulloch's work: while digital cameras aim to squeeze as many pixels as possible onto a surface in order to perfect the illusion, in Bulloch's work they are blown up to a size that produces the impression of monochrome painting. The illusion is utterly perverted since the function of an almost perfect perception machine is suddenly turned into an arena for all kinds of interpretations and assignments of meaning. The filmed footage is additionally undermined by changes in individual fields of color, which further obstructs the reconstruction of a dynamic sequence of pictures. Yet even so, the artist avoids spiraling into a completely arbitrary, semantically unclaimed space. The material, scenes from a film by Antonioni or footage of television newscasts, is carefully and deliberately selected, with explicit reference made to it in the titles and descriptions of the works as well as the accompanying music. Abstraction to the point of non-representation is thus treated as illusion in these works, quite like a perfectly readable picture made of thousands of no longer distinguishable dots of color. Here, the illusion of an open psychological space and the illusion of technically generated machinery that utterly determines perception are inseparably linked—and with no avenue of retreat. The entire installation is a repeat of this rupture: the arrangement of the room, the mirror, and the music are more reminiscent of a party, an impression, which in turn contradicts the transparent presentation of technique and the conception of the gallery space. The idea of a technically determined totality and the generation of unfixed subjectivity are firmly interwoven; the one cannot be read without the other. A field emerges on which it is no longer clear what is generating what; there are processes of representation but their direction cannot be fixed.

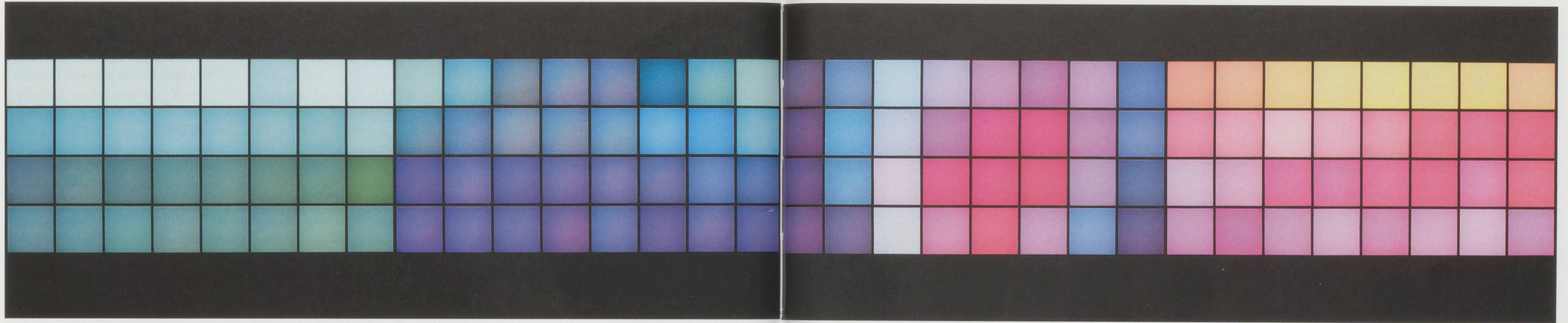
(Translation: Carin Rathbec)

1) See R. Buckminster Fuller, *Operating Manual for Spaceship Earth* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1969).

2) Such definition was also made possible at the beginning of technical developments such as flying or optical devices and has therefore always had a medial connection.

3) There are actual examples of architecture, whose logic follows these utopias but only inasmuch as the concept of expansion is symbolized by organic forms.

Edition for Parkett ANGELA BULLOCH



HORIZONTAL TECHNICOLOUR: STILLS WITH NEGATIVE SPACE, 2002

C-print, 12³/₁₆ x 46" (image 8⁷/₁₆ x 42⁷/₁₆)

Printed by Philippe Laumont, Laumont Editions, New York

Edition of 80, signed and numbered

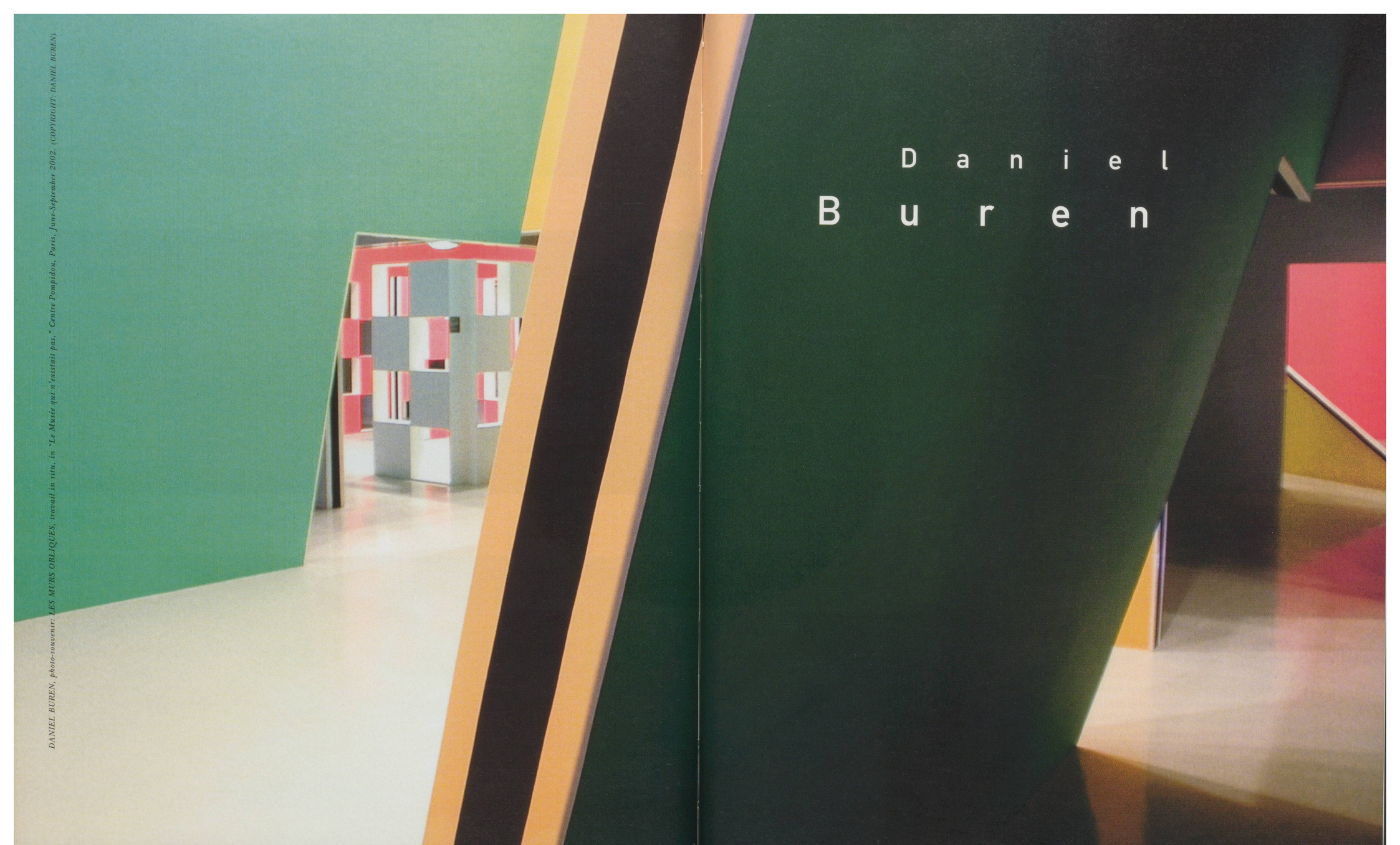
C-Print, 31 x 116,8 cm (Bild 21,5 x 107,8 cm)

Gedruckt bei Philippe Laumont, Laumont Editions, New York

Auflage: 80, signiert und nummeriert

DANIEL BUREN, photo-souvenir. LES MURS OBLIQUES, travail in situ, in "Le Musée qui n'existaît pas," Centre Pompidou, Paris, June-September 2002. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

D a n i e l
B u r e n



FROM PAINTING TO ARCHITECTURE

ANNE RORIMER

The art of Daniel Buren has been ever expanding upon the aesthetic possibilities arising from thematic attention to architectural visibility and institutional invisibility. His exhibition this summer at the Centre Pompidou in Paris, full of joie de vivre with its colorful vistas and effects, offered a multi-faceted and open-ended visual experience. Occurring in actual architectural space, "Le Musée qui n'existait pas" (The Museum Which Did Not Exist), as the exhibition was called, marked a culminating moment in a career devoted to extricating painting from its traditional confinement to a framed canvas.

Over a thirty-five year span, one can follow the course of Buren's ongoing exploration of relationships between painting and architecture. Painting, as of 1967, in Buren's oeuvre would situate itself with respect to existing architectural elements, but by the early eighties, would come to stand for—and a s—architecture.

Buren's work is rooted in the artist's initial search for ways to strip painting of illusionistic and expressive reference as per his decision in 1965 to reduce

the pictorial content of his canvases to the repetition of mechanically printed, alternating white and colored vertical bands 8.7 cm in width painted white on its outer stripes. Commercially obtained, prefabricated material with vertical stripes has thus functioned as an anonymous, painted sign/design. Throughout much of Buren's career this sign—which "remains immutable," while being used to provide the "internal structure"¹⁾ of each and almost every work—has generated the hundreds of works in situ he has accomplished worldwide.

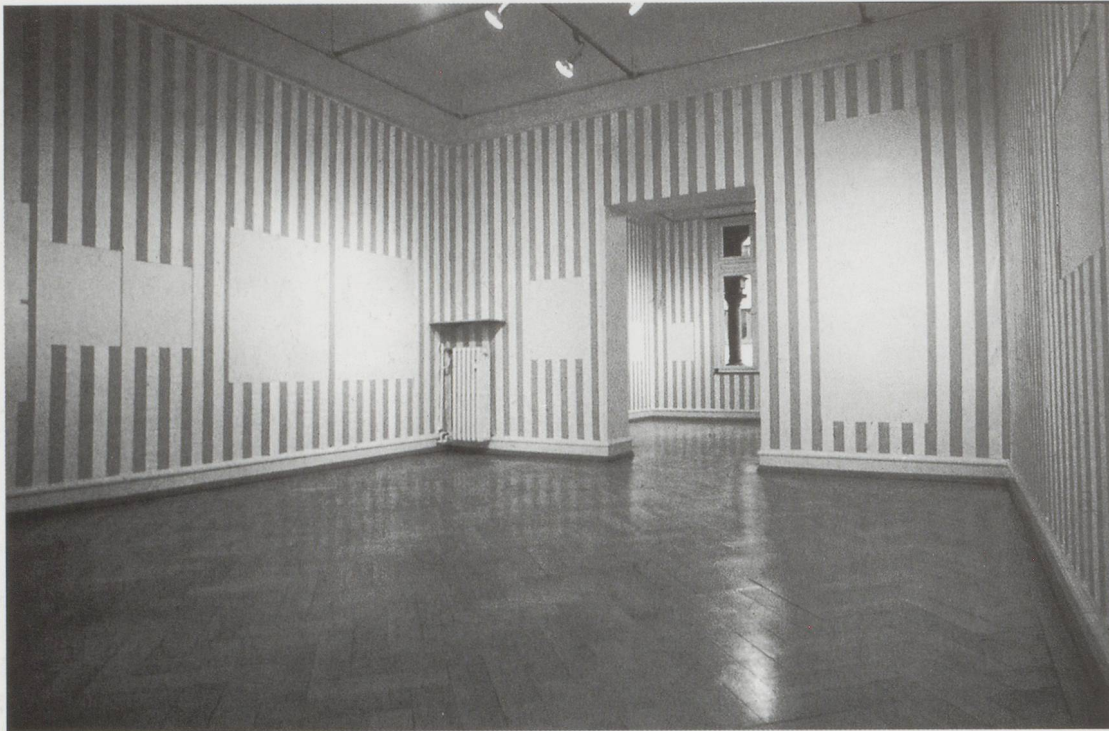
When Buren glued green and white striped material to the outside door of the Apollinaire Gallery in Milan in 1968 for his first solo exhibition, he effectively closed the door to the conventional exhibition area in order to open it up to questions. By covering the door with stripes, he substituted door frame for traditional frame while having replaced the traditional canvas surface area with the surface of the entry door.

From the late sixties and throughout the seventies, Buren further succeeded in the creation of works that self-critically embodied or drew attention to some aspect of their own institutional framework with reference to elements of their architectural surroundings. His 1969 exhibition, for example, at the Wide White Space in Antwerp, assumed its precise visual form in response to architectural reality. It linked together the interior exhibition space and the

ANNE RORIMER is an independent scholar and freelance curator. She was formerly curator at the Art Institute of Chicago, and she co-curated the exhibition "Reconsidering the Object of Art: 1965–1975" at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles. She is the author of *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (Thames and Hudson, 2001).



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: (SANS TITRE)*, travail in situ (extérieur), Wide White Space Gallery, Anvers, January 1969, detail.
(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)



DANIEL BUREN, photo-souvenir: À PARTIR DE LÀ..., travail in situ, Städtisches Museum, Mönchengladbach, November 1975, detail, see/siehe CABANE NO. 0, 1975-1982, p./S. 68. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)



DANIEL BUREN, photo-souvenir: UP AND DOWN, IN AND OUT, STEP BY STEP, travail in situ (extérieur), Art Institute of Chicago, 1977, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

exterior of the building in which the gallery was located. In this instance, Buren applied striped paper, scaled to the show's invitational poster, to a flat plinth outside the building. The striped material extended from a hydrant at the side of the building to the doorway, and from the doorway into the gallery itself. Significantly, the work's formal properties and spatial allocation on the wall arose in direct association with existing conditions of architectural detailing.

Conceived in a totally different manner, *À PARTIR DE LÀ* (Starting from There, 1975) addressed conventions of exhibiting art. In doing so, it brought the walls of the entire exhibition area into active thematic service so that the painted surface of paintings inseparably merged with their mural surface. For this exhibition at the Städtisches Museum Mönchengladbach, Buren—having researched nearly ten years of the museum's installation history with its consistent approach to hanging paintings—covered the walls of all of its rooms with vertically striped fabric. Rectangular voids formed by cut-outs from the striped paper represented the spaces where paintings, selected from a cross-section of the museum's numerous exhibitions, had at one time been hung on the wall. Rhetorically asking "Is the wall a background for the picture or is the picture a decoration for the wall?" Buren observed that "in any case, the one does not exist without the other."² With its emphatically striped walls pierced by rectangular voids that represented absent paintings, *À PARTIR DE LÀ* could not be cut out from the encompassing framework of the museum as this is understood to be both a cultural construct and an architectural construction.

For his participation in "Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art," held at the Art Institute of Chicago in 1977, Buren realized his unprecedented work titled *UP AND DOWN, IN AND OUT, STEP BY STEP, A SCULPTURE*. Now in the permanent collection of the museum, it demonstrates the complete coincidence of a work with its architectural and institutional setting. *UP AND DOWN...* utilizes the interior staircase (known as the Grand Staircase) that, leading from the museum's main entrance to the permanent collection on the second floor, provides access to galleries containing art from different centuries.

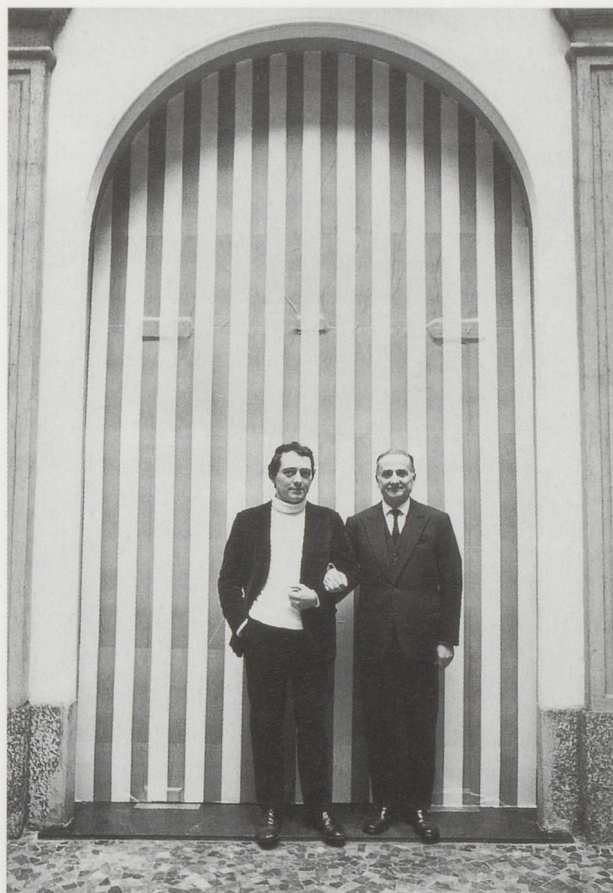
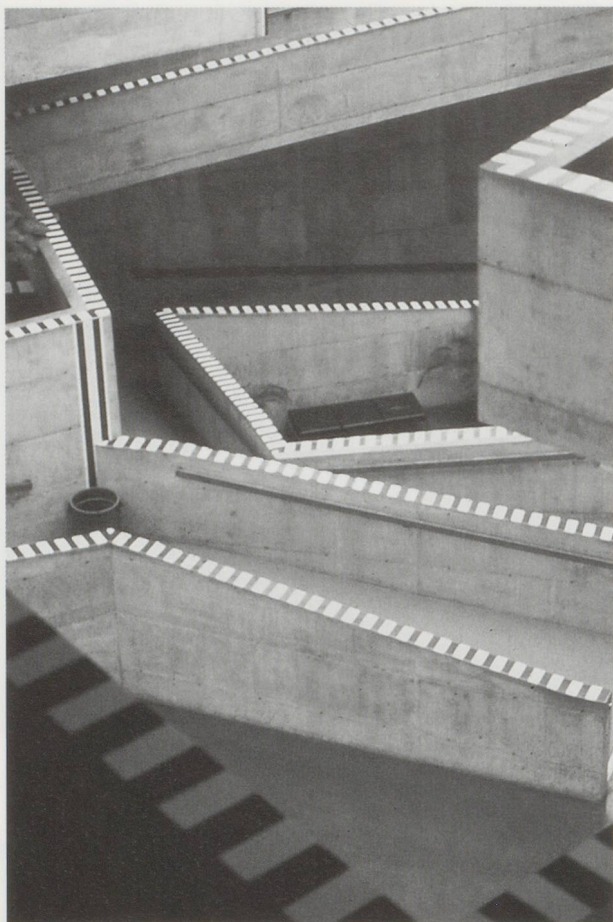


Photo-souvenir: Daniel Buren & Guido Le Nocci in front of the / vor der Galerie Apollinaire, Milano, October 1968, detail.

When white and colored striped paper is cut and glued to the risers of its steps, the Art Institute's staircase becomes an object with a sculptural presence of its own. Of principle note, the steps retain their functional purpose as a staircase while simultaneously fusing painting, sculpture, and architecture.

In contrast to other works in the museum's collection, *UP AND DOWN...* is exempt from placement within rooms exclusively devoted to the permanent collection and interacts with the museum as an architectural and cultural whole by defining itself as its



DANIEL BUREN, *photo-souvenir*: STALACTIC/STALAGMITIC: A DRAWING IN SITU AND THREE DIMENSIONS, *travail in situ*, University Art Museum, Berkeley, California, 1979, detail.
(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

pedestal and core. While other works are subject to classification and relocation, generally in isolation from their original historical or cultural conditions, UP AND DOWN... cannot be considered apart from the architectural and institutional reality into which it is absorbed and with which it visibly coexists.

A work of two years later conceived at the University Art Museum, Berkeley, California for "Andre, Buren, Irwin, Nordman: Space as Support" marked

an important transition in Buren's thinking about painting vis-à-vis architecture and vice versa. Rather than confining his work to the particularity of specific walls or architectural elements as in the Wide White Space exhibition of ten years before or in UP AND DOWN..., Buren chose to directly confront the entirety of the museum's interior space. STALACTIC/STALAGMITIC: A DRAWING IN SITU AND THREE DIMENSIONS (1979) revealed the complexity of the museum's architectural space in which domineering, multi-level planes of concrete, projecting into the interior, intersect one above another at emphatic angles. The exhibition areas of the museum, located on six different levels, are connected by ramps whose railings form low, concrete parapets that continue from the inside to the outside of the building. Buren adhered perpendicularly cut white- and blue-striped paper to the tops of all of the museum's interior and exterior parapet walls. He also glued paper—cut parallel with its printed stripes and defined by the width of the wall section—from the top to the bottom of all wall surfaces. By means of these ribbon-like bands, he demarcated the juncture of the walls' many intersecting axes. The vertically-cut stripes broke up the severity of the harsh, concrete space, while the repetition of the stripes as rectangles along the tops of all the parapets diagrammatically analyzed the nature of the fractured space and visually tied it together. The Berkeley installation thereby transformed the architectural barriers of the museum into unifying, rather than divisive, structures. As in his Mönchengladbach exhibition, Buren incorporated the walls of the exhibition space within the work instead of treating walls as passive backdrops or neutral elements of enclosure.

The Berkeley installation anticipated ensuing works of the early eighties in which painting would be set on a par with architecture rather than being dictated by or coterminous with existing architectural elements or elevations. A work of 1982, PLAN CONTRE-PLAN, shown at the Haus Esters Museum in Krefeld as part of a joint exhibition with Michael Asher (whose work was on view in the adjoining Haus Lange Museum), issued in Buren's subsequent construction of vertically striped partitions that would function actively in their own right to articulate the

pre-existing exhibition area. Signaling a major shift in approach, *PLAN CONTRE-PLAN*—which was based on the floor plan from Haus Lange where Asher's work was on view—reproduced this house's mural partitions in full scale in white- and red-stripped material. By superimposing the walls of one of the two early, neighboring houses of Mies van der Rohe on the other, Buren staged a visible interaction between the layouts of closely related houses. At the same time he juxtaposed "real" walls with walls fabricated from vertically-stripped material. The white- and red-stripped walls of canvas determined by Haus Lange's layout overlapped with and projected beyond House Esters' walls to form walled partitions on its exterior.

At Krefeld, vertically-stripped fabric for the first time functioned autonomously as both mural surface and architectural divider. *À PARTIR DE LÀ* (1982), following immediately after Buren's Krefeld exhibition, reinforced the idea that painting could support an architectural dimension. A free-standing work made of striped fabric, wood supports, and Plexiglas, it replicated in full scale all of the ground floor wall elevations of the Mönchengladbach Museum (including its doors and windows) as it had appeared during the display of *À PARTIR DE LÀ* in 1975. A three-dimensional work, also from 1975, but shown in 1982, injected volumetric form into a previously enterable, yet undetachable, installation. It would lead shortly thereafter to the *CABANES ÉCLATÉES* (Exploded Cabins) in 1984 that, in their many different variations, furthered Buren's redefinition of painting in the terms of enterable pavilions. Built first out of stretched fabric, they subsequently would become more elaborate and would consist of other materials such as wood or Plexiglas.

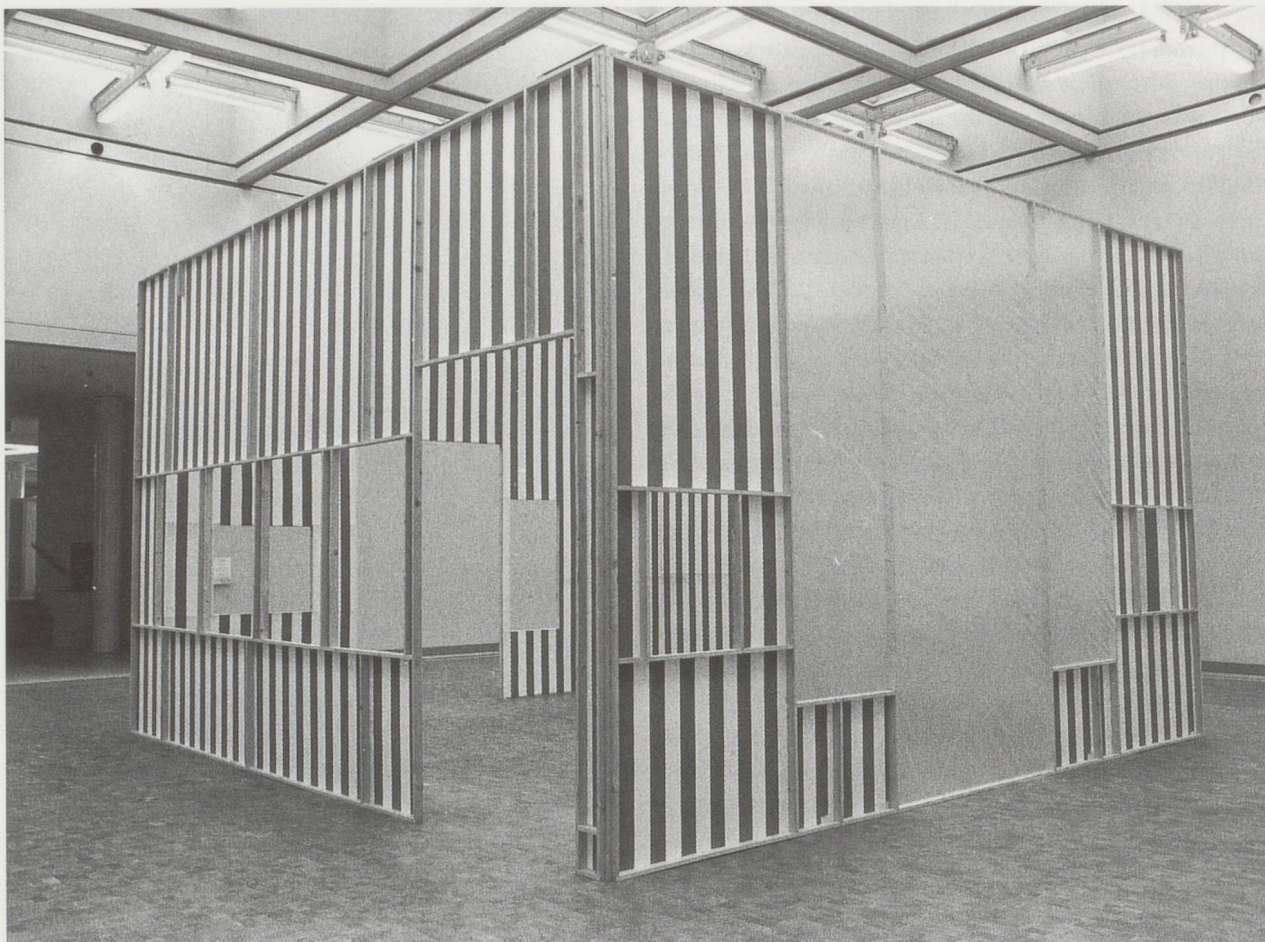
A pivotal work of 1983, *POINTS DE VUE OU LE CORRIDORSCOPE*, presented at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, definitively established the self-sufficiency of fabric-cum-wall. Black and white fabric held taut and upright by wooden supports formed a walled, covered corridor that, available to passage, zigzagged through the museum. Instead of looking at one or more paintings attached to a wall, therefore, visitors were able to walk through a work that transformed painted—and static—planarity into architectural reality. While they moved

through the work, visitors caught glimpses of other works of art on view from windows cut out from the fabric.

The walls of *POINTS DE VUE...* engendered a dynamic dialogue between painting, as indicated by its striped fabric, and architecture released from its usual background role in the mere service of display. Of particular note, *POINTS DE VUE...* masked its existing architectural container. Also, because of its winding shape, visitors were able to see the outer walls of the corridor in which they were being contained and which, itself, was contained by the museum's architecture. By instating an alternative architecture to that of the building, moreover, this work paradoxically revealed the virtual invisibility of the museum while proposing the idea of its own, self-supporting reality.

A work of 1983, *INTERSECTING AXES: A WORK IN SITU*, presented at the Renaissance Society at the University of Chicago, definitively established the self-sufficiency of fabric-cum-wall. Two bisecting corridors of vertical white and orange stripes, extending from the four corner bays of the gallery's perimeter, engendered a dialogue between the ad hoc striped partitions and the given wall partitions. The walls of striped fabric and the existing walls intersected with one another to establish a dynamic dialogue between painting, as indicated by striped fabric, and architecture brought forward from its usual background role in the service of display.

Buren's most recent achievement at the Pompidou Centre may be understood with regard to the logical evolution of thinking that, over the years, has led the artist away from the illusionistic space of traditional painting via architecture toward direct engagement with the concrete reality of the world. From the mid-eighties to the present, this engagement has further occasioned works far too numerous and varied to discuss here. These works hark back to works as famous (and infamous because it was removed before the opening of the exhibition) as *PEINTURE-SCULPTURE* (Painting-Sculpture, 1971), a two-sided painting suspended from the sky-lit ceiling that cut a gigantic swath through the open cavity of the Guggenheim Museum, New York. From among copious examples of later works, however, *UNE EN-*



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: À PARTIR DE LÀ... CABANE NO. 0, 1975/82, travail in situ, Städtisches Museum, Mönchengladbach, September 1982, detail, see/vgl. A PARTIR DE LÀ..., p./S. 64. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)*

VELOPPE PEUT EN CACHER UNE AUTRE (1989) might be singled out for the way it set up a dialectic not only between painting and architecture but also between the idea of the museum as container and the objects it contains. During the course of Buren's exhibition in Geneva, the Musée Rath housed ten CABANES ÉCLATÉES in its lower level gallery at the same time as the entire museum building itself was treated as an object of display.

In the interest of rejecting singular or static points of view, the art of Buren has embraced the notion of expressing the multiple, almost endless, facets of vi-

sual possibility. Grounding his works in the real without espousing the grandiose or impositional, he has constantly sought to express the idea of the unfettered nature of aesthetic experience that (as he has demonstrated) may be proffered to spectators in relation to the temporal and spatial reality of architecture and its institutional affiliations.

- 1) Daniel Buren, "Beware" in *Five Texts* (New York: The John Weber Gallery/London: The Jack Wendler Gallery, 1973), p. 15.
- 2) Buren, "On Saturday" in *Daniel Buren: Around "Ponctuations"* (Lyon: Le Nouveau Musée, 1980), n.p.

VON DER MALEREI ZUR ARCHITEKTUR

ANNE RORIMER

Die ästhetischen Möglichkeiten, die sich aus der thematischen Beschäftigung mit architektonischer Sichtbarkeit und institutioneller Unsichtbarkeit ergeben, bilden die eigentliche Grundlage von Daniel Burens Kunst. Seine Ausstellung «Le Musée qui n'existait pas» (Das Museum, das nicht existierte) im Centre Pompidou in Paris diesen Sommer fand ganz unmittelbar im architektonischen Raum statt und bot mit ihren farbenfrohen Ausblicken und Effekten eine offene und vielschichtige visuelle Erfahrung voller *joie de vivre*. Die Ausstellung markierte einen Höhepunkt in einer Karriere, die ganz der Lösung der Malerei von ihrer traditionellen Bindung an die gerahmte Leinwand gewidmet war.

Man kann Burens fortlaufender Erkundung der Beziehungen zwischen Malerei und Architektur über eine Spanne von fünfunddreissig Jahren folgen. 1967 situierte sich die Malerei in Burens Werk noch im Verhältnis zu bestehenden architektonischen Elementen, doch seit den frühen 80er Jahren stand sie zunehmend für – und bestand als – Architektur.

Burens Werk wurzelt in der anfänglichen Suche des Künstlers nach Wegen, die Malerei von illusio-

nistischen und expressionistischen Referenzen zu befreien, und führte im Jahr 1965 zur Entscheidung, den Bildinhalt seiner Leinwände auf die Wiederholung mechanisch gedruckter, jeweils 8,7cm breiter, abwechselnd weisser und farbiger Streifen zu reduzieren, wobei die äusseren Streifen jeweils weiss sind. Vorgefertigtes und käuflich erworbenes vertikal gestreiftes Material fungiert so als anonymes gemaltes Zeichen oder Muster. Während nahezu der gesamten Karriere Burens bildete dieses Zeichen – das «unverändert bleibt» und zugleich die «interne Struktur»¹⁾ beinahe jedes Werkes stellte – die Grundlage für Hunderte von Arbeiten in situ, die Buren weltweit vor Ort produzierte.

Als Buren 1968 für seine erste Einzelausstellung grünweiss gestreiftes Material auf die Aussenseite der Eingangstür der Galerie Apollinaire in Mailand klebte, versperrte er den Eingang zum konventionellen Ausstellungsraum, um diesen für Fragen zugänglich zu machen. Indem er die Tür mit Streifen überzog, setzte er den Türrahmen an die Stelle des traditionellen Rahmens und die Oberfläche der Tür an die Stelle der traditionellen Leinwand.

Seit den späten 60er und während der gesamten 70er Jahre entwickelte Buren Arbeiten, die selbstkritisch auf ihren eigenen institutionellen Rahmen und dessen architektonische Elemente aufmerksam machten. Seine Ausstellung bei Wide White Space in Antwerpen im Jahr 1969, zum Beispiel, entwickelte ihre präzise visuelle Form als Antwort auf architek-

ANNE RORIMER arbeitet als unabhängige Autorin und freie Kuratorin. Zuvor war sie Kuratorin am Art Institute of Chicago und Co-Kuratorin der Ausstellung «Reconsidering the Object of Art: 1965–1975» am Museum of Contemporary Art in Los Angeles. Ihre jüngste Publikation war *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality* (Thames and Hudson, 2001).



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: (SANS TITRE)*, travail in situ (intérieur), Wide White Space Gallery, Anvers, January 1969, detail.

(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

tonische Gegebenheiten und stellte eine Verbindung her zwischen dem Ausstellungsraum und der Aussen- seite des Galeriegebäudes. In diesem Fall brachte Buren gestreifte Papierbogen, so gross wie das Einladungsplakat, auf dem leicht vorspringenden Sockelband der Aussenmauer des Gebäudes an. Das gestreifte Material verlief von einem seitlich am Gebäude befindlichen Hydranten bis zum Hauseingang, und von dort in die Galerie hinein. Die formalen Charakteristika der Arbeit und ihre räumliche Anbringung standen in direktem Bezug zu bereits vorhandenen Architekturelementen.

Die grundsätzlich anders konzipierte Arbeit *À PARTIR DE LÀ* (Von da an, 1975) beschäftigte sich mit den Konventionen des Ausstellens von Kunst und bezog die Wände der gesamten Ausstellung thematisch derart mit ein, dass gemalte Bildflächen und Wandfläche untrennbar miteinander verschmolzen. Für diese Ausstellung im Städtischen Museum Mönchengladbach recherchierte Buren die Installationsgeschichte des Museums der vergangenen zehn Jahre – samt dessen spezifischer Art, Bilder zu hängen – und bedeckte die Wände sämtlicher Kabinette des Hauses mit einem vertikalen Streifenmuster. Rechteckige Leerstellen, die aus der gestreiften Tapete ausgeschnitten waren, markierten Stellen, an denen einzelne Gemälde, während einer der vielen Ausstellungen des Museums, einst gehangen hatten. Anhand der rhetorischen Frage, ob die Wand eher Hintergrund für das Bild oder das Bild eher Dekoration für die Wand sei, stellte Buren fest, dass keines von beiden ohne das andere bestehen könne.²⁾ Mit den auffälligen gestreiften, von rechteckigen Leerstellen durchbrochenen Wänden war die Arbeit *À PARTIR DE LÀ* untrennbar in den Rahmen des Museums – als kulturelle Idee wie als architektonisches Gebäude – eingebunden.

Für seinen Beitrag zur Ausstellung «Europe in the Seventies: Aspects of Recent Art» (Europa in den 70er Jahren: Aspekte aktueller Kunst) im Art Institute in Chicago, 1977, realisierte Buren die neue Arbeit *UP AND DOWN, IN AND OUT, STEP BY STEP, A SCULPTURE* (Auf und Ab, Innen und Aussen, Schritt für Schritt, eine Skulptur), die sich jetzt in der ständigen Sammlung des Museums befindet. Die Arbeit nutzt die zentrale Treppe des Gebäudes (bekannt als

Grand Staircase oder Grosses Treppenhaus), die vom Eingang des Museums zur ständigen Sammlung im ersten Stock führt und den Zugang zu Ausstellungsräumen mit Kunst aus unterschiedlichen Jahrhunderten erlaubt. Mit Hilfe weisser und farbiger Papierstreifen, die er auf die vertikalen Flanken der Treppenstufen applizierte, verwandelte Buren das Treppenhaus des Art Institute in ein Objekt mit eigenständiger skulpturaler Präsenz. Die Stufen vereinen die Gattungen Malerei, Skulptur und Architektur in sich, wobei sie ihre primäre Funktion als Treppe bewahren.

Im Gegensatz zu anderen Werken in der Sammlung des Museums befindet sich *UP AND DOWN...* nicht in einem ausschliesslich der ständigen Sammlung vorbehaltenen Raum und steht in ständigem Dialog mit der architektonischen und kulturellen Gesamtheit des Museums, indem es sich als dessen Basis und Zentrum behauptet. Während andere Werke einer Ein- und Umordnung ausgesetzt sind, die üblicherweise unabhängig von ihren ursprünglichen historischen und kulturellen Bedingungen erfolgt, kann *UP AND DOWN...* nicht losgelöst von der architektonischen und institutionellen Situation betrachtet werden, in welche die Arbeit eingebettet ist.

Eine Arbeit, die zwei Jahre später für die Ausstellung «Andre, Buren, Irwin, Nordman: Space as Support» am University Art Museum in Berkeley, Kalifornien, entstand, markiert eine entscheidende Wende in Burens Auffassung des Verhältnisses zwischen Malerei und Architektur. Im Gegensatz zu *UP AND DOWN...* oder auch der Ausstellung bei *Wide White Space* zehn Jahre zuvor ging Burens Arbeit in Berkeley nicht mehr auf die Besonderheiten bestimmter Wände oder architektonischer Elemente ein, sondern bezog den gesamten Innenraum des Museums mit ein. *STALACTIC/STALAGMITIC: A DRAWING IN SITU AND THREE DIMENSIONS* (Stalaktisch/Stalagmitisch: eine Zeichnung vor Ort und in drei Dimensionen, 1979) legte die Komplexität der Museumsarchitektur frei, die von Betonplatten dominiert wird, die sich durch mehrere Stockwerke hindurchziehen, in die Innenräume hineinkragen und in kühnen Winkeln aufeinander treffen und sich kreuzen. Die Ausstellungsräume des Museums sind über sechs Ebenen verteilt und untereinander



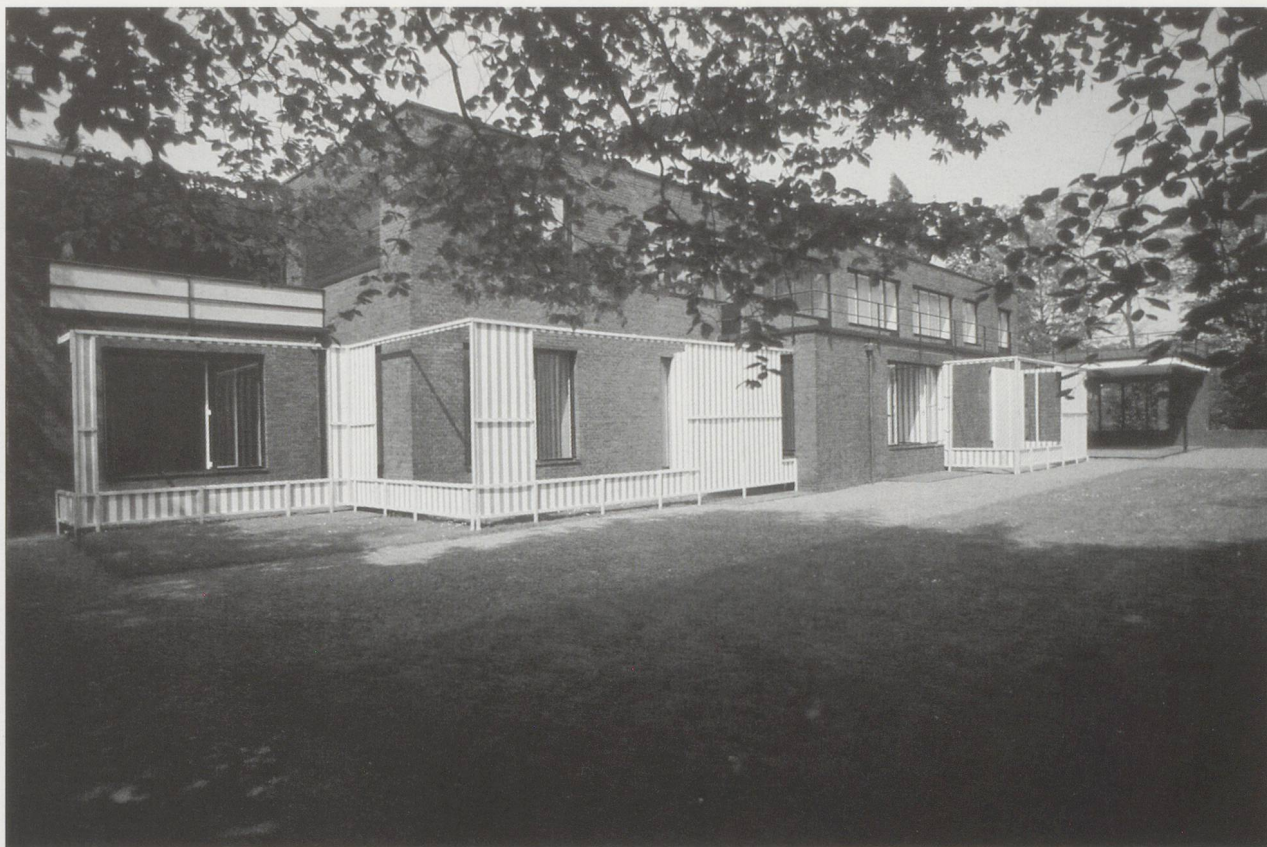
DANIEL BUREN, *photo-souvenir*: UP AND DOWN, IN AND OUT, STEP BY STEP, *travail in situ (intérieur)*, Art Institute of Chicago, 1977, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

durch Rampen mit niedrigen, massiven Betonbrüstungen verbunden, die aus dem Inneren des Museums nach draussen führen. Buren bedeckte die Oberseite aller Brüstungen mit gestreiftem Papier, das quer zum Streifen beschnitten war. Und für die Wände verwendete er parallel zum Streifen beschnittene Papierbahnen, welche über die ganze Höhe der Wand verliefen. Mit diesen Streifenbahnen markierte er all jene Stellen, an denen Wände aufeinander trafen und sich kreuzten. Die vertikal gestreiften Bänder unterbrachen die Schwere des harschen Betonraums, während die Repetition der zu Rechtecken beschnittenen Streifen entlang der Oberkanten aller Geländerbrüstungen den vielfach gebrochenen Raum gleichzeitig graphisch zerlegte und visuell zusammenhielt. Die Installation in Berkeley verwandelte die architektonischen Abschränkungen des Museums in Strukturelemente, die nicht mehr trennend, sondern verbindend wirkten. Und wie bereits in Mönchengladbach machte Buren die Wände des Ausstellungsraums zum integralen Bestand-

teil seiner Arbeit, statt sie lediglich als passiven Hintergrund oder neutrale Raumbegrenzung zu begreifen.

Die Installation in Berkeley leitet eine Reihe von Arbeiten aus den frühen 80er Jahren ein, in denen die Malerei der Architektur gleichgestellt ist und nicht mehr von bestehenden architektonischen Elementen bestimmt wird oder mit diesen zusammenfällt. Burens Arbeit PLAN CONTRE-PLAN (1982) im Haus Esters in Krefeld war Teil einer gemeinsamen Ausstellung mit Michael Asher, der im Haus Lange ausstellte, und bestand aus einer Reihe von vertikal gestreiften Raumteilern, die den bestehenden Ausstellungsraum hervorhoben. PLAN CONTRE-PLAN signalisierte eine ganz neue Herangehensweise: Es basierte auf dem Grundriss des Hauses Lange, in dem Ashers Arbeit gezeigt wurde, und reproduzierte die Mauern und Raumteiler dieses Hauses massstabgerecht in weissrot gestreiftem Stoff. Indem er die Wände dieser zwei frühen Bauten Mies van der Rohes übereinander stülpte, inszenierte Buren eine sichtbare Interaktion zwischen den Grundrissen zweier eng verwandter Häuser und stellte zugleich den «echten» Wänden jene aus vertikal gestreiftem Stoff entgegen. Die für das Haus Lange stehenden weissrot gestreiften Stoffwände durchkreuzten das Wandsystem von Haus Esters und setzten sich ausserhalb des Gebäudes in wandhohen Raumeinschlüssen fort.

In Krefeld fungierten die vertikal gestreiften Stoffbahnen erstmals autonom als Wandflächen und architektonische Trennwände. Die Arbeit À PARTIR DE LÀ (1982), die unmittelbar im Anschluss an Burens Ausstellung in Krefeld entstand, erhärtete die Idee, dass Malerei architektonische Dimensionen annehmen und aushalten könne. Die frei stehende Arbeit aus gestreiftem Stoff, Holzgerüsten und Plexiglas war eine massstabgetreue Reproduktion des gesamten Erdgeschosses des Museums in Mönchengladbach (einschliesslich aller Türen und Fenster), wie es während Burens Ausstellung von À PARTIR DE LÀ im Jahr 1975 ausgesehen hatte. Diese dreidimensionale, ebenfalls 1975 entstandene, aber erst 1982 öffentlich gezeigte Arbeit verlieh der schon früher zugänglichen, aber nicht isolierbaren Installation ihre eigene räumliche Form. Wenig später sollten



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: PLAN CONTRE-PLAN, travail in situ, Museum Haus Esters, Krefeld, May–July 1982, detail.*

(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

die CABANES ÉCLATÉES (Geplatze Hütten, 1984) folgen, die in unendlichen Variationen Burens Vorstellung von Malerei anhand begehrter Pavillons erweiterten. Sie bestanden zunächst aus Stoffbahnen und später, als sie immer raffinierter wurden, auch aus anderen Materialien wie Holz oder Plexiglas.

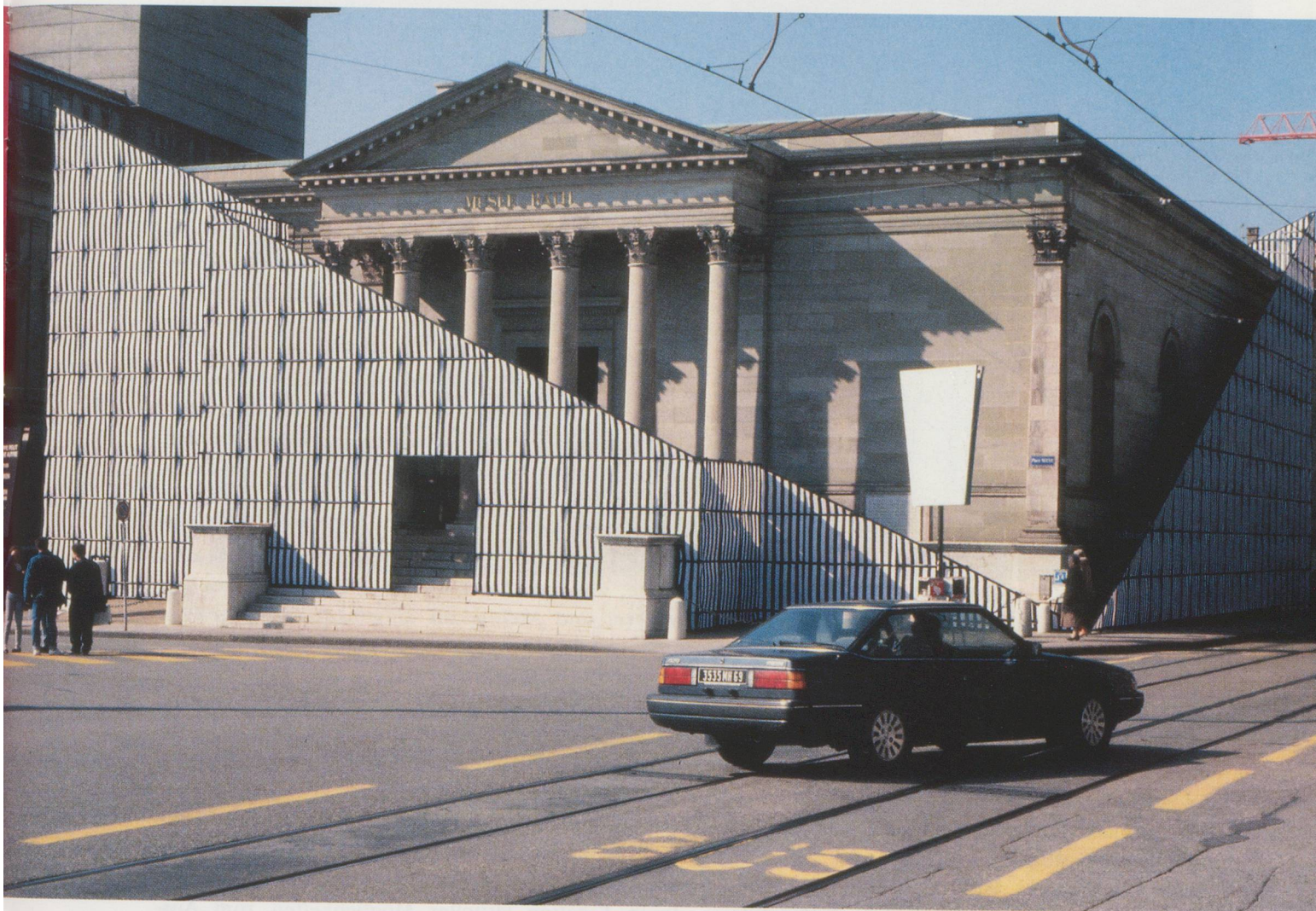
POINTS DE VUE OU LE CORRIDORSKOPE (Ansichten oder das Korridorskop), ein Hauptwerk aus dem Jahr 1983, welches im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris gezeigt wurde, etablierte ein für allemal die Autarkie der Stoff-Wand-Kombination. Schwarzweisse, auf ein Holzgerüst gespannte Stoffbahnen bildeten einen geschlossenen und gedeck-

ten Korridor, der begehrbar war und im Zickzack durch das gesamte Museum führte. Anstatt das eine oder andere Bild an der Wand zu betrachten konnten die Besucher nun durch eine Arbeit hindurchgehen, welche die bemalte – statische – Fläche in eine architektonische Realität verwandelt hatte. Und während die Besucher in dieser Passage unterwegs waren, konnten sie durch ausgeschnittene Fenster in der Stoffwand kurze Blicke auf weitere ausgestellte Kunstwerke erhaschen.

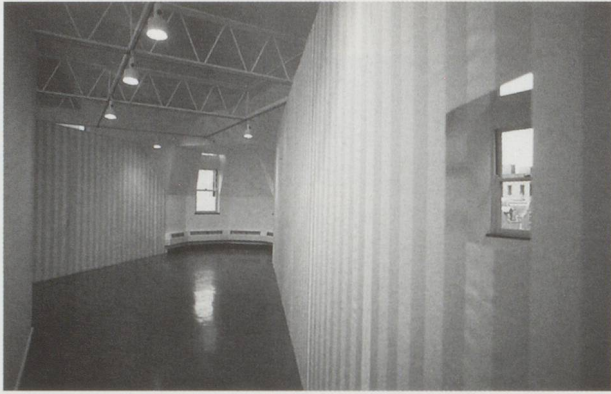
Die Wände von POINTS DE VUE... erzeugten einen dynamischen Dialog zwischen der Malerei – in Gestalt der gestreiften Leinwand – und der Architektur,



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: UNE ENVELOPPE PEUT EN CACHER UNE AUTRE, travail in situ (intérieur), Musée Rath, Genève, March 1989, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)*



DANIEL BUREN, photo-souvenir: UNE ENVELOPPE PEUT EN CACHER UNE AUTRE, travail in situ (extérieur),
Musée Rath, Genève, March 1989, détail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: INTERSECTING AXES, travail in situ, The Renaissance Society, Chicago, 1983, detail.*

(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

die nun von ihrer üblichen Hintergrundrolle als blosser Präsentationsfläche befreit war. Besonders bemerkenswert ist, dass diese Arbeit ihr eigenes architektonisches Gefäss verbarg, während die Besucher zugleich die Aussenwände des mäandernden Korridors sehen konnten, in dem sie sich befanden und der seinerseits wiederum im Museum eingebettet war. Indem dieses Werk im Museumsgebäude eine alternative Architektur installierte, enthüllte es paradoxerweise die Unsichtbarkeit des Museums und propagierte zugleich die Idee seiner eigenen, selbständigen Realität.

Auch ein weiteres Werk aus dem Jahr 1983, *INTERSECTING AXES: A WORK IN SITU* (Sich schneidende Achsen: eine Arbeit *in situ*), welches für die Renaissance Society an der University of Chicago entstand, bestätigte den autarken Charakter der Stoff-Wand-Kombination. Es bestand aus zwei sich kreuzenden Korridoren aus vertikal gestreiftem Stoff in Weiss und Orange, die von den vier Ecken des Ausstellungsraums ausgingen und einen Dialog zwischen den temporären gestreiften und den ursprünglichen Wänden in Gang setzten. Wiederum entstand aus der gegenseitigen Durchdringung von gestreiften Stoffbahnen und bestehenden Wänden ein dynamischer Dialog zwischen der Malerei (in Gestalt der gestreiften Leinwand) und der von ihrer

üblichen Hintergrundrolle befreiten Architektur.

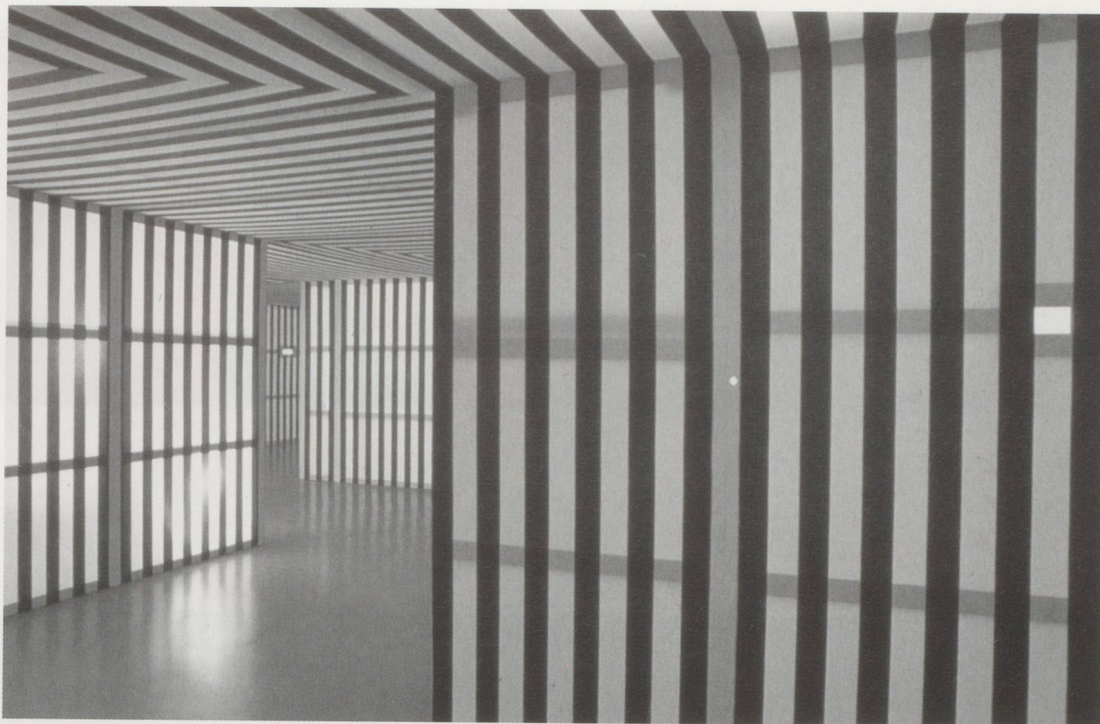
Daniel Burens jüngster Streich im Centre Pompidou muss auf dem Hintergrund der logischen Entwicklung eines Denkens verstanden werden, das den Künstler vom illusionistischen Raum der Malerei wegführte und über die Architektur zu einer direkteren Auseinandersetzung mit der konkreten Wirklichkeit der Welt gebracht hat. Seit Mitte der 80er Jahre sind aus dieser Auseinandersetzung Werke entstanden, die viel zu zahlreich und vielfältig sind, um hier diskutiert werden zu können. Das beginnt bei so berühmten (und berüchtigten, weil bereits vor der Ausstellung wieder entfernten) früheren Werken wie *PEINTURE-SCULPTURE* (Gemälde-Skulptur, 1971), einem doppelseitigen Bild, das vom transparenten Dach des Guggenheim Museums herabhängend mit einem gewaltigen Schnitt den zentralen offenen Raum des New Yorker Museums teilte. Unter den zahlreichen späteren Werken wäre vielleicht *UNE ENVELOPPE PEUT EN CACHER UNE AUTRE* (1989) hervorzuheben, und zwar wegen der Art und Weise, wie hier nicht nur eine Dialektik zwischen Malerei und Architektur aufgebaut wird, sondern auch zwischen dem Museum als Gefäss und dem, was es enthält. Im Laufe von Burens damaliger Ausstellung in Genf beherbergte das Musée Rath in seinem unteren Geschoss zehn *CABANES ÉCLATÉES*, während zugleich das gesamte Museum wie ein Ausstellungsobjekt behandelt wurde.

Aus der Ablehnung singulärer oder statischer Sichtweisen heraus hat sich Burens Kunst der Idee verpflichtet, die vielfältigen, wenn nicht gar endlosen Facetten visueller Möglichkeiten zum Ausdruck zu bringen. Seine Werke sind fest in der Realität verankert, ohne je anmassend oder pompös zu wirken; er vertrat immer die Idee einer uneingeschränkten ästhetischen Erfahrung, die (und das hat er bewiesen) den Betrachtern geboten werden kann, wenn die zeitlichen und räumlichen Gegebenheiten der Architektur sowie ihre institutionellen Begleitumstände mit einbezogen werden.

(Übersetzung: C. Rattemeyer/W. Parker)

1) Daniel Buren, «Beware», in: *Five Texts*, John Weber Gallery, New York & Jack Wendler Gallery, London 1973, S. 15.

2) Daniel Buren, «On Saturday», in: *Daniel Buren: Around «Punctuations»* (Lyon: Le Nouveau Musée, Lyon 1980), n.p.



DANIEL BUREN, photo-souvenir: POINT DE VUE OU LE CORRIDORSOPE, travail in situ, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, May 1983, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

Page/Seite 78–83: MARIN KASIMIR, SIMULTANÉMENT, 2002.

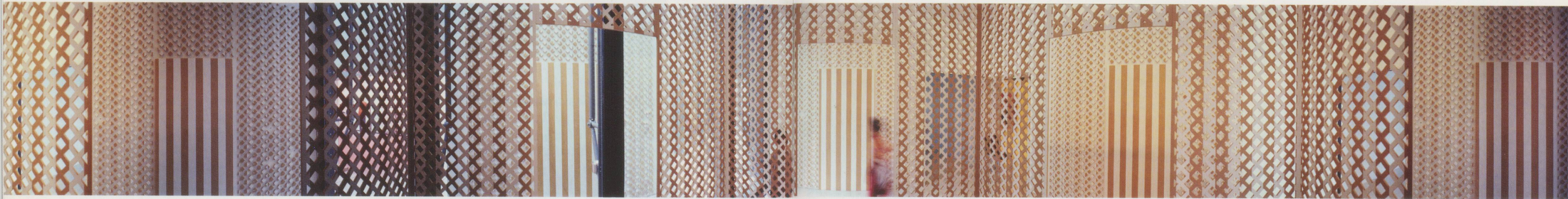
Within the framework of his own studies, Marin Kasimir made a series of photographs in the rooms that constitute my exhibition, "Le Musée qui n'existait pas," using those same rooms as their subject matter. I was so delighted with the result that I asked him if he would be willing to include some of the photographs in my PARKETT collaboration, prior to their being issued elsewhere.

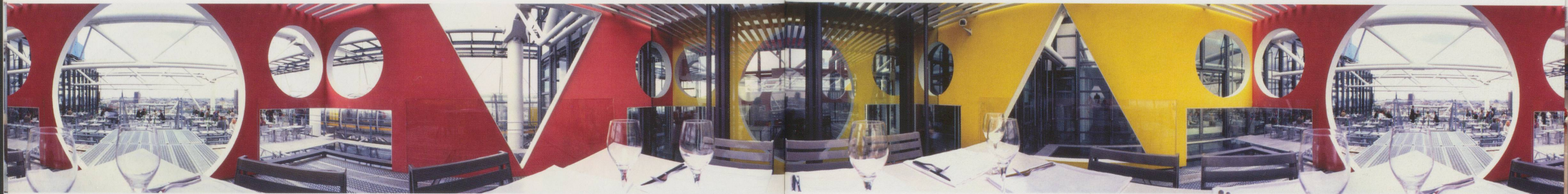
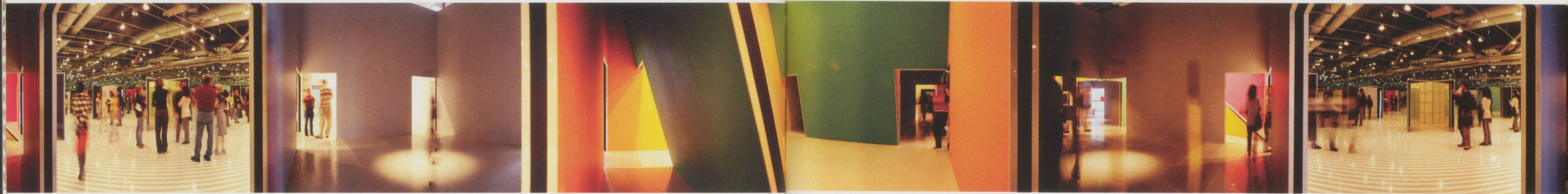
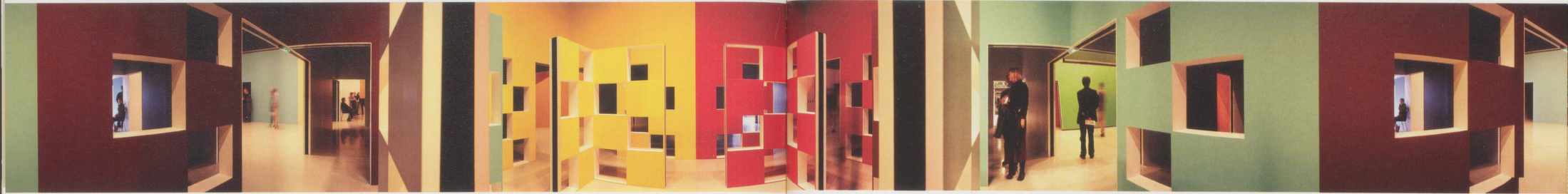
The following three double pages not only offer pertinent insight into one aspect of my work, namely extending the angle vision to 360 degrees (which is even exceeded by Marin Kasimir's photographs). Having been designed by the photographer himself, they are above all part of an independent oeuvre. I take this opportunity to thank him warmly for agreeing to contribute to this issue.

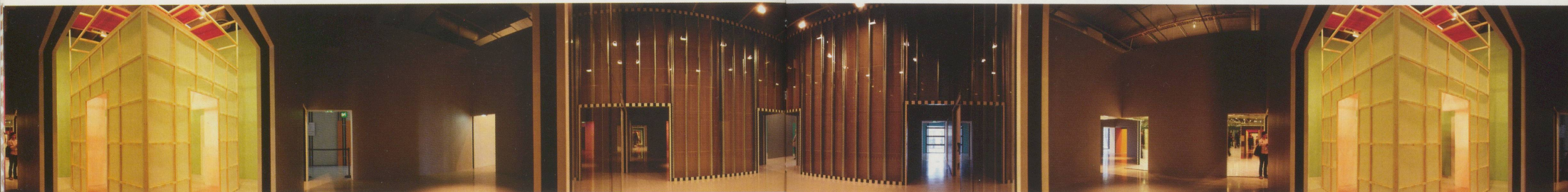
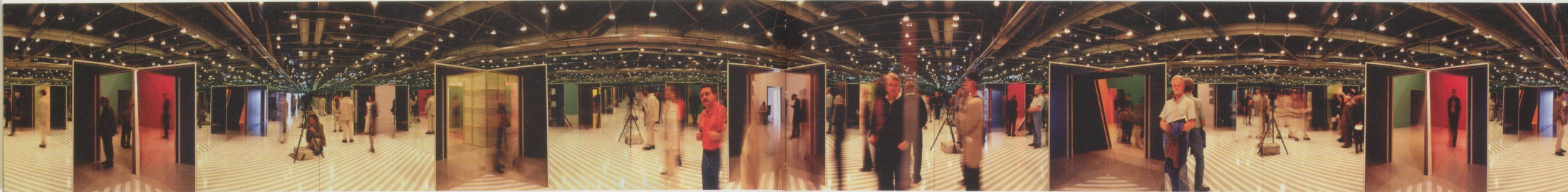
Im Rahmen seiner eigenen Arbeit realisierte Marin Kasimir in den Räumen meiner Ausstellung «Le Musée qui n'existait pas» eine Reihe von Photographien, die eben diese Räume zum Gegenstand hatten. Ich war vom Ergebnis derart begeistert, dass ich ihn bat – vor einer anderweitigen Veröffentlichung – einige Photos auszuwählen, damit ich sie in meine PARKETT-Collaboration mit einschliessen könnte.

Die drei folgenden, vom Photographen selbst gestalteten Doppelseiten sind deshalb in erster Linie als Teil eines eigenständigen Werks zu verstehen, auch wenn sie einen Aspekt meiner Arbeit erhellen, nämlich die Erweiterung des Gesichtsfeldes auf 360 Grad (die Photos gehen sogar noch weiter). Ich möchte Marin Kasimir an dieser Stelle für seine Bereitschaft zur Mitwirkung ganz herzlich danken.

– Daniel Buren, November 2002







THE DECORATIVE AS STRATEGY

DANIEL BUREN'S "THE MUSEUM WHICH DID NOT EXIST"

ALISON M. GINGERAS

Art history, like any other discursive practice, often hides its constructed or conjectural nature. History becomes a vehicle for ideological agendas, chronological simplification in the name of "progress" as well as many other kinds of reduction. By its very nature, it veers away from multiplicity, contradiction, and speculative readings of art objects and practices. Whether in the form of a monograph or exhibition, living artists are almost always pinned down by such schematics especially on the occasion of a retrospective examination of a single artist's career. One way to fight this reductive process is to foreground a set of strategies over the historical assessment of the "content" that they are designed to convey. Perhaps more than any other artist of his generation, Daniel Buren has proven to be a deft strategist by transforming the format of the exhibition into a means to circumvent the historical reduction or ideological use of his work.

Despite Buren's 40-year-long career of exhibition making, the art history book's account of the "content" of his work has been inextricably entwined with

ALISON M. GINGERAS is curator for contemporary art at the Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, where she curated Daniel Buren's exhibition "Le Musée qui n'existait pas" (with Bernard Blistène and Laurent LeBon). She writes frequently for *Parkett*, *Art Press*, *French Vogue*, and *Phaidon*.

the socio-political climate in which it emerged. Since the first series of paintings from 1966, which used a preprinted striped motif of repetitive, alternating white and colored vertical stripes of 8.7 centimeters in width (on top of which he usually painted the two outer stripes with white paint), his persistent use of the "stripe" retains an aura of Marxist criticism (of painting, of autonomy, of artistic gesture, etc.). Since this early, "radical" period, Buren's supposedly anonymous striped motif (or "visual tool" as more precisely termed by Buren himself) has jumped from the canvas stretcher to just about every imaginable format: architectural surfaces, utilitarian objects, or printed matter, just to name a few. While these "enlargements" have been read as an evolution of medium, most historical accounts assume that their meaning and intent is stable: the presence of the visual tool signals the same critical impulse as his first desire to strip painting to "degree zero."

As if anticipating the constraints of conventional art-historical readings, Buren made a series of strategic choices for his recent (and only) one-person exhibition at the Centre Pompidou entitled "Le Musée qui n'existait pas" (The Museum Which Did Not Exist). Conceived as a grid of 71 rooms overlaid upon the Pompidou's often overpowering, industrial architecture, its physical construction was an outright refusal of a retrospective. With two possible



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: LA CABANE IMPLOSÉE: LES RUMEURS DE LA VILLE, travail in situ, in "Le Musée qui n'existait pas," Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)*

DANIEL BUREN, photo-souvenir: LE PLANCHER À L'INFINI, tracé et
in situ, in "Le Musée qui n'existe(ait) pas", Centre Pompidou, Paris,
June-September 2002, détail. (COPYRIGHT DANIEL BUREN)

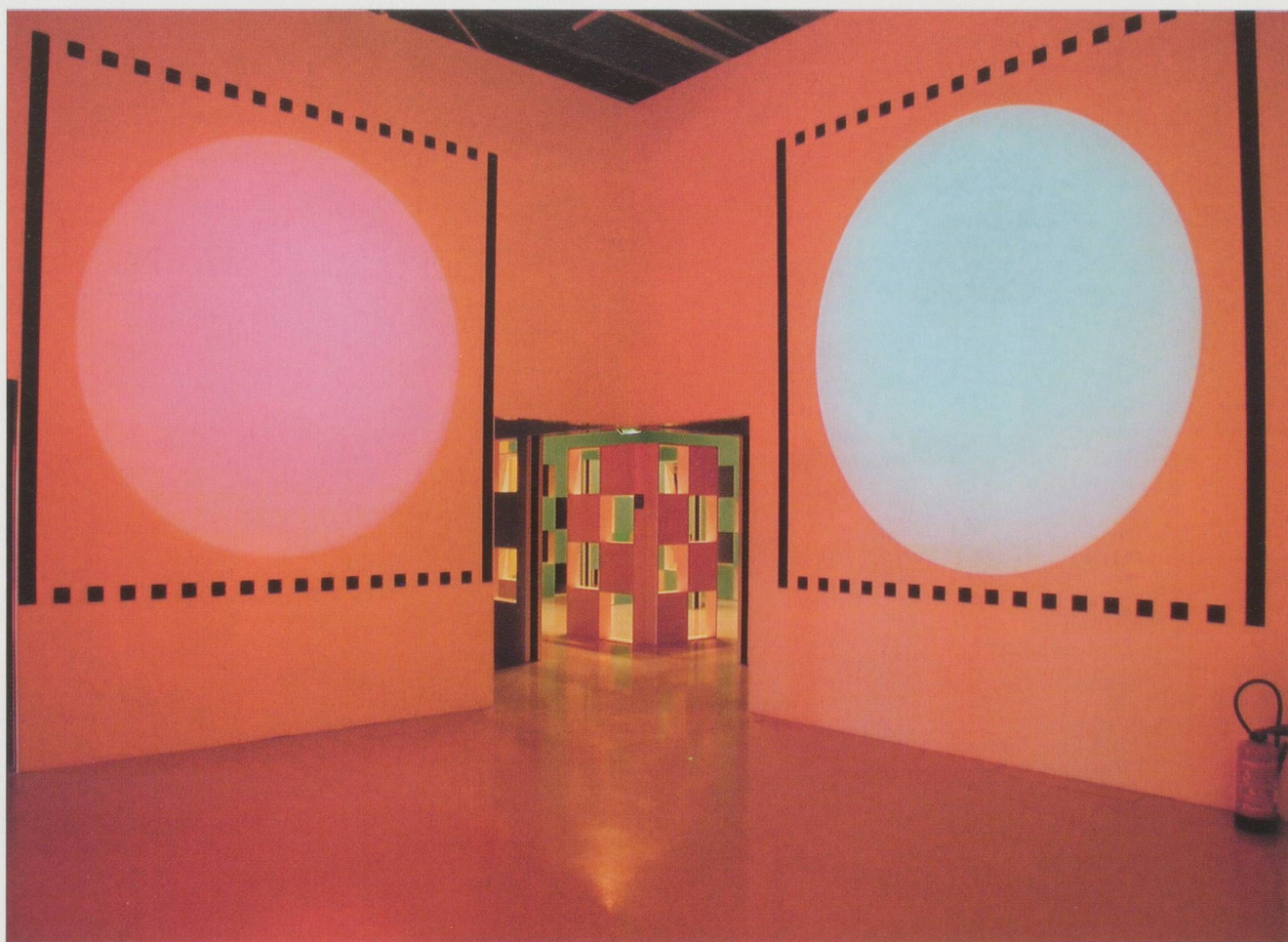
points of entry into the main exhibition space on the sixth floor of the Pompidou,¹ the show broke all of the rules: no unidirectional progression of rooms, no indication of chronological order of individual works, and no possibility to chart formal or conceptual development between art works. Every other "cell" in the grid constituted a work, many times an architectural-sculptural construction as well as two reactivations or reconfigurations of existing works (such as a series of early film projections or *Autour du retour d'un détour*, travail in situ, 1988–2002). In fact, there was almost no means to disassociate the mechanisms of exhibition design itself from the individual works as the network of rooms—entitled the "device" by Buren—served both as "container and content." Disregarding what for most artists is a straightforward, hagiographic occasion, the first layer of Buren's strategy was to diffuse the linear impulse of art history into a maze-like configuration of past and present, jumbling his "initial" intention and pre-formatted interpretation.

A parallel tack was taken in the organization of the publication—*Mot à mot* (From Word to Word)—that accompanied the exhibition. Conceived as an alphabetical index of key words that could be used to describe Buren's work, the book weaves together documents from Buren's archive reproduced in facsimile. Whether photographs, letters, drawings, excerpts of Buren's critical writings, or press clippings, each "word" constitutes a storyboard of some aspect of his work that functions without third-party commentary (informative captions and the general "choreography" of the documents constitute the contribution of the publication's editorial team). The choice of words veer from the expected (architecture, censorship, in situ, protest, visual tool) to the formal or descriptive (color, fabric, water); from terms that describe process (to align, to frame, to mask, to traverse) to the whimsical (wind, voyage, zigzag), without any legible hierarchy or master narrative. Both exhibition and book decline a single point of beginning or ending for Buren's artistic trajectory; instead a series of conceptual tools, procedures, terms, and visual clues are offered to the viewers to aid in their speculation on his work. In the tradition of Buren's development of an in situ practice,

these "curatorial" choices in terms of format (exhibition structure, catalogue) might initially seem like a mere shunning of institutional expectation. Yet the very Buren-ian strategy of short-circuiting expectation was pushed to an extreme when considering how he anticipated the art historical insistence on the purely "critical" or "contestatory" content of his work. Knowing full well that pleasure and criticality have never been compatible bedfellows, Buren chose to foreground what many progress-oriented readings of his work have named as his decline: the appearance of the decorative. If one subscribes to such narratives, the visual tool might seem to have traveled down a slippery slope, supposedly devolving away from its initial critical force. From his early quest to radically reduce pictorial content of the canvas to its transformation into an open, neutral sign or framing device used to bring the viewer's attention to a given context or situation, Buren's visual tool might today be read as being only part of a decorative device used to organize color and form. While Buren has always engaged formal issues coming from painting as well as the architectural/institutional frame, the spectacular explosion of color, mirrors, and materials that constituted the majority of the Pompidou exhibition was perhaps its most radical, startling ambition: to create a space for "undeniable visual pleasure."²

Almost always hurled as a nasty slur between twentieth-century artists, the "decorative" in Buren's exhibition seems to be deployed to demonstrate that it is (and has been) an integral, intentional element in his practice. In fact, Buren is one of the few artists to acknowledge that all of "the great artists of this century have reacted to or reflected upon" the question of the decorative.³ Without slipping into pure revisionism on the occasion of such a notable exhibition, Buren has often addressed the decorative dimension of his work quite openly in numerous essays and interviews, as early as the mid-eighties:

If one can not escape the decorative, then one should address it. My work is not about "décor" but has a direct relationship to décor. I often play with the ambiguity between functionality and artistic works and I would like to sustain these ambiguities, these borders are blurred and mobile in almost all the works that I make. ... This is where the



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: PROJECTION DE LUMIÈRES COLORÉES* (in the back/hinten: *LA CABANE IMPLOSÉE: LES RUMEURS DE LA VILLE*), *travail in situ*, in "Le Musée qui n'existait pas," Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail.

(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

work touches on the limits where the notion of the decorative can be introduced. In all of my in situ works and all the works using "wallpaper" the question of frontier between the decorative and the non-decorative is posed, because the thing that is applied to the wall becomes the wall. Here, one encounters another problem: it would seem to suggest that the wall itself is decorative! And there, [the viewer] loses all points of reference and the question starts to be interesting.⁴⁾

The presence of spectacular visual effects and vibrant color in the Pompidou exhibition are but the

surface manifestations of Buren's supposed "decorative" turn. A close re-reading of such earlier texts suggests that his interest in the decorative and in the notion of décor operates in regards to the deliberate ambiguity he creates using the medium of the exhibition itself: confusing functional exhibition architecture with architecture as oeuvre. In fact, this position comes from the fact that Buren is one of the few artists to acknowledge that the work of art itself—any object hung on a wall (painting) or placed on the floor (sculpture)—is decorative.⁵⁾ Whether working



DANIEL BUREN, photo-souvenir: L'OSSATURE DE L'ESPACE, travail in situ, in "Le Musée qui n'existait pas," Centre Pompidou, Paris, June-September 2002, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

with or against this conceit, the decorative is an inescapable factor that is best confronted head-on.

When seen in this light, the exhibition becomes a speculation "device" that opposes linearity with multiplication, making it spatially and conceptually difficult to digest Buren's oeuvre in terms of simple dialectics: early/late, critical/decorative.

This usage or understanding of the decorative extends beyond a contamination of his otherwise reductive (critical) visual vocabulary in order to disappoint the customary place that art historians have created for him. The development of the decorative as a strategy is in fact analogous to his elaboration of the notion of *in situ* in Buren's practice.

*Work in situ could be translated as a transformation of the space of reception. This transformation can be made for the space, against the space, or in osmosis with the space, just as a chameleon changes color on a green leaf, or becomes gray on a stone wall. (...) in situ means that there is a voluntarily accepted link between the space of reception and the "work" that is made, presented and exposed there.*⁶⁾

Like the notion of *in situ*, the decorative is part of a larger set of strategies that critically engage the format of the exhibition through a double engagement with both the space of reception and the construction of the work itself. Decorative elements can physically infiltrate an existing exhibition space as well as "corrupting" the discursive space of art-historical reception, and they can also create a new space for the "work" by blurring the lines of form and function. More than a shift or degeneration from high, critical art to an appropriation of a lower form such as design, the decorative has become a weapon in Daniel Buren's exhibition-making arsenal, used to combat the otherwise invisible, reductive processes of reception. The decorative elements are an integral part of Buren's "Museum Which Did Not Exist": a museum where playful speculation replaces the dogmatism of any linear or Cartesian logic, where multiplicity and ambiguity of meaning are substituted for a teleological account of artistic progress.

1) In fact, elements of the exhibition penetrated all levels of the building: the sub-basement level (transformed into an extension of the parking garage below), the main public access lobby (a project to obscure/transform the otherwise ineffective signs that signal the various activities/administrative divisions of the Centre), the celebrated exterior "tube" that transports the visitor from one level to the next (the projection of a film showing successive tearing of different colored striped paper, *COULEURS*, 1984), both floors (4 and 5) of the National Museum of Modern Art with the reinstallation of *LES FORMES: PEINTURES* (work in situ, 1977) as well as the reinstallation of its companion piece conceived for the Centre Pompidou and installed on the roofs of buildings in the city of Paris, *LES COULEURS: SCULPTURES* (work in situ, 1977).

2) "It is true that my recent works are very different from those I might have done ten years ago. That being said, I have already used color and effects of 'explosion' in my work, these are constants in my work. What is also totally different without being completely new is my work on the notion of the decorative." Daniel Buren, *Les Ecrits (1965-1990)*, (Bordeaux, France: CAPC Musée d'art contemporain, 1991), vol. III, p. 87. (Translated from the French by the author.)

3) Daniel Buren, *Au Sujet de ... Entretien avec Jérôme Sans*. (Paris: Flammarion, 1998), p. 119. Buren cites the work of Mondrian, Matisse, Picasso, Léger, Rivera, Van Doesburg, El Lissitzky, Malevich, Nauman, or Pollock...

4) Michael F. Gibson, "The Stripes and (Nearly) Nothing But the Stripes," *New York Times*, August 4, 2002, pp. 31, 33. It is interesting to mention that the element of "visual pleasure" is cited in this article as the element that completely disturbs the historical portrayal of Buren given in the article's introduction. Yet it is more interesting to note that the journalist uses two clichés of the French artist in his categorization of Buren: both the overly discursive, *soixante-huitard* maverick and the decadent colorist, pushing high art to its vulgar end in the easily consumable realm of design. While this view is not only reductive in terms of art history, it is also an extreme anti-French caricature that is part of *The New York Times'* systematic, xenophobic treatment of French culture, whether discussing culinary tradition, cinema, or even popular culture. Not only does Gibson schematize the historical trajectory of Buren's work, he also uses excessive examples to ridicule the artist's radical stance, and links it to an overarching frivolity and self-importance that is part of an anti-French stereotype, e.g. Gibson's translation of 8.7 cm into 3.4251968503937 inches as a nationalist stab at the metric system or his description of Buren's own writing as "most unreadable, authoritarian, indeed 'terrorist' (in the French sense of 'intimidating') and totalitarian commentary".

5) "In fact, no one wants to believe that the work of art is decorative. But the moment one asks, 'What do I do with this canvas? What does it become in a space?' one quickly realizes that it is impossible to escape the decorative effect of any object hung on the wall or any object placed on the floor." Daniel Buren, *Les Ecrits (1965-1990)*, op. cit., p. 88. (Translated from the French by the author.)

6) Daniel Buren. "Du travail in situ" in *Du volume de la couleur*. (Cadillac: Centre d'art contemporain, 1985), n.p.; partially reprinted in *Daniel Buren: Mot à mot*, (Paris: Centre Pompidou/Éditions Xavier Barral/Éditions de La Martinière, 2002), p. I-15. (Translated from the French by the author.)

DAS DEKORATIVE ALS STRATEGIE

DANIEL BURENS «LE MUSÉE QUI
N'EXISTAIT PAS»

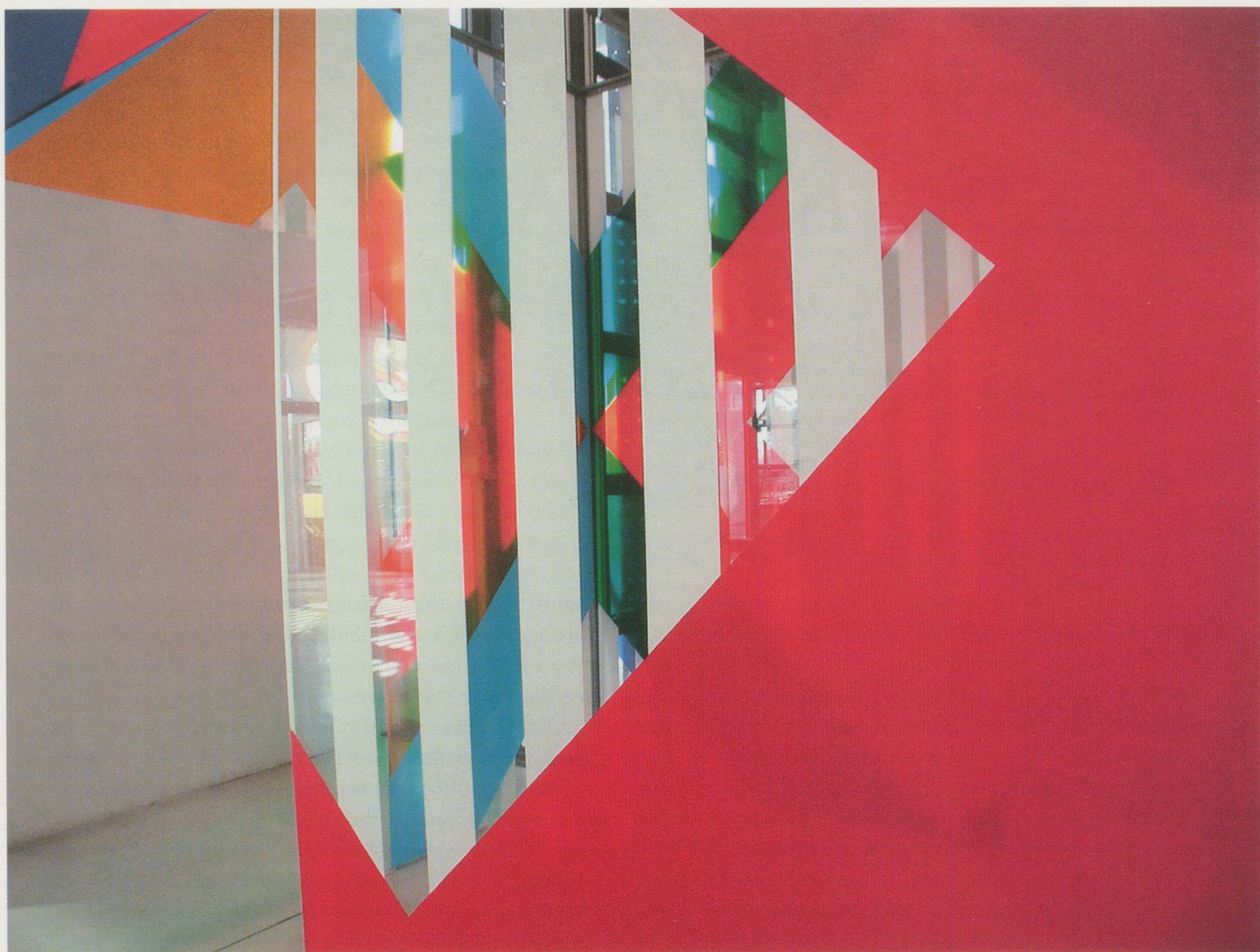
ALISON M. GINGERAS

Wie jede andere diskursive Praxis kaschiert die Kunstgeschichte vielfach ihren konstruierten, auf Vermutungen beruhenden Charakter. Die Geschichte wird zum Vehikel für ideologische Ziele, für chronologische Vereinfachungen im Namen des «Fortschritts» und mancherlei andere Formen der verkürzten Darstellung. Schon von Natur aus scheut die Kunstgeschichte Vielfalt, Widerspruch und jedes spekulative Verständnis von Kunstwerken und Formen künstlerischer Praxis. Lebende Künstler sehen sich, ob anlässlich einer Monographie oder einer Ausstellung, nahezu immer in irgendein Schema gepresst, insbesondere wenn es sich um die retrospektive Betrachtung einer einzelnen Künstlerlaufbahn handelt. Eine Möglichkeit, dieser Reduktion entgegenzutreten, besteht darin, eine Reihe von Strategien über die historische Einschätzung des «Inhalts», den sie transportieren sollen, zu stellen. Daniel Buren hat sich wie kaum ein anderer Künstler seiner Generation als geschickter Stratege erwiesen,

ALISON M. GINGERAS ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst am Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, in Paris, wo sie 2002 (zusammen mit Bernard Blistène und Laurent Le Bon) Daniel Burens Ausstellung «Le Musée qui n'existait pas» organisierte. Sie schreibt regelmässig für *Parkett*, *Art Press*, die französische *Vogue* und *Phaidon*.

indem er das Ausstellungsformat eben gerade dazu verwendet, sich sowohl der Reduktion aufs Historische wie der ideologischen Instrumentalisierung seines Werks zu entziehen.

Obwohl Buren inzwischen bereits auf eine vierzigjährige Ausstellungsgeschichte zurückblicken kann, ist die kunsthistorische Darstellung des «Inhalts» seines Schaffens unauflöslich mit dem soziopolitischen Klima der Zeit seiner künstlerischen Anfänge verknüpft. Seit der ersten, 1966 entstandenen Serie von Bildern mit vorgedrucktem Streifenmotiv – abwechselnd weisse und farbige vertikale Streifen mit einer Breite von jeweils 8,7 cm (wobei Buren in der Regel die beiden äusseren Streifen mit weisser Farbe übermalte) – haftet seinem ständigen Rückgriff auf die «Streifen» eine Aura marxistischer Kritik an (an der Malerei, an der Autonomie, am künstlerischen Gestus usw.). Seit dieser frühen, «radikalen» Periode hat sich Burens angeblich anonymes Streifenmotiv (das er selbst treffender als «visuelles Werkzeug» bezeichnet) vom Keilrahmen gelöst und nahezu jede denkbare Form angenommen: architekturgebundene Flächen, Gebrauchsgegenstände oder Drucksachen, um nur einige wenige Beispiele zu nennen. Da diese «Erweiterungen» lediglich als Weiterentwicklung des Mediums verstanden worden sind, gehen die meisten historischen Darstellungen davon aus, dass ihre



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: LES PAROIS TRANSPARENTES, travail in situ, in "Le Musée qui n'existait pas,"*
Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

Bedeutung und Intention die gleiche geblieben sei, dass also die Präsenz desselben visuellen Werkzeugs vom gleichen kritischen Impuls zeuge wie Burens ursprüngliches Bestreben, die Malerei auf den *degré zéro*, ihren Nullpunkt, zurückzustutzen.

Wie in Vorwegnahme der engen Schranken herkömmlicher kunsthistorischer Interpretationen traf Buren für seine jüngste (und einzige) Einzelausstellung im Centre Pompidou mit dem Titel «Le Musée qui n'existait pas» (Das Museum, das nicht existierte) eine Reihe strategischer Entscheidungen. Der konkrete Aufbau, ein Rasterkonzept von 71 Räumen, das der oft übermächtigen industriellen Architektur des Centre Pompidou übergestülpt wurde, stellte eine klare Verweigerung einer Retrospektive dar. Mit zwei möglichen Zugängen zum Hauptausstellungsraum im sechsten Stock des Centre Pompidou¹ verstieß die Schau gegen sämtliche Regeln: keine eindeutige Raumfolge mit vorgegebener Richtung, keinerlei Hinweis auf die chronologische Ordnung der einzelnen Arbeiten und keine Möglichkeit, zwischen Kunstwerken eine formale oder konzeptuelle Entwicklungslinie zu ziehen. Jede zweite «Zelle» im Raster stellte ein Werk dar, in vielen Fällen eine architekturgebundene Installation oder auch Neuauflagen oder Neuarrangements bereits bestehender Arbeiten (so eine Reihe früher Filmprojektionen oder die situationsbezogene Arbeit *Autour du retour d'un détour, travail in situ*, 1988–2002). Tatsächlich war es so gut wie unmöglich, die Mechanismen der Ausstellungsgestaltung als solche von den einzelnen Arbeiten zu unterscheiden, da das Netzwerk der Räume – von Buren als «Kunstgriff» bezeichnet – gleichzeitig als «Gefäß und Inhalt» diente. Anders als bei den meisten Künstlern, für die so was schlicht und einfach eine Gelegenheit zum Schreiben an der eigenen Geschichte ist, bestand Burens Strategie zunächst einmal darin, die lineare Stossrichtung der Kunstgeschichte in einer labyrinthartigen Anordnung von Vergangenheit und Gegenwart aufzulösen und dabei seine «ursprüngliche» Intention und sämtliche bereits bestehenden Interpretationen über den Haufen zu werfen.

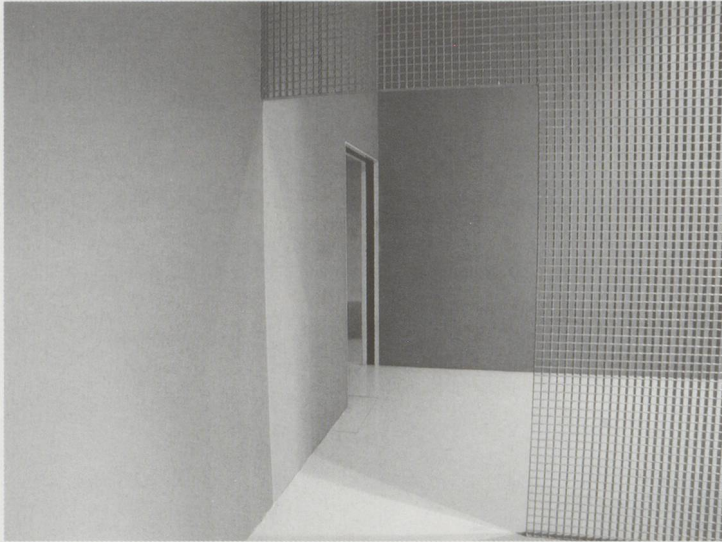
Entsprechend wurde auch der Katalog zur Ausstellung gegliedert: *Daniel Buren: Mot à mot* ist als alphabetisches Register von Stichwörtern konzipiert,

die sich zur Beschreibung von Burens Werk anbieten, und verknüpft unterschiedlichste, als Faksimile reproduzierte Dokumente aus Burens Archiv miteinander. Ob Photos, Briefe, Zeichnungen, Auszüge aus Burens kritischen Texten oder Presse-rezensionen: Jedes Stichwort wird zum Storyboard eines bestimmten Aspektes seines Werks, das ganz ohne Kommentar von dritter Seite auskommt (der Beitrag der Katalogherausgeber beschränkt sich auf informative Bildlegenden und die allgemeine «Choreographie» der Dokumente). Die Wahl der Stichwörter geht vom Vorhersehbaren (Architektur, Zensur, in situ, Protest, visuelles Werkzeug) und Formalen oder Deskriptiven (Farbe, Stoff, Wasser) über verfahrensbezogene Begriffe (ausrichten, einen Rahmen geben, verkleiden, kreuzen), bis zu launigen Elementen (Wind, Reise, Zickzack), ohne dass eine Rangordnung oder übergreifende Erzählstruktur erkennbar wäre. Ausstellung und Buch verneinen jeden klaren Anfangs- oder Endpunkt in Burens künstlerischer Laufbahn. Stattdessen werden dem Betrachter konzeptuelles Rüstzeug, Verfahren, Begriffe und visuelle Anhaltspunkte angeboten, um ihm beim Nachdenken über Burens Werk weiterzuhelfen.

In der Tradition der von Buren entwickelten in situ-Praxis mag diese «kuratorische» Wahl der Modalitäten (von Ausstellungsstruktur und Katalog) zunächst lediglich wie ein bewusstes Enttäuschen der Erwartungen an ein Museum anmuten. Die ausgesprochen «burensche» Strategie der Nichterfüllung von Erwartungsnormen wurde allerdings auf die Spitze getrieben, wenn man bedenkt, wie er das kunsthistorische Insistieren auf einem «kritischen» oder «streitbaren» Inhalt seines Werkes vorwegnahm. Wohl wissend, dass Vergnügen und eine kritische Haltung sich noch nie gut miteinander vertragen haben, beschloss Buren, das, was in zahlreichen fortschrittsorientierten Interpretationen seines Werkes als sein Niedergang ausgemacht worden war, nämlich das zunehmend Dekorative, in den Vordergrund zu rücken. Aus Sicht derer, die diese Kritik teilen, mag das visuelle Werkzeug auf eine verhängnisvoll abschüssige Bahn geraten sein und seine ursprüngliche kritische Schlagkraft eingebüsst haben. Von seinem anfänglichen Bemühen um eine radikale

DANIEL BUREN, *photo-souvenir: L'ESPACE TRONQUÉ, travail in situ (extérieur), in "Le Musée qui n'existait pas," Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail.*
(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)





DANIEL BUREN, photo-souvenir:
LA GRILLE, travail in situ, in
"Le Musée qui n'existait pas,"
Centre Pompidou, Paris,
June–September 2002, detail.
(COPYRIGHT: DANIEL BUREN)

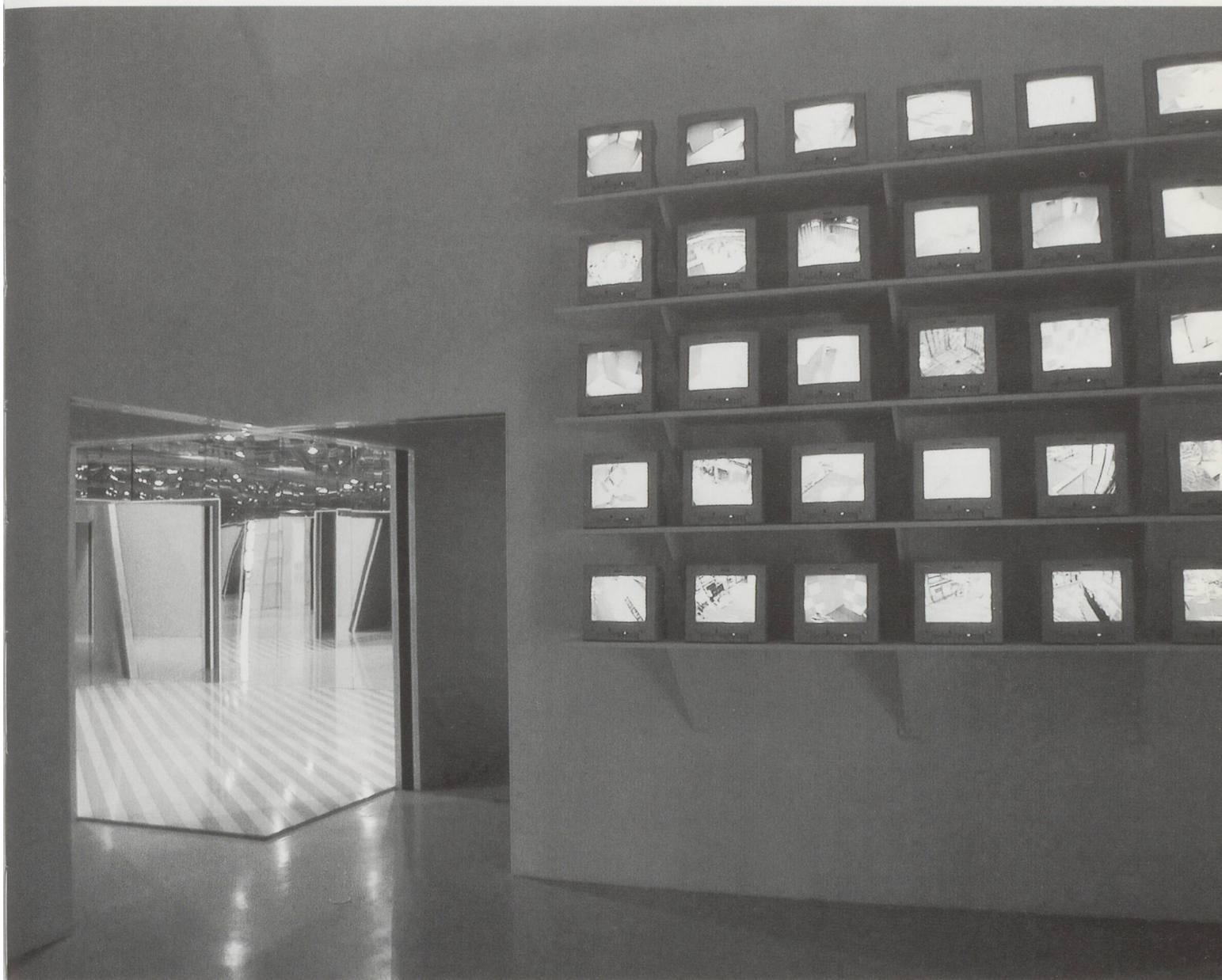
Reduktion des Bildinhalts der Leinwand bis hin zu dessen Verwandlung in ein offenes, neutrales Zeichen oder Gestaltungsmittel, welches die Aufmerksamkeit des Betrachters auf einen bestimmten Kontext oder eine bestimmte Situation lenken soll, liesse sich Burens visuelles Werkzeug heute lediglich als Teil eines dekorativen Apparats zur Organisation von Farbe und Form verstehen. Während Buren sich seit eh und je mit formalen Fragen auseinandersetzt, die sich ebenso aus der Malerei wie aus dem architektonischen oder institutionellen Rahmen ergeben, war die spektakuläre Explosion von Farbe, Spiegeln und Materialien, die den Grossteil der Ausstellung im Centre Pompidou ausmachte, vielleicht deren radikalstes, verblüffendstes Ziel, nämlich einen Raum zum «unleugbaren visuellen Genuss» zu schaffen.²⁾

Es ist, als wollte Buren mit dieser Ausstellung darlegen, dass das «Dekorative» – im zwanzigsten Jahrhundert zwischen Künstlern fast immer als übles Schimpfwort verwendet – von jeher ein wesentliches, gewolltes Element seiner Praxis sei. Buren ist tatsächlich einer der wenigen, der erkannt hat, dass sämtliche grossen Künstler dieses Jahrhunderts sich mit der Frage des Dekorativen auseinandergesetzt haben.³⁾ Ohne anlässlich einer so bemerkenswerten Ausstellung wie dieser in reinen Revisionismus zu

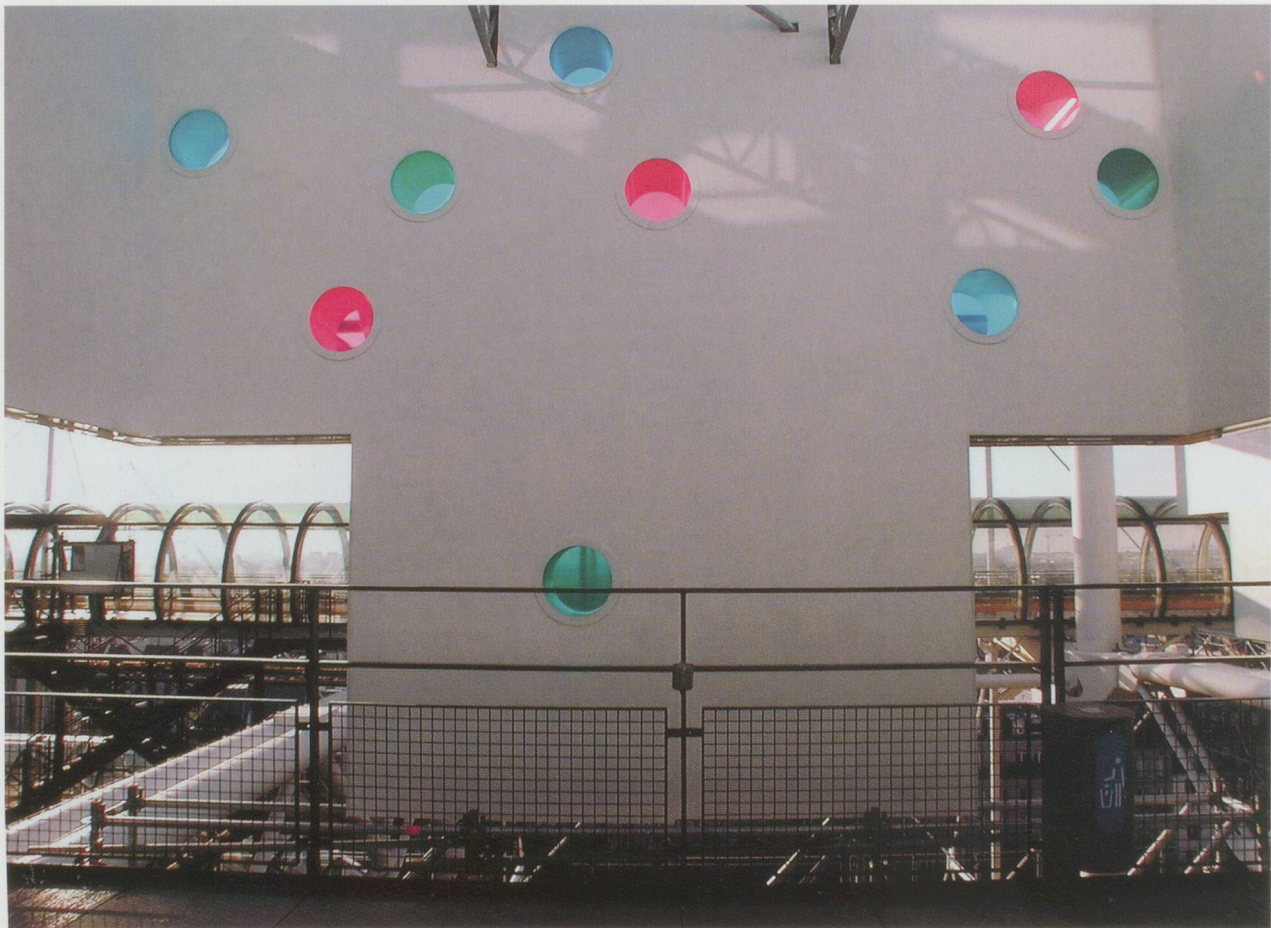
verfallen, sei darauf hingewiesen, dass Buren bereits Mitte der 80er Jahre die dekorative Dimension seines Werkes in zahlreichen Aufsätzen und Interviews offen angesprochen hat:

Wenn man dem Dekorativen nicht ausweichen kann, sollte man sich damit auseinandersetzen. Meine Arbeit hat nichts mit Dekoration zu tun, steht aber in einem direkten Verhältnis zu ihr. Ich spiele oft mit der Ambivalenz zwischen Funktionalität und Kunstwerk und ich möchte diese Ambivalenz aufrechterhalten, diese Grenzen sind verschwommen und beweglich in fast allen meinen Werken. (...) An diesem Punkt stösst das Werk an eine Grenze, an welcher der Begriff des Dekorativen ins Spiel gebracht werden kann. In all meinen in situ-Arbeiten und allen Arbeiten, in denen «Tapeten» zum Einsatz kommen, stellt sich die Frage nach der Grenze zwischen dem, was dekorativ ist und was nicht, weil die Sache, die an der Wand befestigt wird, selbst zur Wand wird. Dabei stösst man auf ein weiteres Problem: Dies scheint darauf hin zu deuten, dass die Wand selbst dekorativ ist! Und hier verliert man (der Betrachter) alle Bezugspunkte und die Frage beginnt interessant zu werden.⁴⁾

Die spektakulären visuellen Effekte und die Farbenpracht, mit denen die Ausstellung im Centre Pompidou aufwartete, sind lediglich die äusseren Symptome der angeblichen «dekorativen» Wende Burens. Wenn man frühe Texte wie den oben zitierten sorgfältig nachliest, wird klar, dass seine Auseinan-



DANIEL BUREN, photo-souvenir: D'UN SEUL COUP D'ŒIL, travail in situ, in "Le Musée qui n'existait pas,"
Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)



DANIEL BUREN, *photo-souvenir: PROJECTION DE LA COULEUR, travail in situ (extérieur), in "Le Musée qui n'existait pas," Centre Pompidou, Paris, June–September 2002, detail. (COPYRIGHT: DANIEL BUREN)*

dersetzung mit dem Dekorativen und dem Begriff des Dekors im Zusammenhang mit der Vieldeutigkeit zu sehen ist, die er bewusst erzeugt, indem er sich des Mediums der Ausstellung selbst bedient: indem er funktionale Ausstellungsarchitektur und Architektur als Kunstwerk miteinander vermischt. Tatsächlich rührt dieser Standpunkt daher, dass Buren einer der wenigen Künstler ist, der einräumt, dass das Kunstwerk als solches, also jedes Objekt, das an der Wand hängt (Bild) oder auf dem Boden steht oder liegt (Skulptur), dekorativ sei.⁵⁾ Ob man diese Auffassung teilt oder nicht, das Dekorative bleibt ein unumgänglicher Faktor, dem man sich am besten direkt stellt.

In diesem Licht besehen wird die Ausstellung zu einem «Kunstgriff» der Spekulation, welcher Linearität und Vielfältigkeit miteinander konfrontiert und es räumlich wie gedanklich erschwert, Burens Schaffen mit einer simplen Dialektik – früh/spät, kritisch/dekorativ – beizukommen.

Burens Verwendung oder Auffassung des Dekorativen ist mehr als eine bloße Verunreinigung seines ansonsten reduktiven (kritischen) Bildvokabulars, um sich der gewohnten Platzzuweisung durch die Kunsthistoriker zu entziehen. Die Entwicklung des Dekorativen als Strategie verläuft tatsächlich parallel zur Entwicklung des Begriffes *in situ* in Burens künstlerischer Praxis.

Den Ausdruck *travail in situ* könnte man mit «Transformation des Rezeptionsortes» übersetzen. Diese Transformation kann für den Ort, gegen den Ort, oder in Austausch mit dem Ort erfolgen, wie bei einem Chamäleon, das auf einem grünen Blatt grün oder auf einer grauen Steinmauer grau wird. (...) Schliesslich meint *in situ* in Bezug auf mein Denken, dass es ein freiwillig akzeptiertes Bindeglied gibt zwischen dem Ort der Rezeption und dem «Werk», das dort geschaffen, präsentiert und ausgestellt wird.⁶⁾

Ebenso wie der Begriff *in situ* ist auch das Dekorative Teil einer umfassenden Reihe von Strategien, die das Format «Ausstellung» kritisch durchleuchten, indem sie sowohl den Ort der Rezeption als auch den Aufbau des Werkes selbst thematisieren. Dekorative Elemente können einen bestehenden Raum infiltrieren (das heisst in den konkreten Ausstellungsraum eindringen, aber auch den diskursiven Raum kunsthistorischer Rezeption «korrumpieren»). Sie können aber auch einen neuen Raum für ein «Werk» schaffen, indem sie die Grenzen von Form und Funktion verwischen. Das Dekorative, das viel mehr ist als eine blosser Schwerpunktverlagerung oder ein Abstieg von der anspruchsvollen, kritischen Kunst zur Appropriation einer «niedrigeren» Form wie Design, ist in Daniel Burens Arsenal der Ausstellungskonzeption zu einer Waffe geworden, um ansonsten unsichtbare, verkürzende Rezeptionsweisen zu bekämpfen. Die dekorativen Elemente sind ein integraler Bestandteil von Burens «Musée, qui n'existait pas», einem Museum, in dem spielerische Spekulation an die Stelle des Dogmatismus jeglicher linearen oder kartesischen Logik tritt und wo die teleologische Darstellung künstlerischen Fortschritts der Vielfalt und Vieldeutigkeit Platz macht.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Teile der Ausstellung infiltrierten tatsächlich sämtliche Ebenen des Gebäudes: das erste Untergeschoss (das in eine Erweiterung der Parkgarage darunter umfunktioniert wurde), die Haupteingangshalle für die Besucher (ein Projekt zur Unsichtbarmachung bzw. Umwandlung der ohnehin untauglichen Hinweischilder für die verschiedenen Aktivitäten und Verwaltungsabteilungen des Centre Pompidou), die berühmte Röhre aussen am Gebäude, durch welche der Besucher von einer Ebene zur nächsten gelangt (die Projektion eines Films, der zeigt, wie

hintereinander verschiedenfarbig gestreifte Papiere zerrissen werden; COULEURS, 1984), das vierte und fünfte Geschoss des Musée national d'art moderne mit einer Neuinstallation der Arbeit LES FORMES: PEINTURES (Arbeit in situ, 1977) sowie der Neuinstallation von deren Pendant aus dem gleichen Jahr, LES COULEURS: SCULPTURES, die für das Centre Pompidou konzipiert und auf den Dächern von Pariser Gebäuden installiert wurde.

2) *Es ist wahr, dass meine neuen Arbeiten sehr verschieden sind von dem, was ich vor zehn Jahren hätte tun können. Abgesehen davon habe ich schon früher Farben und «Explosionseffekte» verwendet, das sind Konstanten in meinem Werk. Was ebenfalls ganz anders ist, ohne wirklich neu zu sein, ist mein Umgang mit dem Dekorativen.* Daniel Buren, *Les Ecrits (1965–1990)*, CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux 1991, Bd. III, S. 87. (Übersetzung durch die Redaktion.)

3) Daniel Buren, *Au Sujet de ... Entretien avec Jérôme Sans*. Flammarion, Paris 1998, S. 119. Buren führt hier als Beispiel Mondrian, Matisse, Picasso, Léger, Rivera, van Doesburg, El Lissitzky, Malewitsch, Nauman oder Pollock an.

4) Michael F. Gibson, «The Stripes and (Nearly) Nothing But the Stripes», in: *The New York Times*, 4. August 2002, S. 31, 33. Das Element des «visuellen Genusses» wird in diesem Artikel interessanterweise als der Faktor angeführt, der das eingangs dieses Beitrags gezeichnete historische Bild von Buren völlig durcheinander bringe. Es sei jedoch erwähnt, dass der Autor bei seiner Einordnung Burens auf zwei Klischeebilder des französischen Künstlers zurückgreift, nämlich einerseits auf das Bild des theorieelastigen, einzelkämpferischen Achtundsechzigers und andererseits auf das des dekadenten Koloristen, der die schönen Künste zu ihrem vulgären Endpunkt in den konsumgerechten Gefilden des Designs führt. Diese Betrachtungsweise fasst nicht nur kunsthistorisch zu kurz, sie ist auch eine höchst frankophobe Karikatur, die im Rahmen der systematischen xenophoben Darstellung französischer Kultur seitens der *New York Times* gesehen werden muss, egal ob es sich um die kulinarische Tradition, das Kino oder sogar die Populärkultur handelt. Gibson schematisiert nicht nur die historische Entwicklung von Burens Werk, sondern greift auch zu extremen Beispielen, um die radikale Position des Künstlers lächerlich zu machen und mit einer allgemeinen Oberflächlichkeit und Selbstherrlichkeit in Verbindung zu bringen, die Teil dieses frankophoben Klischees sind. (Als Beispiele seien genannt: Gibsons Umrechnung von 8,7 cm in 3,4251968503937 Zoll als nationalistischer Seitenhieb auf das metrische System sowie seine Bezeichnung der Schriften Burens als «höchst unlesbare, autoritäre, ja «terroristische» – in der französischen Bedeutung von «einschüchternde» – und totalitäre Kritik».)

5) *Tatsächlich will niemand glauben, dass das Kunstwerk dekorativ ist. Aber im Moment, wo es um die Frage geht, «Was mache ich mit dieser Leinwand? Was wird daraus im Raum?», merkt man rasch, dass man der dekorativen Wirkung eines Objektes, das an der Wand hängt bzw. auf dem Boden steht oder liegt, unmöglich entkommen kann.* Buren, *Les Ecrits (1965–1990)*, op. cit., S. 88. (Übersetzung durch die Redaktion.)

6) Daniel Buren, «Du travail in situ», in: *Du volume de la couleur*, Centre d'art contemporain, Cadillac 1985, auszugsweise abgedruckt in: *Daniel Buren: Mot à mot*, Centre Pompidou/Éditions Xavier Barral/Éditions de La Martinière, Paris 2002, S. I-15.

Ein Gespräch

zwischen Daniel Buren
&
Pierre Huyghe

DANIEL BUREN & PIERRE HUYGHE

Das folgende Gespräch ist ein Auszug aus einer längeren Unterhaltung der beiden Künstler, die im März 2001 dank der Initiative von MYRIAM SALOMON zustande kam.

PIERRE HUYGHE: Wir könnten damit beginnen, über das Phänomen der Verschiebung (*déplacement*) zu sprechen. Beim Betrachten deiner Arbeit ist mir aufgegangen, dass ein Zeichen ziemlich fragil sein muss, damit erkennbar ist, aus welchem Zusammenhang es stammt und in welchen es versetzt worden ist.

DANIEL BUREN: Wenn du das Wort «Zeichen» verwendest, meinst du doch etwas, was man wieder erkennt und was dennoch jedesmal etwas Besonderes sein kann?

PH: Ja, so verstehe ich es. Bei dir durchläuft das Zeichen, der «Streifen» verschiedene Formate. Es ist jedesmal wie ein Auszug aus einem Stück, das eine Entwicklung durchmacht und an anderer Stelle wieder auf eine andere

Art gespielt werden kann. Es befreit den Raum aus seinem ursprünglichen Kontext und macht ihn hinterfragbar. Mit «Format» meine ich einen Raum, eine Zeit, deren Verwendung – oder Inszenierung – festgelegt ist, um eine bessere Lesbarkeit und Vermittlung zu ermöglichen; es ist eine Art von Repräsentation oder Interaktion zwischen Individuen, welche alltägliche Erfahrungen in einem bestimmten Rahmen präsentiert (eine Zeitschrift, die Fernsehnachrichten, ein Privathaus, eine Ausstellung usw.). Der Sinn liegt nicht im Format selbst, sondern in der Art und Weise, wie es subjektiviert und artikuliert werden kann, und in seiner Fähigkeit Verbindungen zu ermöglichen.

DB: Allerdings gibt es hier wohl einen feinen Unterschied. In Bezug auf deine Arbeit, soweit ich sie kenne, sehe ich zwar diese Verbindung, die sich aus dem ergibt, was du Format nennst. Und ich glaube, dass diese Verbindung entsteht und irgendwie auch sichtbar wird, und zwar eben

gerade ohne eindeutig bezeichnet zu sein. Andererseits, aber vielleicht täusche ich mich da, scheint mir diese Idee eines besonderen, wieder erkennbaren Merkmals genau dort meiner Auffassung des «Zeichens» nahe zu kommen, wo sie in deiner Zusammenarbeit mit anderen aufgebrochen wird. Ich meine nicht unbedingt, wenn ein Bild zu vier oder sechs Händen entsteht, sondern im Sinne dieser ziemlich neuen Geschichte, die du gemacht hast, mit einer Figur, die von anderen aufgegriffen werden und jeweils eine eigene Geschichte haben kann, eine Geschichte, die ihr von Pierre, Paul, Jacques gegeben wurde: Ich glaube hier wird es möglich, dass die Bedeutung ein und desselben Zeichens ins Rutschen gerät, je nachdem, wer es verwendet und wie, uneingeschränkt und jenseits reiner Nachahmung. Also findet auch hier etwas statt, was dem Erkennen gleicht, dank einem Zeichen, also etwas, was zugleich allgemein und besonders ist. So etwa sehe ich das, und ich finde, das ist ein sehr raffinierter und neuer Ansatz, um etwas ins Spiel zu bringen, was ich schon seit einiger Zeit versuche, nämlich eine Situation zu schaffen, in der man nicht nur ein Logo erkennt – auch wenn manche geglaubt haben und immer noch glauben, dass es sich nur um ein Zeichen dieser Art handelt, was völlig daneben greift –, sondern ein Zeichen, das erlaubt, heterogene Objekte und Räume miteinander in Verbindung zu bringen, aber auch eine Beziehung zwischen einander von Mal zu Mal widersprechenden Lesarten herzustellen. Darum geht es mir, ich behaupte nicht, dass es jedesmal funktioniert, aber nur darin liegt für mich der Sinn dieses Zeichens. Es ist lesbar und hat auch noch den Vorteil, wieder erkennbar zu sein. In diesem Sinn verwende ich den Ausdruck «visuelles Werkzeug», weil es immer ein fester Bestandteil jeder Arbeit bleibt, egal ob vordergründig oder eher zurückgenommen, es ist immer da. Es ermöglicht nicht nur die Arbeit, sondern bleibt bis zum Schluss sichtbar. Es verschwindet nicht wie ein Hammer, der in der fertigen Holzhütte nicht mehr zu sehen ist, obwohl er für deren Bau gebraucht wurde. Nein, hier bleibt das, was zur Errichtung nötig war, sichtbar, deshalb «visuell», und zugleich kann man mit der Zeit, dank diesem Wissen oder der daraus folgenden Fähigkeit zu erkennen, allmählich beginnen die verschiedenen Dinge zu verstehen und miteinander in Verbindung zu bringen. Im Grunde ermöglicht dieses Zeichen das Präsentierte ohne jeden weiteren Kunstgriff zu entschlüsseln.

PH: Es ist ein Vehikel, das dir erlaubt verschiedene Ereignisse zu durchlaufen und miteinander zu verbinden, und

sein Sinn liegt im Weg, den es beschrieben hat – dem Logbuch dieses Zeichens. Wenn man sagt, dieses Zeichen sei der Buchstabe...

DB: Es ist das Alphabet. Ein a priori beschränktes Alphabet, obwohl man, sobald man die Farbe zu Grösse und Form hinzufügt, bereits Millionen von Möglichkeiten hat, und wenn man zu den Farben noch alle möglichen Materialien dazunimmt, vervielfacht man diese Möglichkeiten noch einmal und erhält so eine Art Alphabet, das viel komplexer ist, als man zunächst dachte. Was immer gleich und unveränderlich bleibt, ist die Breite der weissen und farbigen Streifen dieses visuellen Zeichens, dieses Werkzeugs, das dadurch zu einem Zeichen der Koordination wird. So jedenfalls sehe ich es, seit ich aufgehört habe repetitive Bilder zu machen, also schon sehr lange. Das Paradoxe dabei ist, dass ich darauf kam, weil ich nicht länger unter willkürlicher Verwendung repetitiver Muster suspekter «Neuheiten» produzieren wollte, wie ich es von Ende 1965 bis Ende 1967 ununterbrochen getan hatte. Dabei entstand eine Art limitierter Malerei, die Begriffe wie Avantgarde, Fortschritt in der Kunst, plötzliche Eingebung, Talent usw. in Frage stellte und über den Haufen warf... Und plötzlich mündete diese Malerei, die radikal anders sein und dennoch «Malerei» bleiben wollte, in eine Befragung des Ortes, an dem sich alles abspielte; über seine Wichtigkeit oder Unwichtigkeit, kurz, über die reale Autonomie der Kunst in Bezug auf den Ort, an dem sie sich entfaltet. Ich verwendete das Zeichen, das bis dahin an die textilen Bildträger gebunden war, auf denen ich malte, nun nicht mehr als Selbstzweck, sondern als Mittel um herauszufinden, ob sich damit all die Fragen stellen liessen, die sich plötzlich in diesem neuen Untersuchungsfeld auftraten. Dieses visuelle Werkzeug entwickelte sich durch seine wiederholte Anwendung in Folge des Vorausgegangenen nun plötzlich vom fertigen, wiewohl unerschöpflichen Objekt zu einem Zeichen, das in Bewegung war und oft als Messwerkzeug diente, eine Art Masseinheit wie der Meter im metrischen System. Dieser Übergang vom gemalten Objekt zum freien Zeichen gab auch Anlass zu einer Reihe von Missverständnissen, die bis heute bei all jenen fortbestehen, die den fundamentalen Unterschied zwischen den beiden nicht mitbekommen haben. Es handelt sich in der Tat um zwei verschiedene Geschichten, die aufeinander folgen, sich während einiger Jahre vermischen und sich schliesslich definitiv trennen, um diametral entgegengesetzte Wege einzuschlagen. Die zweite Ge-

schichte, die uns hier interessiert, ist die «Erfindung» eines Zeichens, das erlaubt eine Arbeit an je verschiedenen Orten verschieden zu lesen, was nur anhand dieses roten Fadens möglich ist, dem visuellen Werkzeug, das eines mit dem anderen verbindet. Diese zunächst visuell kaum wahrnehmbare Veränderung war in Wirklichkeit ein gewaltiger Bruch mit allem Vorangegangenen. Sobald ich damit aufgehört hatte, gestreiften Stoff als Malgrund zu verwenden, und sobald ich diese Form, die aus ganz anderen Gründen halt gerade da war, zur Analyse und Beschreibung von Flächen und schliesslich ganzen Räumen zu verwenden begann, wurde mir klar, dass dieses Zeichen als eine Art Alphabet dienen konnte, das auf den ersten Blick sehr einfach und auf den zweiten sehr viel komplexer war, was mich endgültig davon abbrachte, dieses Werkzeug mit einem x-beliebigen Logo zu verwechseln. Ich muss hinzufügen, dass schon die Idee des Logos an sich meilenweit von dem entfernt ist, was ich im Sinn habe. Und seine Bedeutung lässt sich, wie ich meine, überhaupt nicht damit vergleichen. Was ist ein Logo? In erster Linie ist es ein Zeichen, das seine ganze Bedeutung in sich trägt, seinen ganzen Diskurs, und eben aus diesem Grund lässt es sich aus jedem Kontext herauslösen, aber auch derart vergrössern, dass es schon aus grosser Entfernung zu erkennen ist, oder aber so sehr verkleinern, dass es auf einem Briefkopf Platz findet. Es lässt sich unendlich vervielfachen, egal in welcher Grösse. Was man damit nicht tun kann, ohne seinen Sinn zu zerstören, ist, es zu zerschneiden, seine allfällige Farbe zu ändern, die Form seiner Buchstaben oder Muster zu verändern usw. ... Ganz anders beim Zeichen, das ich verwende, welches sich paradoxerweise keinem Kontext unterordnet. Egal, wo es sich befindet, jeder Streifen ist immer 8,7 cm breit. Tatsächlich ist es immer das Fragment einer unendlichen Menge, was die Grösse angeht, und einer vielfachen Menge, was Material und Farbe angeht; eine Menge, aus der ich schöpfe und die ich unaufhörlich und in alle Richtungen teilen und zerschneiden werde, je nachdem, was mir gerade wichtig und vonnöten erscheint, um mit diesem «visuellen Leim» Dinge miteinander verbinden zu können: Farben, Materialien, Orte, so dass sie einen Sinn erhalten, den sie vor dieser Verbindung nicht hatten. Damit das möglich ist, darf dieses Zeichen gar keine eigene Bedeutung haben. Es muss das Gegenteil eines Logos sein und muss genauso effektiv sein, wenn es den äussersten Rand einer Mauer mit nur zwei parallelen Streifen bedeckt, der eine weiss, der andere

farbig, wie wenn es die ganze Fläche derselben Mauer mit 250 abwechselnd farbigen und weissen Streifen verkleidet. Es gibt kein Logo, das beliebig fragmentiert für den einen immer Citroën und für den anderen McDonald's bedeutet. Jedes Logo ist ein vollständiges unteilbares Ganzes, ausserhalb dessen es nicht existiert, es ist ein autonomes «Objekt». Mein visuelles Werkzeug entzieht sich der Dummheit, die es auf die simple Bedeutung eines Eigennamens reduzieren möchte, und wechselt seine Bedeutung mit jedem Eingriff. Es ist ein «Objekt» bar jeder Autonomie. Rot heisst nicht blau, heisst nicht violett und nicht gelb. Pierre heisst nicht Wasser, heisst nicht Zink und nicht Bambus. Place de la République in Paris bedeutet nicht Museum of Modern Art in New York und auch nicht Favelas in Rio.

Wohlverstanden, dieses Zeichen lässt alles in seinem Umfeld deutlicher zum Ausdruck kommen. Das neutrale Zeichen erlaubt ein Lesen, Wiederlesen und Verbinden. Es steht entweder im Widerspruch zu seiner Umgebung oder hebt sie hervor. Es wäre ein Irrtum, zu glauben, dass es diese Umgebung neutralisiert. Genau das Gegenteil ist der Fall. **PH:** Vielleicht wirkt dieses ausgehöhlte «Objekt», gerade weil es über keinerlei Autonomie verfügt, nicht wie ein Magnet, sondern erlaubt Zerstreung und lässt unsere Gedanken anderswohin schweifen. Interessant ist dieses Anderswo, das ausserhalb des Objekts ist; es ist keine Frage der Anordnung, sondern der Verschiebung (*déplacement*). Um aber nochmals auf das Projekt von *Annlee* zurückzukommen: Zuerst haben wir die Rechte auf die Zeichnung erworben, auf eine Figur ohne besondere Eigenschaften, die wir aus dem Markt der Comicliteratur genommen und verschiedenen Künstlern zur Verwendung angeboten haben. Dieses Zeichen war nichts, solange es nicht mit einer Geschichte versehen war. So bildete sich eine Gemeinschaft um dieses Zeichen, das bei allen Autoren dasselbe und doch bei jedem einzigartig war. Die Form dieser Gruppenausstellung hat sich an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten und entsprechend den verschiedenen Präsentationen herauskristallisiert. Die Verbindung entstand durch das Zeichen (diese Figur). In diesem Sinn ist das *Annlee*-Projekt ein Ereignis, das erst an der Schnittstelle aller unterschiedlichen Worte, Orte und Ausstellungszeiten sichtbar wird.

DB: Ich glaube, es hat wie ein Logo eigentlich immer dieselbe Form, aber ihr zerstört diese Zugehörigkeit, indem ihr es zum Leben erweckt und es nie zweimal dasselbe sagen lässt.

PH: Ja, gerade die Fragilität dieses Zeichens ermöglicht, es zu füllen. Dank seiner Beschaffenheit hat es die Fähigkeit vielfältig und komplex zu werden.

DB: Ich verstehe, was du meinst, wenn du sagst, dass diese Figur zunächst nicht von euch erschaffen wurde und dass sie an sich leblos ist. Dort, wo eine einzelne Person – zum Beispiel ich – ein Zeichen wiederholt verwendet, gerade weil es zunächst einmal neutral ist, verwendest du ein Zeichen, das an sich überhaupt nicht neutral ist, aber ihr verwendet es als Gruppe und macht euch daran, es zu etwas Neutralem zu machen, indem ihr ihm jedesmal, wenn jemand es verwendet, ein Stück seines eigenen Charakters wegnehmt, bis es schliesslich völlig nackt zurückbleibt. Diese Figur hat etwas, was man sofort erkennen kann, was aber, wenn sie im Rahmen der künstlerischen Arbeit von Hand zu Hand weitergereicht wird, allmählich verloren geht und jede einheitliche Bedeutung verliert. Und hier liegt die Verbindung zu «meinem» Zeichen, das nicht meines ist, in dem Sinn, dass ich es erfunden hätte, aber dessen ich mich bediene und das nicht von Hand zu Hand geht, sondern allein in meiner Hand bleibt, zu meiner Verfügung, von einer Arbeit zur nächsten. Aber ich glaube, wenn es nicht so neutral und abstrakt wäre, sondern vielleicht von vornherein ein bisschen aufgeladener, wie das emblemartige Zeichen der Figur, die ihr verwendet, könnte ich das, was ich mache, eben gerade nicht tun. Aber ich persönlich finde euren Ansatz genau wegen dieses entscheidenden Unterschieds und dieser Verschiebung so spannend, und zwar sowohl auf der Wahrnehmungsebene wie im Hinblick auf das, was dabei in Gang kommt. Und ich

glaube, dass auch diese Demonstration in Anführungszeichen (denn es handelte sich dabei schliesslich nicht um eine Lektion in Kunstgeschichte), eure Ausstellung zu dritt – im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, wenn ich das richtig verstanden habe –, genau deshalb so bemerkenswert war ...

PH: ... eine Monographie zu dritt.

DB: ... wirklich beispielhaft, und ich glaube auch wirklich neu – ich mag dieses Wort zwar nicht besonders –, aber jedenfalls sehr innovativ und offen. Vielleicht wird es nie jemandem gelingen, das wirklich auszuschöpfen, aber ich glaube, dass ihr, in der Art, wie ihr es verwendet habt, vieles andeutet. Der Versuch ein Zeichen (eure Figur) von jeder a priori mit ihm verbundenen Geschichte zu befreien mittels bunt zusammengewürfelter Geschichten, bis hin zur Auslöschung des Zeichens durch Erschöpfung. Wirklich stark!

PH: Ja, es ist seine vielfache Bedeutung, die es einmalig macht. Wenn du von dieser Ausstellung im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris zusammen mit Dominique Gonzalez-Foerster und Philippe Parreno sprichst, so ist das nicht allzu weit davon entfernt, denn in gewissem Sinn hat dort auch keine Auflösung des Urhebers stattgefunden, sondern eine Aufteilung. Wichtig erscheint mir all das, was der dabei entstandene Zwischenraum zu erzählen vermochte. Wir haben versucht dieses Miteinander gemeinsam zu denken. In gewissem Sinn findet man denselben Dialog und polyphonen Charakter auch bei *Annlee* wieder.

(Übersetzung aus dem Französischen: Wilma Parker)

Conversation

between Daniel Buren
&
Pierre Huyghe

DANIEL BUREN & PIERRE HUYGHE

The following dialogue has been excerpted from an extended conversation between the two artists that took place in March 2001, at the initiative of MYRIAM SALOMON.

PIERRE HUYGHE: We could start by talking about displacement. I understood, by looking at your work, that a sign has to be fragile enough in order for the chain that constitutes it and in which it is inscribed to be readable.

DANIEL BUREN: When you use the word "sign," do you mean something that is recognizable and that could be distinguishable every time?

PH: Yes, that's what I mean. In your work, the sign, the "stripe," goes through different formats. Each time, a score is developed and can be played again elsewhere in a different way. It frees the space from the scenario to which it is bound and opens it up to debate. What I mean by "format" is a space or time whose manner of use—or scenario—is fixed so as to make it more easily readable and transmittable. It is a mode of representation or interaction between individuals that acts as a frame for daily experiences (a magazine, a TV news broadcast, an individual home, an exhibition ...). What is significant is not the format in itself, but the way it can be subjectivized and its capacity for linking.

DB: There is however a distinction to make. I see fairly clearly in your work, at least in what I know of it, this linking that occurs with regards to what you call the format. And I believe that this linking occurs, and in a way is quite recognizable, without a distinctive sign. However, and I may be mistaken, the same idea of a distinctive sign that is recognizable seems to me to come closer to my way of thinking about the "sign" as opening up when you work with others. I don't mean necessarily getting together with one or two other people to make a painting, but rather this quite novel story you've embarked upon with this character that can be invested by others and that can have its own story, a story given by Tom, Dick or Harry. Here, I think, we are getting closer to the possibility of a slippage of the same sign under different signatures, from one scenario to the next, without limitation or imitation. So here again, there is something that can be likened to the recognition, thanks to a sign, of something that is at once common and different. This is how I see it. Actually, I find it a very subtle and new way to try to introduce what I myself have attempted to do for quite a long time now, that is, to introduce the possibility of reading not a logo—even if some have often considered and continue to consider it just that, which is en-

tirely erroneous—but a sign that allows one to link together not only heterogeneous objects or spaces, but also contradictory readings from one experience to the next. That is the goal. I'm not saying it works every time, but that is the main purpose of the sign for me. It allows for reading, and it has another advantage: it allows itself to be recognized. This is what I mean by "visual tool," because it remains inscribed somewhere in the foreground, or in the background for that matter, but it is always there, in every work. It not only allows for making the work but, in addition, it remains visible in the result. It doesn't disappear afterwards. You will never see a hammer in the structure of a woodshed, even though it contributed to its building. However, what was used in the construction here is still visible, hence visual, and after a while, thanks to the knowledge or ability for recognition that ensues, you finally begin to read and connect different things to one another. Thus, in the end, this sign makes it possible to read what is presented without any other contrivance.

PH: It is a vehicle that allows you to traverse and connect different events, and what is significant is its trajectory—the logbook of this sign. Let's say this sign is the letter.

DB: It's the alphabet. A limited alphabet to begin with, but as soon as you add color to the size of a form, you've already got millions of possibilities, and if you add all kinds of materials to color, you multiply the possibilities and you end up creating a much more complex type of alphabet than you previously thought. What remains unique, unchangeable and recurrent is the width of the white and colored stripes of this visual sign, this tool, which then becomes a sign of coordination. At least, that is how I envisioned it when I stopped making paintings based on repetition, which was a very long time ago. Paradoxically, I started from the desire to stop producing dubious "novelties" through a willful use of successive repetitions, and that is what I did tirelessly from the end of 1965 to the end of 1967. What I created was a kind of limit-of-painting that simultaneously questioned the notions of avant-garde, of progress in art, of sudden inspiration, of talent. Then, suddenly, this painting which pretended to be radically other while remaining "painting" led to the questioning of the location in which all this was happening, of its importance or not—in a word, of the autonomy (real or not) of art with respect to the space in which it was deployed. So the sign, which until then was woven in the textile support on which I was painting, was retained not as an end in itself but as a

means to try out whether such a use allowed me to ask all the questions that suddenly arose from this new field of inquiry. This repetitive visual tool, which until then had had the status of an interminable yet finite object, suddenly became a sign in motion, often used for measuring—a sort of standard, like the meter in the metric system. This transition from painted object to free sign also opened up a series of misunderstandings, which persist today for those who haven't perceived the fundamental break between the two stages. There are in fact two stories that follow each other, intermingle for a few years, and then permanently go their diametrically opposite ways. This second story, which is of interest to us, is the "invention" of a sign allowing us to read each work in a different way from one location to the next, thanks to the connecting thread, the visual tool linking one to the other. This shift, which at first was almost imperceptible visually speaking, was in reality a violent break from the preceding stage. As soon as I abandoned the idea of using striped fabric to paint on, and started to use this form that was there for other reasons, to analyze or decipher surfaces and later entire spaces, I realized that this sign could become a sort of alphabet, a simple one *a priori*, but very complex *a posteriori*, one that definitively moved me away from possibly confusing this tool with any kind of logo. I would like to add that the very notion of logo is miles away from my work and what it signifies cannot even, in my opinion, be applied to it. What is a logo? Before anything else, it is a sign that carries in itself its own utterance, its own discourse, and for this fundamental reason can not only be isolated from a specific context, but can also be expanded at will so as to be visible from afar, or diminished in order to fit on the top of letterhead paper for example. It can be infinitely multiplied to any size. What one can never do to it, without causing it to lose its meaning, is truncate it, change its color if it is part of the logo in question, change its form if it is a letter-based design, etc. This is not at all the case with the sign I'm using, which, paradoxically, is never governed by any context. Wherever it is, each stripe is 8.7 cm wide. The sign is, in fact, always a fragment from a mass limitless in size, multiple in matter and in color, from which I draw, in and out of which I could ceaselessly cut in every direction, according to what seems necessary to me, in order for this "visual glue" to allow me to connect things, colors, materials and locations with one another, until they take on a meaning they didn't have prior to this amalgamation. To this end,

the sign must have no proper meaning. It must be the opposite of a logo and must remain just as efficient when it covers the furthest edge of a wall with only two parallel stripes, one white and the other colored, as when it covers the entire surface of the same wall with two hundred and fifty alternating stripes of white and color. One cannot imagine a logo that, having been fragmented, would continue to signify Citroën in one case and McDonald's in the other. A logo is a complete and indivisible whole outside of which it cannot exist. It is an autonomous "object." My visual tool, notwithstanding the ignorance that reduces it merely to the significance of a proper noun, changes meaning in each intervention. It is an "object" without any autonomy. Red doesn't mean blue, doesn't mean purple or yellow. Peter doesn't mean water, or zinc or bamboo. Place de la République, Paris doesn't mean Museum of Modern Art, New York or favelas, Rio. Naturally, this sign helps everything around it acquire expression. A neutral sign allows reading, rereading, and connecting. It contradicts or emphasizes its surroundings. It would be a mistake to believe that it neutralizes its surroundings. It does the exact opposite.

PH: It may be because it has no autonomy that this hollowed out "object" does not produce an attraction but opens a space for distraction, hence for thinking elsewhere. This elsewhere is the outside of the object, it is no longer a problem of arranging but of displacing. To go back to the *Annlee* project. We started by acquiring the rights of a drawing, a figure without character, which we freed from the fiction market and offered for use to several artists. This sign was nothing unless it was invested with a story. A community congregated around the same sign which, while identifiable in every author, remained singular for each one of them. The form of this group exhibition was developed according to these different presentations, which this sign (character) served to connect. In that sense, *Annlee* is an event emerging at the intersection of these different utterances, of the different times and places of these exhibitions.

DB: I think basically it always has the same form, like a logo, but you have undermined its uniform identity by bringing it to life and never letting it say the same thing twice.

PH: Yes, the fragility of the sign actually makes it possible to fill it. Thanks to its properties it has the capability of becoming diverse and complex.

DB: I understand what you mean when you say that this character is *a priori* not even your creation and it is *a priori* inert. Another person—me—would use a sign in a recurring fashion because it is *a priori* neutral, but you use a sign that is *a priori* not neutral at all: you go at it with the help of others, and together you apply yourselves to making it so by removing a little more of its own distinctiveness each time a different person uses it, and, in time, you completely strip it bare. This character has *a priori* connotations, but by passing from hand to hand according to this device within the art world, it loses, little by little, any univocal meaning. And this is where we return to "my" sign, which is not mine inasmuch as I didn't invent it, but which I use and which doesn't pass from hand to hand but stays in my hands only, at my disposal to pass from piece to piece. And were it not neutral and abstract too but, say, a little more charged as is the emblem-sign-character you use, I think that what I do could not be done. But it is because of that considerable difference or shift that I, personally, find your approach absolutely interesting, both at the level of the senses and because of what it displaces, and this is the reason why, in my opinion, the quasi-demonstration (because it wasn't going to be an art history lesson anyway), the one-person exhibition the three of you put together at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, was so remarkable.

PH: ... a multiple monograph.

DB: ... exemplary in many ways, and I believe it was something really new, I don't like the word very much, but at least very innovative and very open. Now, maybe no one will ever be able to use it, but I think that the way you have used it is indicative of many things. An attempt to free a sign (your character) from any *a priori* connotations in favor of a hodgepodge of assorted stories and moving towards the possible erasure of this sign by extenuation. Very impressive!

PH: Yes, it is its plural meaning that makes it singular. When you speak of this exhibition at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris with Dominique Gonzalez-Foerster and Philippe Parreno, it is not that different, in the sense that there was no dissolution of the author, but rather a multiplication. What seems important to me is everything that this in-between can tell us. We tried to think about these proximities together. In a way, the same dialogue and polyphonic aspect appear again in the *Annlee* project.

(Translated from the French by Anthony Allen)

D a n i e l B u r e n

DE LA BRODERIE À LA DENTELLE:

TRAVAIL IN SITU, ENCRE DE COULEUR ET DÉCOUPES

en hommage à Madame Livia Curiger

VON DER STICKEREI ZUR SPITZE:

ARBEIT IN SITU, DRUCKFARBEN UND STANZUNG

Hommage an Frau Livia Curiger

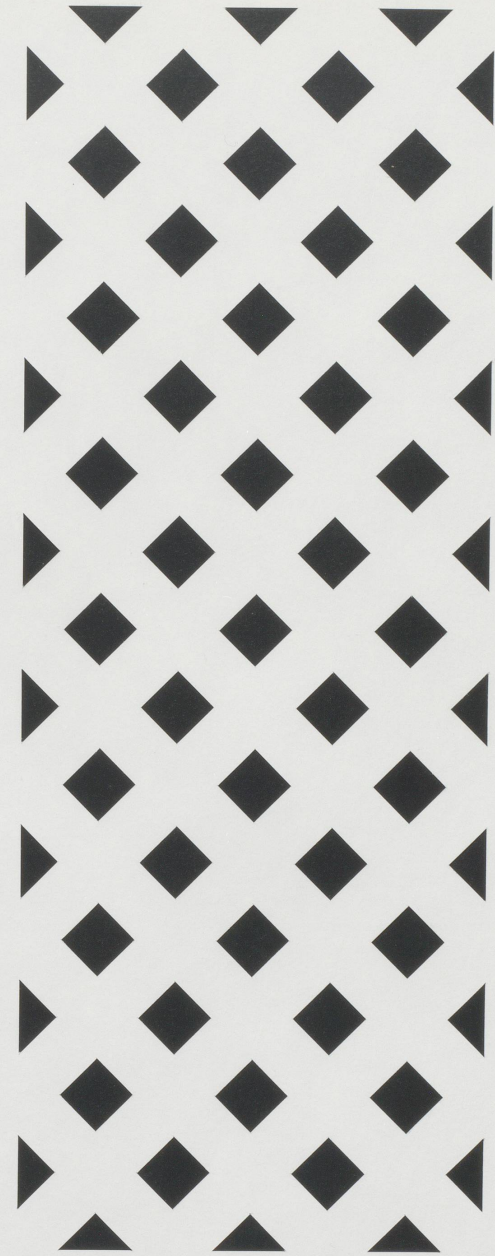
FROM EMBROIDERY TO LACE:

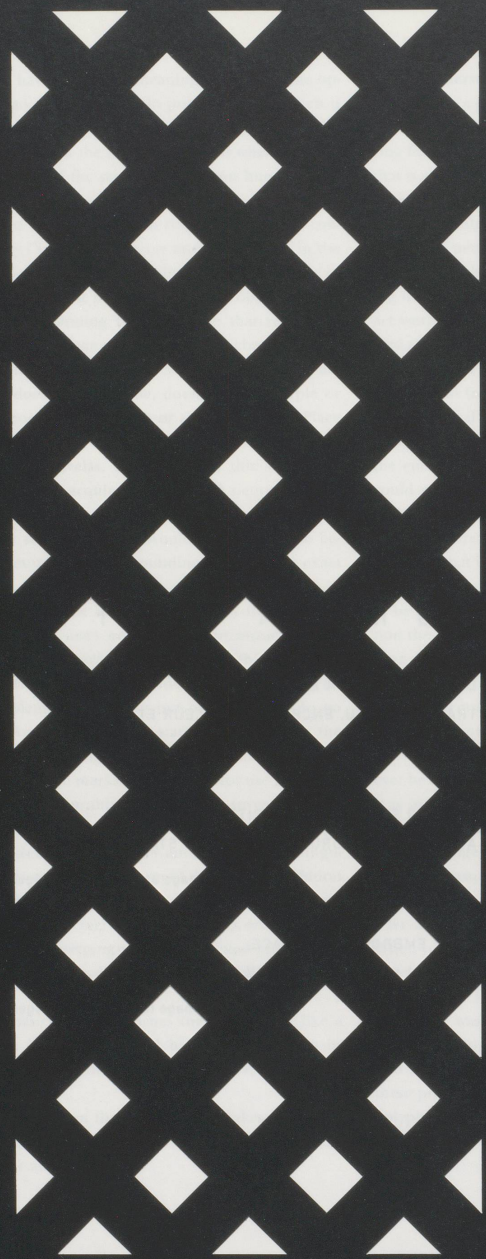
WORK IN SITU, COLORED INK AND CUTOUT

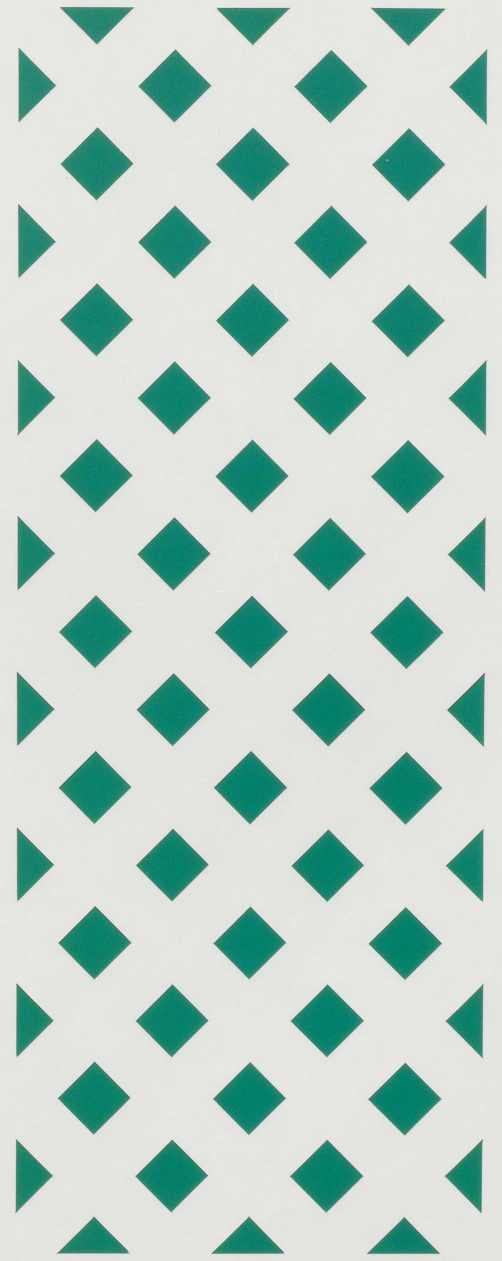
Homage to Mrs. Livia Curiger

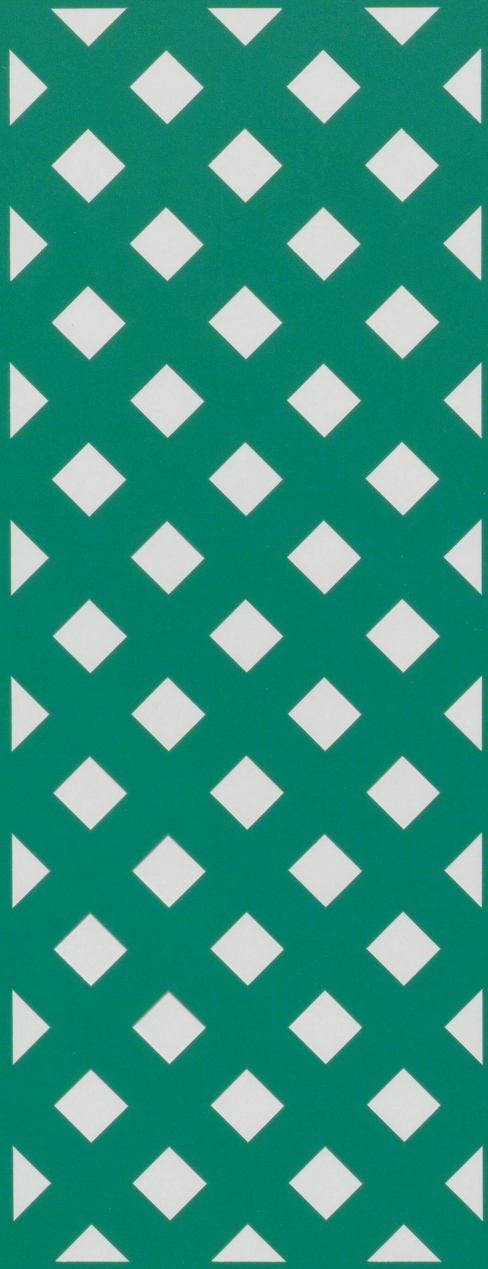
Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.

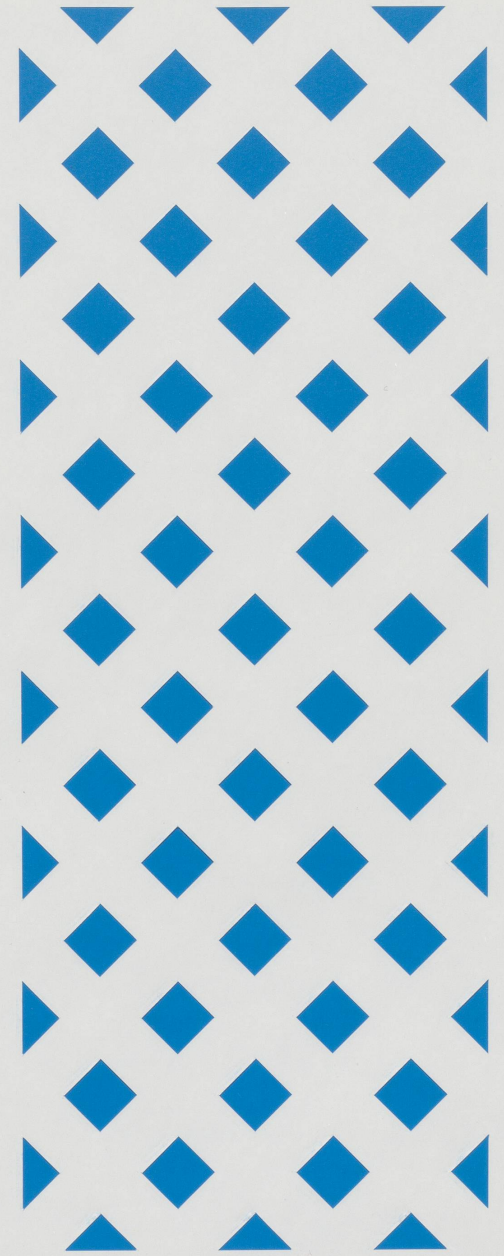
Faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side of the page.

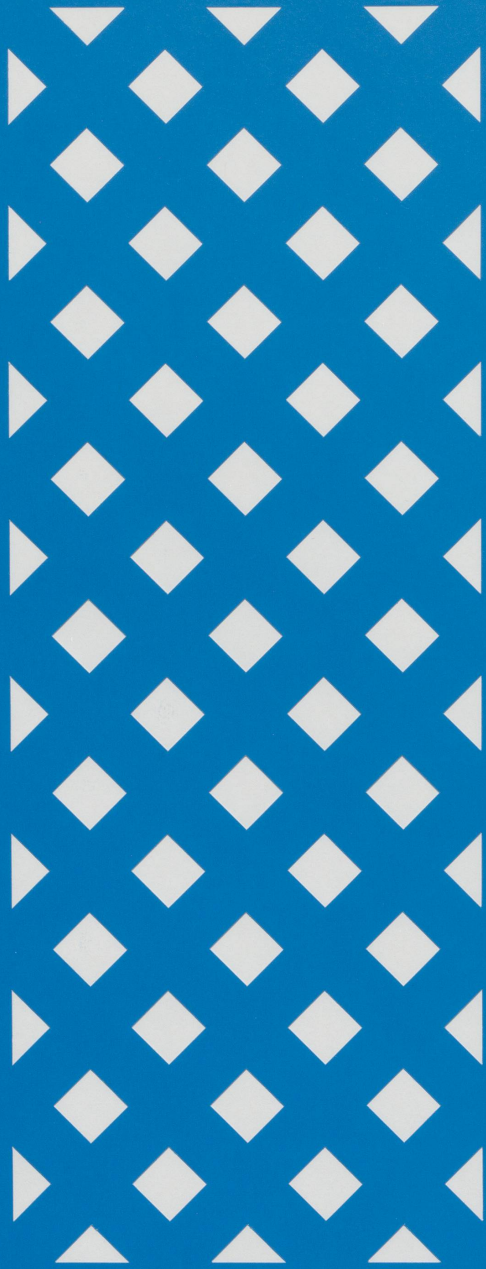


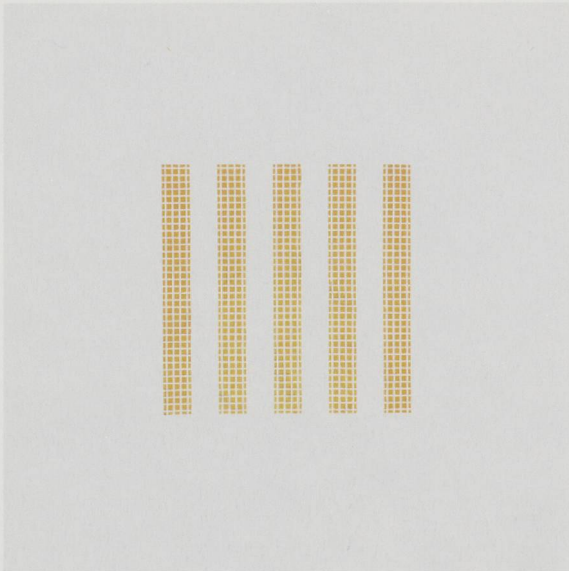




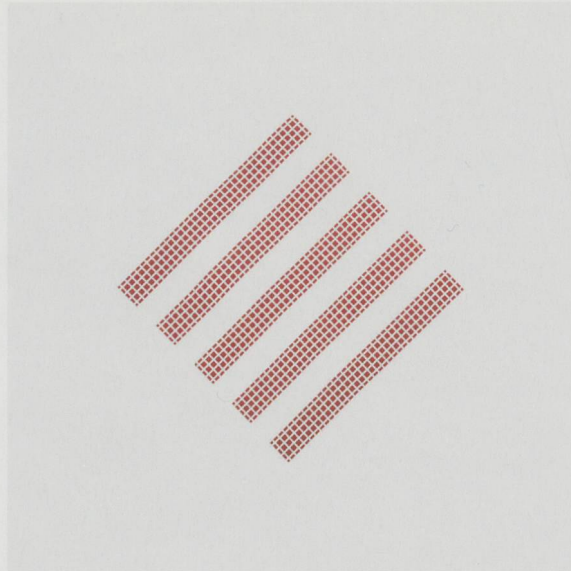




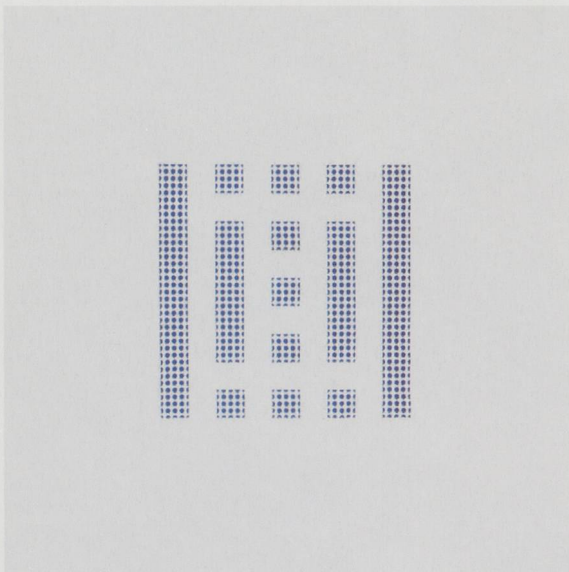




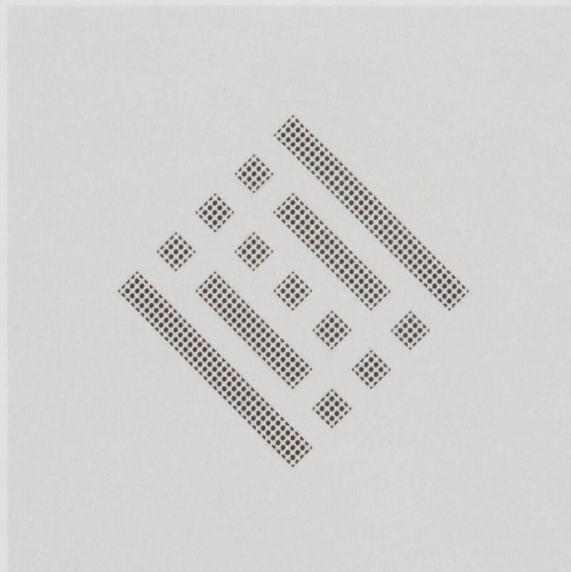
1A



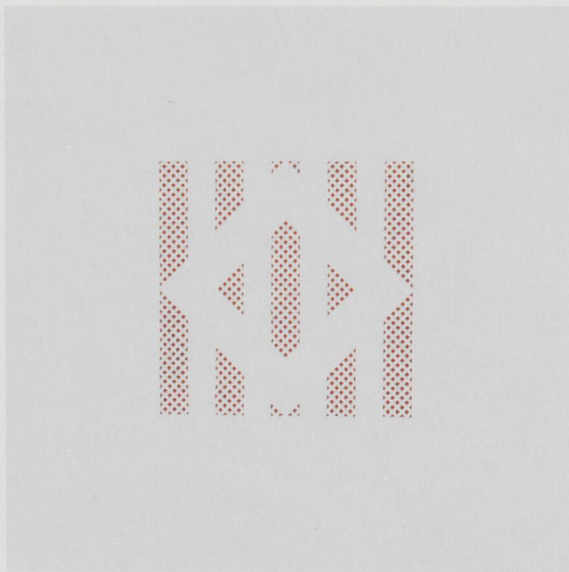
1B



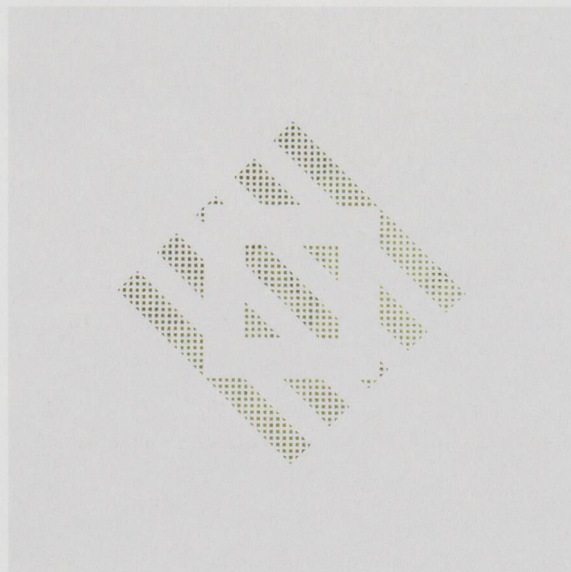
2A



2B



3A



3B



Edition for Parkett DANIEL BUREN

UNIQUE TABLECLOTH WITH LASER-CUT LACE (OBJECT TO BE SITUATED ON TABLE), 2002

Two-layered tablecloth: off-white laser-cut design on monochrome underlayer. Each tablecloth has a unique combination of design and color. Top layer 70 ⁷/₈ x 70 ⁷/₈"; bottom layer 67 x 67"; design 30 ¹¹/₁₆ x 30 ¹¹/₁₆"; width of stripes 8.7 cm

Washable polyester, laser-cut and produced by Jakob Schläpfer AG, St. Gallen

Edition of 78 unique versions (design versions 1A–3A: 13 each on different colors; diagonal design versions 1B–3B: 13 each on different colors), signed and numbered certificate

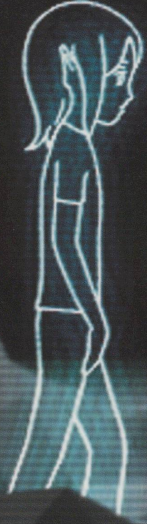
UNIKAT-TISCHTUCH MIT LASERSPITZE (AUF TISCH ZU PLATZIERENDES OBJEKT), 2002

Weisses Tischtuch mit Laserschnittdesign und farbigem Untertischtuch. Die Kombination von Muster und Farbe ist bei jedem Tischtuch anders. Grösse 180 x 180 cm; Untertischtuch 170 x 170 cm; Muster 78 x 78 cm, Breite des Streifenelements 8,7 cm
Polyester, waschbar, Laserschnitt und Herstellung: Jakob Schläpfer AG, St. Gallen

Auflage: 78 Unikate (Design-Versionen 1A–3A: je 13 auf verschiedenfarbigen Untertischtüchern;

diagonale Design-Versionen 1B–3B: je 13 auf verschiedenfarbigen Untertischtüchern), signiertes und nummeriertes Zertifikat

PIERRE HUYGHE, ONE MILLION KINGDOOMS (ANVLEE), 2001.
still image from 6-min. beta digital video / Videostill aus Digibeta-Video, Dauer 6 Min.
(COPYRIGHT, MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)



Пиєрре Нуйґґе

TRAVELERS' TALES

JEREMY MILLAR

... make something which experiences, reacts to its environment, changes, is nonstable...
... make something indeterminate, which always looks different, the shape of which cannot be predicted precisely...
... make something which cannot 'perform' without the assistance of its environment...
... make something which reacts to light and temperature changes, is subject to air currents and depends, in its functioning, on the forces of gravity...
... make something which the 'spectator' handles, with which he plays and thus animates...
... make something which lives in time and makes the 'spectator' experience time...
... articulate something Natural...

— Hans Haacke, Cologne, January 1965¹⁾

to think is to voyage...

— Deleuze and Guattari²⁾

It is the block of cold one first notices, turning to begin the walk up smooth concrete steps, the cold and the sound of water and the smell of pine. One arrives on the first floor in some sense transformed or rather one's senses have been transformed. It is dark. The floor has been raised slightly and consists, now, of fragrant timber which runs across the wide open space. Squares have been removed from the ceiling grid, these shapes appearing in the mitred floor below. In the middle of one square sits a cone of snow and occasionally, if one waits, a small flurry falls from the opening above. Elsewhere, the sound of falling water announces a shower of rain within another square, or there is the hiss of mist falling, tumbling, and spreading. A single light moves above the ceiling grid, illuminating squares as if some accelerated calendar-like display; a short-wave radio moves between

JEREMY MILLAR is an artist and curator living in Whitstable, England. He is Director of the Brighton Photo Biennial 2003.

static and voices and sounds; and in the center of the room, a boat, made entirely of ice melts away slowly.

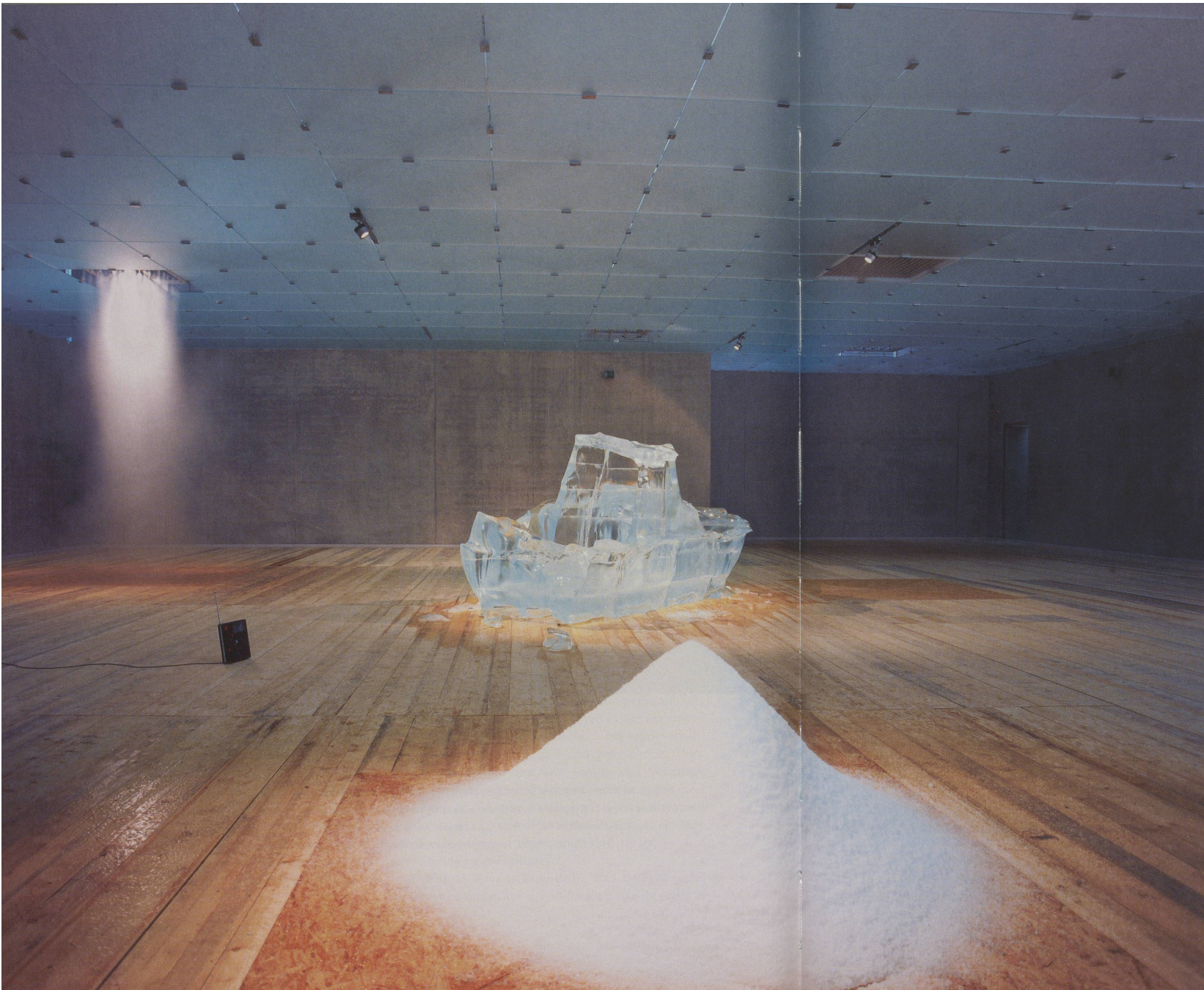
The floor above is dark also, although a faint red glow drifts down the approaching stairs. Music rolls down and one recognizes one of Satie's *Gymnopédies*, albeit orchestrated by Debussy. On the floor in the middle of the empty room is a white box, low and wide like a small platform; another box, identical to the first, floats a few feet above it. Smoke curls and whirls between them, like some elegant performance, lit by the many colored lights angled within the upper box: red, white, yellow, no yellow, then yellow again, orange-red and purple, red and purple only, then yellow once more, slow and simple and beautiful, like some Post-Impressionist synaesthesia. Some minutes later, as the music comes to its end, the small spotlights beam red and white, the main gallery lights come up and there, high and to the west, a warm orange glow radiates.

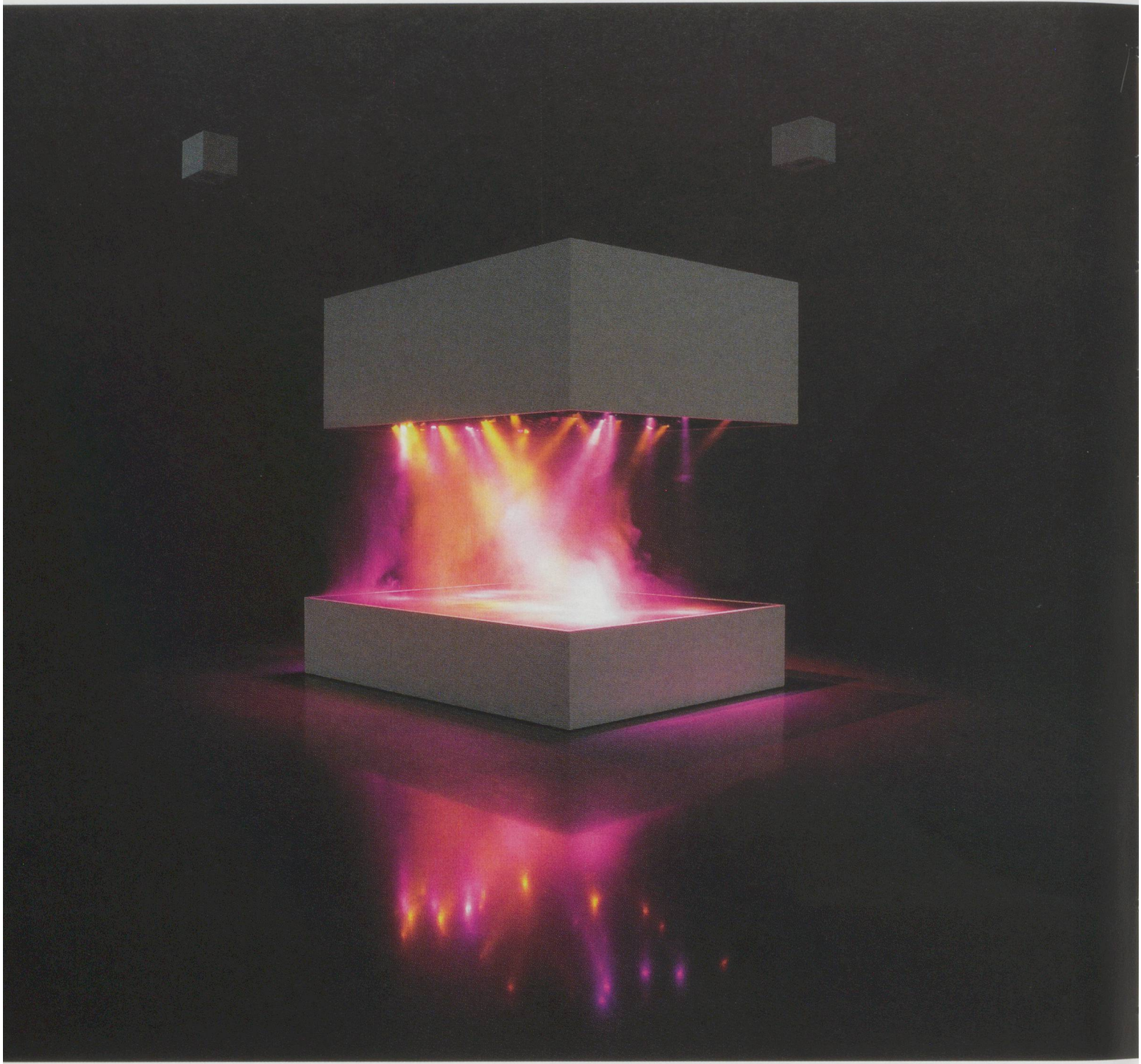
The final floor is brightly-lit, this time; there is music once more, yet it is difficult to distinguish at



PIERRE HUYGHE, L'EXPÉDITION SCINTILLANTE, ACT 1, UNTITLED (ICE BOAT, WEATHER SCORE, OFFSHORE RADIO),
exhibition view, "L'Expédition Scintillante, a Musical," Kunsthau Bregenz, September 2002; ice, rain, fog, snow, "Radio Music"
by John Cage; boat $8\frac{1}{2} \times 6\frac{1}{2} \times 19\frac{11}{16}$ ' / Eis, Regen, Nebel, Schnee, «Radio Music» von John Cage, Schiffsmasse $2,6 \times 2 \times 6$ m.
(PHOTO: MARKUS TRETTER, KUNSTHAUS BREGENZ)

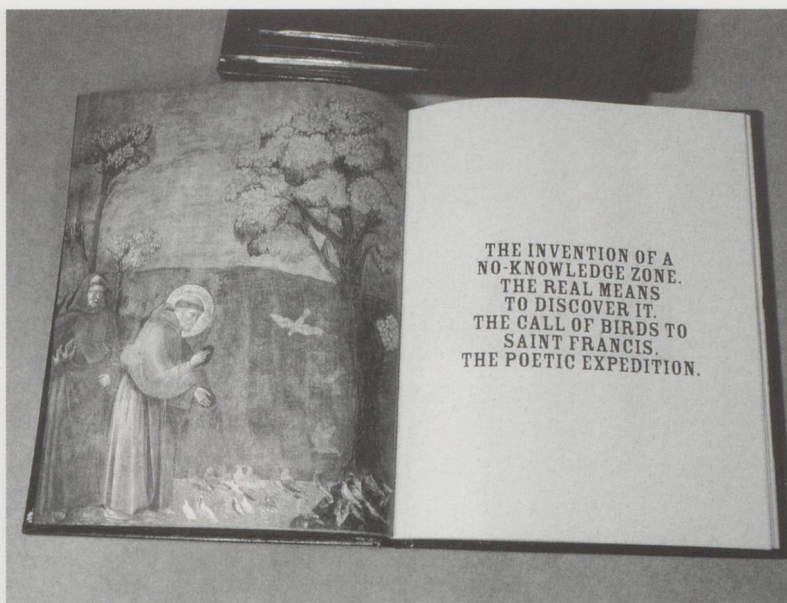
PIERRE HUYGHE, L'EXPÉDITION SCINTILLANTE, ACT 1, UNTITLED (ICE BOAT, WEATHER SCORE, OFFSHORE RADIO),
exhibition view, "L'Expédition Scintillante, a Musical," Kunsthau Bregenz, September 2002; melting ice boat, rain, fog, snow,
"Radio Music" by John Cage; boat 8½ x 6½ x 19 1/16' / schmelzendes Eisschiff, Regen, Nebel, Schnee, "Radio Music" von John
Cage, Schiffsmasse 2,6 x 2 x 6 m. (PHOTO: MARKUS TRETTNER, KUNSTHAUS BREGENZ)





PIERRE HUYGHE, *L'EXPÉDITION SCINTILLANTE, ACT 2, UNTITLED (LIGHT BOX)*, light show, installation view, Kunsthau Bregenz, September 2002, 6½ x 6¼ x 5½' / Lichtspiel, 2 x 1,9 x 1,55 m. (PHOTO: MARKUS TRETTER, KUNSTHAUS BREGENZ)

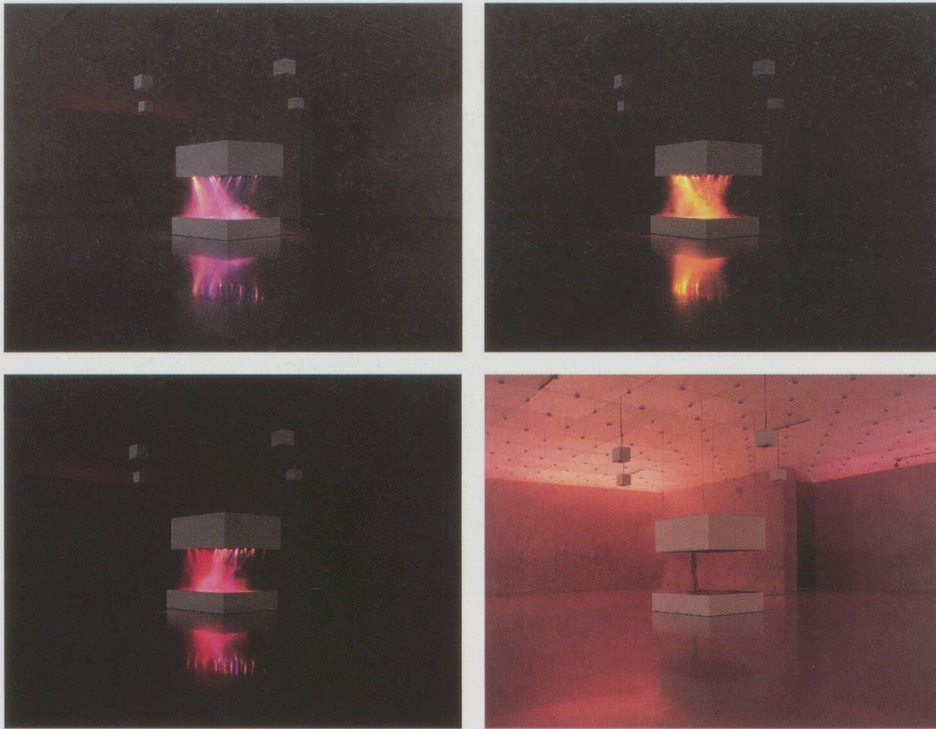
PIERRE HUYGHE, *L'EXPÉDITION SCINTILLANTE, ACT 3, UNTITLED* (PROGRAM BOOKLET), 2002, detail /
Programmbuch zur Ausstellung.
 (PHOTO: PIERRE HUYGHE)



first. A large poster is placed on the wall near the entrance, showing a polar landscape upon which are scribbled black and white lines, and the text, in white: "L'expédition scintillante—a musical." Long black leather benches are placed around the edges of the room and between them, in the middle of the room, a low black form, quite large, is defined by its black wooden surround. The music is early Brian Eno, a later form of the *Furniture Music* developed by Satie. Moving closer, the black surface is ice and although it has been recently polished, one can still see the traces made upon its surface by ice-skate blades, swirls and loops like those made by the trajectories of subatomic particles. On the wooden surround is a small white book with a hard, shiny white cover (there are one or two others lying on the benches). Printed on the front are some small penguins. I sit down, and open the book.

The title of the book is printed in white, just as it is printed on the poster. A black-and-white reproduction of Giotto's fresco of ST. FRANCIS' SERMON TO THE BIRDS (1297–99) is placed opposite the title "Prologue" and then on the overleaf once more, and followed by the statements: "The invention of a no-knowledge zone. The real means to discover it. The

call of birds to St. Francis. The poetic expedition." Some small images of the pirate radio ship, Caroline, a mountain range, possibly Antarctic, and then Act I: "Six or seven persons. A radio boat navigating outside territorial waters. The quest of a nameless place in Polar Regions. A radio ship's log in the shape of a musical etude. Edgar Allan Poe's climatic score. Romantic weather. The change of seasons. The calypso." Some more images of pirate radio ships, Friedrich's ice-bound wreck, and then the title page of the first French edition of Edgar Allan Poe's *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1838), translated by Charles Baudelaire. The preface (or rather an extract) follows in French, signed by Pym, and relates how he was persuaded by the young Poe, then editor of the *Southern Literary Messenger*, to allow the author to write up his extraordinary adventures and present them in the journal "sous le manteau de la fiction," under the garb of fiction. We then move to the final chapter of the book where the narrator refers to "la mort récente de M. Pym" and the terrible fact of the loss of the final two or three chapters of the narrative through the terrible accident which claimed their author also. So, while we know that Pym returned to America after his adventures, we cannot be sure how



PIERRE HUYGHE, *L'EXPÉDITION SCINTILLANTE, ACT 2, UNTITLED (LIGHT BOX)*, light show views, Kunsthaus Bregenz, September 2002, 6½ x 6¼ x 5½' / Lichtspiel, 2 x 1,9 x 1,55 m.
(PHOTO: MARKUS TRETTER, KUNSTHAUS BREGENZ)

he managed this feat, or how he met his final demise (and we would be no further enlightened were we to read the entire book, rather than these short extracts). Pym's narrative is left unfinished, which of course allows others to continue the story.

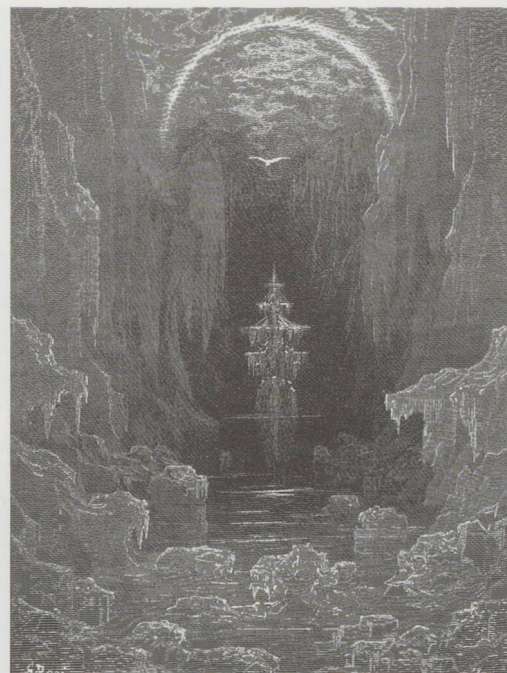
In a sense, this is what Poe himself did: he continued a story by borrowing heavily upon the improbable theories of John Cleves Symmes, who believed the earth was hollow and open at the poles, and the contemporaneous exposition (or satire) of these theories in *Symzonia—A Voyage of Discovery* (1820) by Captain "Adam Seaborn." No doubt the vision of Symzonia as a perfect utopia of perfect reason, and one reserved for perfect whites also appealed to Poe, amidst the tension of 1830s Virginia, as he too used the white polar expanses in order to play out his own lurid fantasies of paranoia and race-war in a place far removed from his adopted homeland. The title page of the actual sequel, Jules Verne's *Le Sphinx des Glaces* (1897) follows in the small book in my hand, with a couple of its pages. Poe's fascination with nature is replaced with Verne's fascination with

machines, and the sublime becomes technological. As I sit, my mind begins to wander. I turn the pages in the book: "Act II... A musical box. A concert for penguins. A psychedelic [sic] experience. A night rainbow..." A still from the mother ship sequence in *Close Encounters of the Third Kind* (1977); an Antarctic scene with penguins, twice; "General Principles in Place Naming" with regard to Antarctic features; and "Act III... The documentary that became a musical tale. The musical event. The program on ice..." These are tales of travel and tales that have traveled, the acts in the book referring to the floors in the building, and the passage from journey, to experience, to the representation of that experience. Yet this exhibition is no record of an expedition that has already taken place, but rather a scenario for a collective expedition yet to come, a poetic expedition rather than a scientific one, and one that can be joined by anyone at any point.

There is always a strong sense of performance within tales, the sense that they exist, somehow, only in their telling and this is something of which

Huyghe is undoubtedly aware. While considering this exhibition, and the book which is a part of it, one cannot help but ask why there is no great Polar art, although one can refer to literature and music inspired by these extraordinary places. The art created in these regions is afflicted by a certain literalness, a desire to document scenes accurately while lacking the means to do so. There are the technical difficulties of making pictures in conditions where gloves must be worn at all times, where paint freezes, and where cameras may be rendered useless by too much—or too little—light, yet I would suggest that the conceptual problems are greater. In the Antarctic, particularly the interior, the conventions of representational landscape art fall apart: the use of perspective to create a convincing three-dimensional space becomes impossible in the surrounding emptiness; the perception of space is full of hazards, and distances shift, often with dangerous consequences; the forms of landscape art are missing also, no color and no shape, or rather they are not recognized as such. Artists such as Frank Hurley and Edward Wilson found only what they were looking for, and for all their physical bravery, their work appears timid alongside the explorations being made by artists at the same time.

Huyghe has recognized that our relationship to a place such as Antarctica can only ever be abstract, and that fiction—rather than a misplaced documentary realism—might be the most appropriate form of engagement (perhaps in this way its difference is left intact). There is a literalness here, undoubtedly—the cold, the sound, the snow—yet they appear as elements within a story rather than as realistic representations, elements which can be reconfigured continuously. The ice boat is not just a means of travel to the territory, but part of that territory also; the radio playing John Cage brings to mind his own *Imaginary Landscapes*; the small spot-lit arena upon which Huyghe has created his own *aurora*, and which in Scotland was commonly referred to as the “merry dancers”; and the ice-rink and the illuminated mist suggesting the “multitude of colors” which appeared to Coleridge while skating in Germany, shortly after publishing *The Rime of the Ancient Mariner*, an allegorical narrative that describes a spiritual journey rather



GUSTAVE DORÉ, woodcut illustration for Samuel Taylor Coleridge's "Rime of the Ancient Mariner" / Buchillustration, Holzschnitt.

than a merely maritime one. Like Poe, Huyghe is able to present a certain degree of closure while allowing an immense and productive openness at its center, like a traveler into the unknown, prepared and yet desiring the unexpected. Perhaps, then, he understands one of the few things there is to understand about art: that our engagement with art is a form of movement, of travel, a journey across time and space towards something we consider the work of art, although that work only exists in our working towards it.³⁾

1) *Obra Social: Hans Haacke*, ex. cat., Spanish/English (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995), p. 312.

2) Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia II*, trans. Brian Massumi (London: Athlone Press, 1988), p. 482.

3) This is something I explore further in my essay "Distance and Proximity" in *Graham Gussin* (Birmingham: Ikon Gallery, 2002).

REISEGESCHICHTEN

JEREMY MILLAR

... etwas machen, was erlebnisfähig ist, auf seine Umwelt reagiert, was sich verändert, nicht stabil ist...

... etwas Unbestimmtes machen, was immer wieder anders aussieht, dessen Gestalt man nicht genau vorhersagen kann...

... etwas machen, was nicht ohne die Unterstützung seiner Umwelt «funktionieren» kann...

... etwas machen, was auf Licht und Temperaturschwankungen reagiert, was dem Luftzug ausgesetzt ist und in seiner Funktion den Gesetzen der Schwerkraft unterliegt...

... etwas machen, was der «Betrachter» in die Hand nimmt, mit dem er spielt und es dadurch lebendig werden lässt...

... etwas machen, was in der Zeit existiert und den «Betrachter» die Zeit spüren lässt...

... etwas Natürliches zum Ausdruck bringen...

– Hans Haacke, Köln im Januar 1965¹⁾

Denken heisst reisen...

– Deleuze und Guattari²⁾

Zuerst bemerkt man die geballte Kälte, wenn man sich umdreht und die glatten Betonstufen hinaufzu- steigen beginnt, die Kälte, ein Wassergeräusch und den Geruch von Tannennadeln. Im ersten Stock angelangt ist man irgendwie verwandelt, oder viel- mehr unsere Sinne sind wie verwandelt. Es ist dun- kel. Der Boden wurde leicht erhöht und besteht nun aus duftendem Bauholz, das sich in der ganzen Weite des Raums ausbreitet. Aus der Deckenkonstruktion wurden einzelne Quadrate entfernt, deren Form jeweils auf dem Boden unmittelbar unter diesen Öffnungen aufgenommen wird. In der Mitte eines solchen Quadrates liegt ein Schneehaufen, und wartet man lange genug, fällt von Zeit zu Zeit ein

bisschen Schnee aus der Öffnung in der Decke. Bei einem anderen Quadrat kündigt das Geräusch fallen- den Wassers einen kurzen Regenschauer an, oder man hört das leise Zischen fallenden Nebels, der sich wirbelnd ausbreitet. Ein einziges Licht bewegt sich über dem Deckengerüst und beleuchtet einzelne Quadrate, wie auf einer superschnellen kalender- ähnlichen Anzeigetafel; ein Kurzwellenradio wech- selt zwischen elektrostatischem Rauschen, Stimmen und Klängen hin und her; und in der Mitte des Raumes schmilzt ein ganz aus Eis bestehendes Boot langsam vor sich hin.

Einen Stock höher ist es ebenfalls dunkel, obwohl ein schwaches rotes Leuchten über die allmählich näher rückende Treppe herunterfällt. Musik klingt herab und man erkennt eine von Saties *Gymnopédies*, allerdings in der Orchestrierung von Debussy. Auf dem Boden in der Mitte des leeren Raumes steht

JEREMY MILLAR, Künstler und Kurator, lebt in Whit- stable, England. Er ist leitender Direktor der Brighton Photo Biennial 2003.



PIERRE HUYGHE, *L'EXPÉDITION SCINTILLANTE*, ACT 3, UNTITLED, black ice stage, $32\frac{3}{4} \times 24\frac{3}{8}$'s, poster, $13\frac{1}{8} \times 9\frac{7}{8}$'s, program booklet; exhibition view, "L'expédition scintillante, a musical," Kunsthau, Bregenz, September 2002 / schwarzes Eisfeld, $10 \times 7,5$ m, Plakat, 4×3 m, Programmbuch zur Ausstellung. (PHOTO: MARKUS TRETTER, KUNSTHAUS BREGENZ)

eine weisse Box, niedrig und breit, wie ein kleines Podium; eine weitere, gleich aussehende Box schwebt wenige Fuss darüber. Dazwischen kringelt und wirbelt Rauch herum, wie eine elegante Performance, beleuchtet von den bunten Lampen, die im Innern der oberen Box befestigt sind: Rot, Weiss, Gelb, kein Gelb, dann wieder Gelb, Orangerot und Violett, Rot und Violett alleine, dann wieder Gelb; langsam, einfach und schön, in einer Art postimpressionistischer Synästhesie. Als die Musik einige Minuten später zu Ende geht, leuchten die kleinen Spotlampen rot und weiss, die Hauptbeleuchtung des Ausstellungsraums geht an, und dort, hoch oben im Westen, erstrahlt ein warmes oranges Leuchten.

Der oberste Stock ist jetzt hell erleuchtet; wiederum hört man Musik, doch ist sie zunächst kaum auszumachen. Ein grosses Plakat hängt an der Wand neben dem Eingang; es zeigt eine Polarlandschaft, die mit schwarzen und weissen Linien bekritzelt ist, der Text in Weiss lautet: «L'expédition scintillante – a musical». Lange schwarze Lederbänke stehen den Wänden entlang, und dazwischen, in der Mitte des Raums, etwas Niederes, Schwarzes, ziemlich gross, begrenzt von einer schwarzen Holzumrandung. Die Musik entpuppt sich als frühes Stück von Brian Eno, eine jüngere Variante der von Satie entwickelten *Musique d'ameublement*. Im näher Kommen merkt man, dass die schwarze Fläche aus Eis besteht, und obwohl es erst vor kurzem gereinigt wurde, sind immer noch Spuren von Schlittschuhkufen darauf zu erkennen, Pirouetten und Schleifen, die an die Umlaufbahnen atomarer Elementarteilchen erinnern. Auf der hölzernen Umrandung liegt ein kleines weisses Buch mit einem festen, glänzend weissen Umschlag (ein oder zwei weitere liegen auf den Bänken). Auf der Titelseite sind einige kleine Pinguine abgedruckt. Ich setze mich hin und öffne das Buch.

Der Titel des Buches ist in Weiss gedruckt, genau wie auf dem Plakat. Eine schwarzweisse Reproduktion von Giottos Fresko FRANZISKUS PREDIGT DEN VÖGELN (1297–99) ist gegenüber dem Titel «Prolog» abgebildet und dann ein weiteres Mal auf der nächsten Seite, gefolgt von den Sätzen: «Die Erfindung einer wissensfreien Zone. Die wahren Mittel zu ihrer Entdeckung. Der Ruf der Vögel nach dem

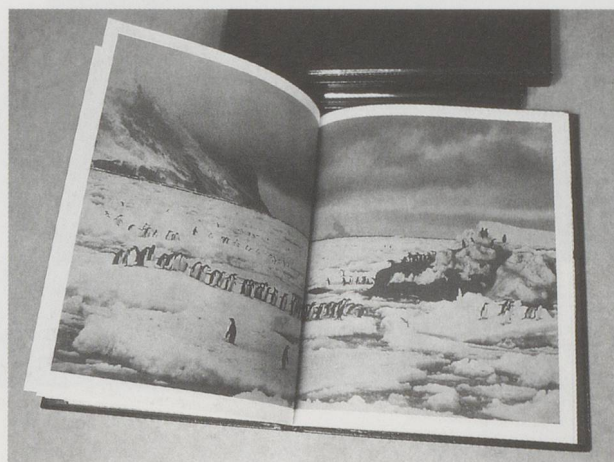
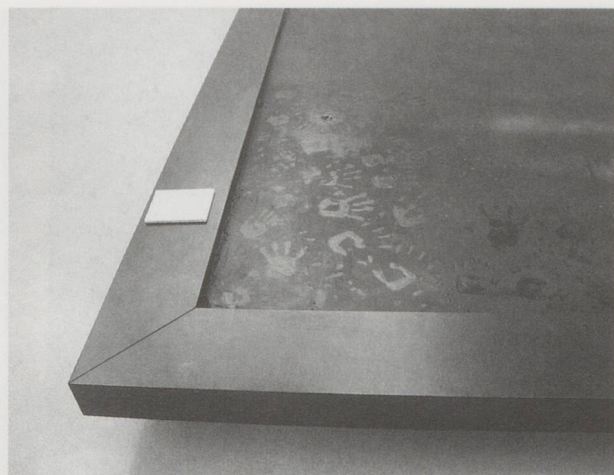
Heiligen Franziskus. Die poetische Expedition.» Einige kleine Bilder des Piratensender-Schiffes *Caroline*, eine vermutlich antarktische Berglandschaft, und dann Akt I: «Sechs oder sieben Personen. Ein Radioschiff ausserhalb der Hoheitsgewässer. Die Suche nach einem namenlosen Ort im Polargebiet. Das Logbuch eines Radioschiffes in Form einer musikalischen Etüde. Klimatische Verhältnisse wie bei Edgar Allan Poe. Romantisches Wetter. Der Wechsel der Jahreszeiten. Calypso.» Mehr Bilder von Piratensender-Schiffen, Caspar David Friedrichs im Eis feststehendes Wrack, und dann die Titelseite der ersten französischen Ausgabe von Edgar Allan Poes *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1838) in der Übersetzung von Charles Baudelaire. Darauf folgt das Vorwort auf Französisch (genauer: ein Auszug davon), unterzeichnet von Pym, der darin schildert, wie er vom jungen Poe, damals noch Redaktor des *Southern Literary Messenger*, dazu überredet wurde, ihn seine ausserordentlichen Abenteuer aufschreiben zu lassen und sie in der Zeitung «sous le manteau de la fiction», unter dem schützenden Mantel der Fiktion, zu veröffentlichen. Darauf ein Sprung zum letzten Kapitel des Buches, in dem der Erzähler auf «la mort récente de M. Pym» Bezug nimmt sowie auf den unersetzlichen Verlust der letzten zwei oder drei Kapitel der Geschichte durch den tragischen Unfall, der auch ihren Autor dahinraffte. So wissen wir zwar, dass Pym nach seinen abenteuerlichen Reisen nach Amerika zurückfuhr, aber wir wissen nicht, wie er das anstellte, und erfahren nicht, wie er seinem letzten Schicksalsschlag begegnete (und wir wären auch nicht klüger, wenn wir anstelle dieser kurzen Auszüge das ganze Buch gelesen hätten). Pym's Bericht bleibt unvollendet, was anderen natürlich Gelegenheit bietet, die Geschichte weiterzuspinnen.

In gewissem Sinne tat Poe genau dies: Er griff die unwahrscheinlichen Theorien des John Cleves Symmes auf, der glaubte, die Erde wäre hohl und offen an den Polen, und bediente sich, um seine Geschichte fortzuspinnen, gleichzeitig der zeitgenössischen (satirischen) Darstellung dieser Theorien in dem Buch *Symzonia – A Voyage of Discovery* (1820) eines gewissen Kapitän «Adam Seaborn». Mit Sicherheit fühlte sich auch Poe inmitten der Spannungen in Virginia um 1830 von der Vision eines Symzonia

angesprochen, einem perfekten Utopia, in dem die Vernunft herrschte und das einer vollkommeneren weissen Rasse vorbehalten war. Denn auch Poe benutzte die weissen Weiten der Polarlandschaft, um dort seine eigenen grausigen Phantasien von Verfolgungswahn und Rassenkampf weit entfernt von seiner Wahlheimat anzusiedeln. In dem kleinen Buch in meiner Hand folgt nun die Titelseite der eigentlichen Fortsetzung dieser Geschichte, Jules Vernes *Le Sphinx des Glaces* (1897) sowie ein paar Seiten daraus. An die Stelle von Poes Naturbesessenheit tritt nun Jules Vernes Faible für Maschinen; das Erhabene wird zur Technologie.

Während ich hier so sitze, gerate ich ins Sinnieren. Ich blättere die Buchseiten um: «Akt II... Eine Musikdose. Ein Konzert für Pinguine. Eine psychedelische [sic] Erfahrung. Ein nächtlicher Regenbogen...» Ein Bild von der Szene im Mutterschiff aus dem Film *Unheimliche Begegnung der dritten Art* (1977); eine antarktische Szenerie mit Pinguinen, zweimal; «Grundregeln der geographischen Namensgebung» im Hinblick auf die besonderen Eigenarten der Antarktis; und «Akt III ... Der Dokumentarbericht, der zur musikalischen Erzählung wurde. Das musikalische Ereignis. Das Programm auf dem Eis...» Es sind Geschichten von Reisen und Geschichten, die gereist sind, wobei die drei Akte im Buch auf die verschiedenen Stockwerke des Gebäudes verweisen und auf den Übergang von der Reise zur Erfahrung und zur Darstellung dieser Erfahrung. Und dennoch ist diese Ausstellung kein Bericht von einer Expedition, die bereits stattgefunden hat, sondern vielmehr das Szenario für eine noch zu bewältigende kollektive Expedition, und zwar eher eine poetische als eine wissenschaftliche, und eine, der sich jeder und jede jederzeit anschliessen kann.

Geschichten haftet immer etwas Performatives an, man hat das Gefühl, dass sie irgendwie nur existieren, während sie erzählt werden, und Huyghe ist sich dessen offensichtlich bewusst. Wenn man sich diese Ausstellung anschaut und das Buch, das ein Teil davon ist, kann man nicht umhin, sich zu fragen, warum es keine grosse Kunst aus den Polargebieten gibt, obwohl es etliche von diesen aussergewöhnlichen Orten inspirierte Literatur und Musikstücke



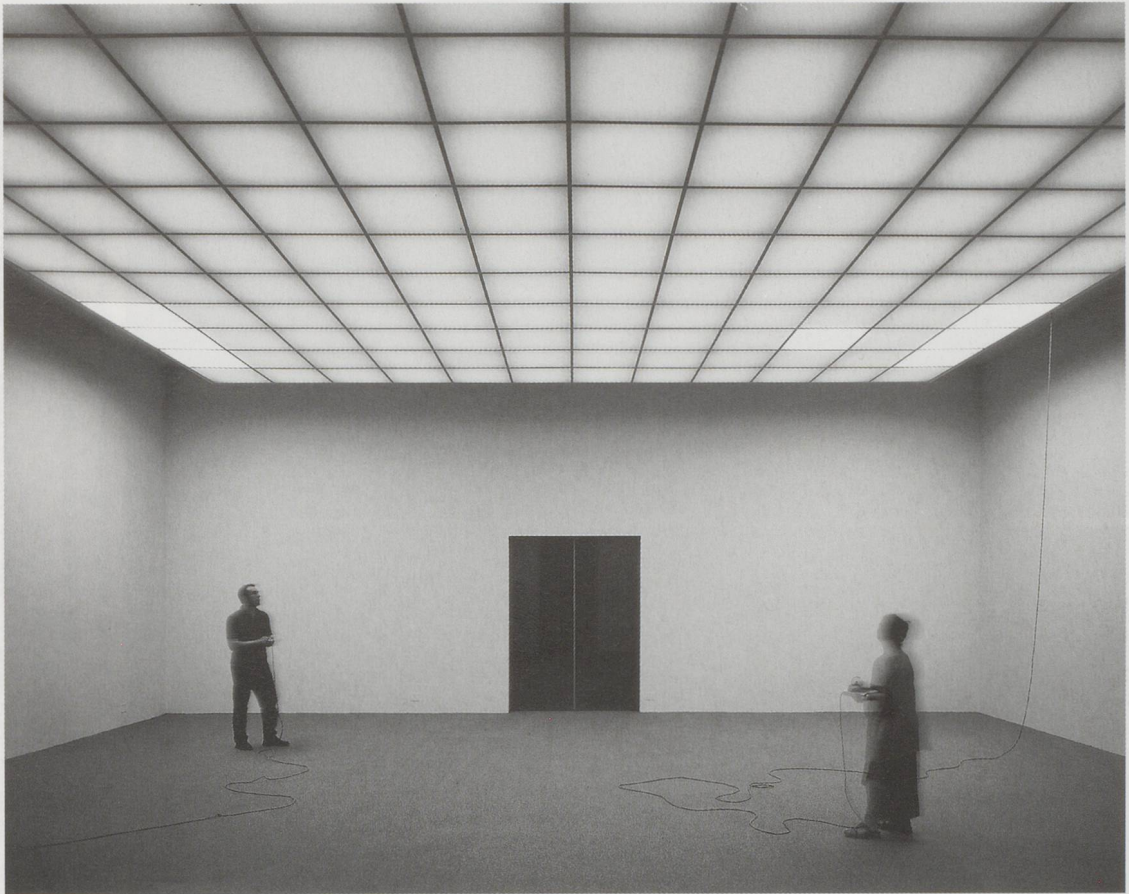
PIERRE HUYGHE, L'EXPÉDITION SCINTILLANTE, ACT 3, UNTITLED, black ice stage, detail (top image), and program booklet / Detailansicht des schwarzen Eisfeldes (oberes Bild) und Programmbuch zur Ausstellung. (PHOTO: PIERRE HUYGHE)



GUSTAVE DORÉ, woodcut illustration / Buchillustration zu Samuel Taylor Coleridges «Rime of the Ancient Mariner».

gibt. Die bildende Kunst, die in diesen Gebieten entsteht, leidet unter einer gewissen Buchstäblichkeit, dem Wunsch, Szenen akkurat wiederzugeben, obwohl einem die Mittel dazu fehlen. Da ist einmal die technische Schwierigkeit des Malens unter Bedingungen, die das ständige Tragen von Handschuhen erfordern, die die Farbe gefrieren lassen und unter denen Kameras wegen zu viel oder zu wenig Licht nichts taugen; aber ich denke, dass die konzeptuellen Probleme entscheidender sind. In der Antarktis, besonders in den Gebieten der inneren Antarktis, werden sämtliche Konventionen der Landschaftsdarstellung hinfällig: Die Verwendung der Perspektive zur Schaffung eines überzeugenden dreidimensionalen Raums erweist sich in der Leere dieser Umgebung als unmöglich; die räumliche Wahrnehmung ist von zufälligen Umständen abhängig, die Entfernungen täuschen, oft mit gefährlichen Folgen; auch die vertrauten Stilmittel der Landschaftsmalerei fehlen, es gibt weder Farbe noch Form, oder jedenfalls sind sie nicht als solche erkennbar. Künstler wie Frank Hurley und Edward Wilson fanden nur das, wonach sie gesucht hatten, und trotz ihrer physischen Tollkühnheit erscheinen ihre Werke geradezu zaghaft neben den künstlerischen Vorstößen ihrer Zeitgenossen.

Huyghe hat erkannt, dass unser Verhältnis zu einem Ort wie der Antarktis immer abstrakt bleiben muss und dass – anstelle eines deplatzierten dokumentarischen Realismus – das Fiktionale hier wohl die angemessenste Form der Auseinandersetzung ist (vielleicht weil so die grundlegende Andersartigkeit unangetastet bleibt). Natürlich gibt es auch in dieser Ausstellung Buchstäblichkeiten – die Kälte, die Geräuschkulisse, der Schnee –, aber diese wirken eher wie Teile einer bestimmten Geschichte als wie realistische Darstellungselemente, und sie lassen sich immer wieder neu kombinieren. Das Eisboot ist nicht nur ein Verkehrsmittel zum Erreichen der Eislandschaft, sondern selbst Teil dieser Landschaft; das Radio, das John Cage spielt, erinnert an dessen eigene *Imaginary Landscapes*; die kleine Arena im Scheinwerferlicht, über der Huyghe seine eigene *Aurora* erzeugt, die in Schottland gern *merry dancers* (fröhliche Tänzerinnen/Tänzer) genannt wurde; schliesslich das Eisfeld und der beleuchtete Nebel,



PIERRE HUYGHE, ATARI LIGHT, 1999, Computer Game Program, installation, 48th Venice Biennale, 2⁵/₈ x 39³/₈ x 39³/₈' /
Computerspiel-Programm, Installation, Biennale Venedig, 0,8 x 12 x 12 m.
(PHOTO: LAURENT LECAT / MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)

der an die «multitude of colors», die vielen Farben erinnert, die Coleridge beim Eislaufen in Deutschland wahrnahm, kurz nachdem er sein *The Rime of the Ancient Mariner* veröffentlicht hatte, eine allegorische Geschichte, die eher eine spirituelle Reise schildert als eine bloße Seereise. Wie Poe schafft es auch Huyghe, ein gewisses Maß an Geschlossenheit zu präsentieren und gleichzeitig in deren Innerstem eine ungeheure produktive Offenheit zuzulassen, wie ein Reisender ins Ungewisse, wohl vorbereitet und dennoch das Unerwartete ersehnd. Also hat er vielleicht eines der wenigen Dinge begriffen, die an der Kunst zu begreifen sind: dass unsere Aus-

einandersetzung mit Kunst eine Art von Bewegung oder Unterwegssein ist, eine Reise durch Zeit und Raum, hin zu etwas, was wir als Kunstwerk betrachten, obwohl dieses Werk nur in unserem darauf Hinarbeiten existiert.³⁾

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) *Obra social*: Hans Haacke, Fundació Antoni Tàpies, Ausstellungskatalog (engl./span.), Barcelona 1995, S. 31.

2) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie II*, Merve Verlag, Berlin 1992, S. 668 (franz. Originalausgabe: Les Editions de Minuit, Paris 1980).

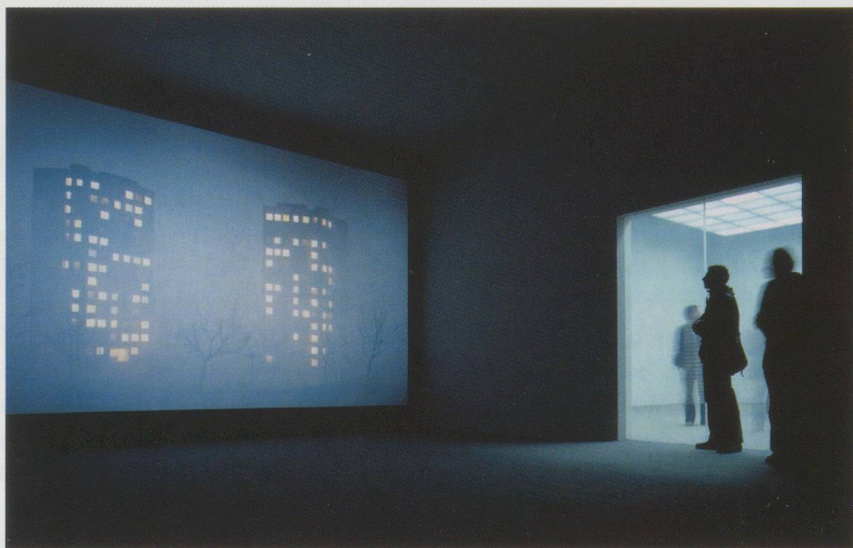
3) Vgl. dazu meinen Essay «Distance and Proximity», in: *Graham Gussin*, Ikon Gallery, Birmingham 2002.



PIERRE HUYGHE, *LES GRANDS ENSEMBLES*, 2001, *Vistavision transferred onto digital harddisc*, 7 mins. 41 secs., looped, music by Pan Sonic and Cédric Pigot (random program) / *Vistavision-Breitbild*, digital gespeichert, Endlosschleife, 7 Min. 41 Sek. (COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)

P. 141, bottom / S. 141, unten: PIERRE HUYGHE, *LES GRANDS ENSEMBLES*, 2001, exhibition view of "Le Chateau de Turing," *French Pavillon*, 49th Venice Biennale / *Installation im französischen Pavillon*, Biennale Venedig. (PHOTO: LAURENT LEGAT)

PIERRE HUYGHE, PHILIPPE PARRENO, M/M PARIS: LIGHTING PROTOTYPE, 2001, in collaboration with CIRVA, Marseille, installation view, French Pavilion, 49th Venice Biennale / BELEUCHTUNGSPROTOTYP, in Zusammenarbeit mit CIRVA, Marseille, französischer Pavillon, Biennale Venedig. (PHOTO: LAURENT LECAT)



DIE GESCHICHTE DER TAUSEND ZEICHEN

HANS ULRICH OBRIST

Es war in Paris, Donnerstag, der 3. Oktober, am heiteren Nachmittag so zwischen 15.31 und 16.02 Uhr. In diesem Büro des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, in dem ich arbeite, ein Kämmerlein ganz am Ende eines Korridors, übersät mit Büchern, Zeitschriften, herumliegenden Papieren, aufgerissenen Briefumschlägen.

Pierre war da und sass mir gegenüber. Zwischen uns ein Tisch, dicht bedeckt mit Papieren, auf welche wir relativ unbeschwert einige vorbereitende Notizen für dieses Gespräch hingeworfen hatten. Ferner stand auf diesem Tisch ein nicht mehr ganz weisses Telefon, das wir beide nicht aus den Augen liessen und über welches wir uns beugten, als Luc Steels am anderen Ende der Leitung in Brüssel zu reden begann. Als wir uns schliesslich daran gewöhnt hatten, hörte Luc auf, dieses Telefon zu sein. Luc sagte uns, dass er fünfundzwanzig Minuten Zeit hätte und danach an der Université Libre de Bruxelles eine Lektion halten müsse; er leitet dort das Labor zur Erforschung der künstlichen Intelligenz.

Bevor wir Luc anriefen, hatten wir, Pierre und ich, über die Rolle der Stille und allgemein über die Bedeutung der Zeit für Gespräche und ihre Transkription gesprochen. Ich hatte Pierre von meiner ein paar Jahre zurückliegenden Begegnung mit Hans Georg Gadamer erzählt. Dieser war damals hundertundein Jahr alt gewesen und während des Interviews eingeschlafen. Ich hatte ihm ein paar Minuten lang

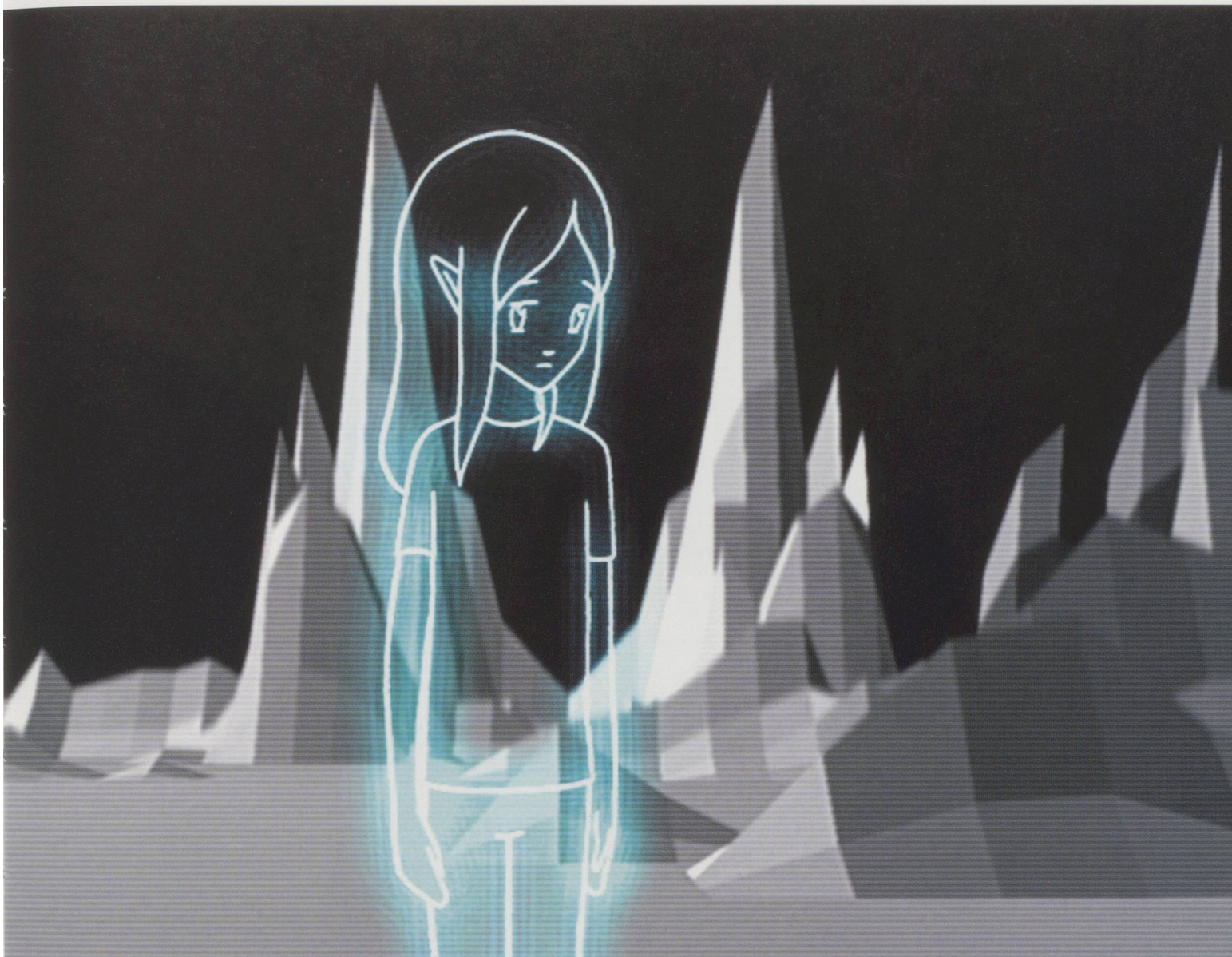
beim Schlafen zugeschaut ohne das Tonband auszuschalten. Später sprach Gadamer davon, wie wichtig das Schweigen in Gesprächen sei und dass es in der Transkription verloren ginge. 1996 machte Pierre den Vorschlag eine Partitur für das 4 Minuten 33 Sekunden lange Stück *Silence* von John Cage zu schreiben, die einige der kaum wahrnehmbaren Geräusche, die die Stille veränderten, festhielte: das Summen einer Biene, das Wehen des Windes, ein ferner Glockenschlag. Das war eine teilweise Antwort auf die Frage, die Gadamer aufgeworfen hatte. Das Problem der Zeit blieb noch zu erforschen.

Um die Diskussion mit Luc in Gang zu bringen, schlug Pierre zudem vor, den Zeitbegriff anzusprechen. Er bat Luc darzulegen, wie er diesen Begriff in seinen Untersuchungen berücksichtigt und entwickle.

Luc holte aus.

«Meine – übrigens keineswegs neue – Vorstellung ist die, dass die Sprache für unseren Zeitbegriff eine zentrale Rolle spielt. Konkret bedeutet das, dass wir hier Experimente mit Robotern durchführen, die Ereignisse erfahren, die in der Zeit ablaufen. Eines dieser Experimente sieht so aus, dass jemand einen Raum betritt, während eine andere Person ihn verlässt. Die Roboter beherrschen die Begriffe der zeitlichen Unterscheidung (Imperfekt, Futur, Perfekt) nicht, Begriffe, deren Subtilität wir erst jetzt erkennen und die untrennbar mit unserer jeweiligen Sprache verbunden sind. Wir versuchen zu erreichen, dass sie Begriffe zur Unterscheidung und Beschreibung der Zeit entwickeln, dass sie Worte erfinden, um sich miteinander verständigen zu kön-

HANS ULRICH OBRIST ist Kurator des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



PIERRE HUYGHE, ONE MILLION KINGDOMS (ANNLEE), 2001, still image from 6-min. beta digital video /
Videostill, Digibeta-Video, Dauer 6 Min. (COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)



PIERRE HUYGHE & PHILIPPE PARRENO, NO GHOST JUST A SHELL, ANNLEE,
collaboration project, 1999, original image of Annlee / Originalfigur.

nen. Die Idee dahinter ist, dass es den Robotern mithilfe solcher Sprachspiele Schritt für Schritt gelingt, einen allgemeinen Begriff der Zeit zu entwickeln.»

Pierre unterbrach ihn.

«Du sprichst von Zeit und Sprache, aber ich glaube, dass du damit auch viel über Bilder sagst, denn was ihr da versucht, ist die Suche nach Möglichkeiten Zeit zu beschreiben. Ich habe den Eindruck, dass der Zeitbegriff, der euch beschäftigt, nicht der einer messbaren Zeit ist, von dem François Jullien sagt, er sei ein Produkt der abendländischen Zivilisationen, sondern vielmehr, wie er erklärt, ein orientalischer Zeitbegriff, also bestimmt von zufälligen Umständen, Ereignissen, durch das, was passiert.»

«Es ist wie mit den Bauern, die sich bei ihrer Entscheidung, wann der geeignete Moment zur Aussaat gekommen ist, auch nicht einfach nach dem Kalender oder der Uhr richten, sondern nach der Jahreszeit und den beobachtbaren saisonalen Veränderungen», meinte er.

Luc präziserte.

«Wir sind uns vollkommen bewusst, dass die Zeit nicht in allen Kulturen gleich erlebt wird, und wissen sehr wohl, dass es in gewissen Sprachen, zum Beispiel, keinen Unterschied zwischen einer Erzählung in der Vergangenheit, in der Gegenwart oder der Zukunft gibt. Es gibt auch Menschen, die nicht die Zeit, sondern vielmehr den Raum verwenden, um Handlungen voneinander zu unterscheiden: In manchen Sprachen sagt man «an einem bestimmten Ort» anstelle von «das war gestern». Wir versuchen in unseren Experimenten ja gerade mit so wenigen vorgefassten Zeitvorstellungen und -begriffen wie möglich zu arbeiten.»

«Es ist auch klar», meinte Luc, «dass in jeder Darstellungsform und insbesondere, wenn man einen Film dreht oder ein Bild erzeugt, immer eine bestimmte Form von Zeit entsteht und mitspielt.»

Pierre pflichtete ihm bei.

«Es gibt eine Zeitlichkeit oder eine Dauer (was nicht unbedingt heisst eine messbare Zeit), die sich nicht von der Erscheinungsweise einer Form trennen lässt», fügte er hinzu.

Dann schlug ich vor, über *Annlee* (NO GHOST, JUST A SHELL, 1999–, work in progress) zu reden,

denn die Fragen, die Philippe Parreno und Pierre Huyghe in dieser Arbeit aufwerfen, schienen mir an einen gedanklichen Bereich zu rühren, den Luc in seinen eigenen Untersuchungen ebenfalls lange bearbeitet hat: die Nichtlinearität, das Symbolische und das Postsymbolische.

Luc fasste zusammen.

«Das ist und bleibt ein Geheimnis: die Art, wie man von einem symbolischen Universum (einem Gebilde aus Sprache und Zeichen) zu einer Welt kommt, die nicht auf diese Ordnung anspricht, die ein Kontinuum darstellt, das man zuerst gedanklich organisieren muss, bevor man es symbolisch ausdrücken kann. Was mich interessiert, ist dieser Weg von der Erfahrung bis zu ihrem Ausdruck durch eine Darstellungsform, aber auch die Art und Weise, wie die Art der Repräsentation wiederum unsere Erfahrungen beeinflusst.»

Dann fügte er hinzu:

«Ich interessiere mich sehr für Künstler, die sich – natürlich auf ganz andere Art als ich – in ihrer Arbeit mit diesen Fragen beschäftigen, die dieses Hin und Her zwischen persönlicher Erfahrung und ihrer Darstellungsweise untersuchen.»

Für Pierre «ist es wichtig diese Zeichen oder Arten der Repräsentation zu fragilisieren, verletzlich zu machen.» Er zitierte Carsten Höller, der, wie er sagt, «diese Frage vorantreibt, denn für ihn ist die Repräsentation einer Erfahrung im Kunstkontext selbst wiederum eine Erfahrung, eine Erfahrung anderer Art, bei der eine Reduktion der Interaktionen zwischen Erfahrung und Darstellung ins Spiel kommt».

Pierre kommt noch einmal auf die Zeit zurück und sagt, «dass die Erfahrung offensichtlich auch jene der Zeit ist, die man zum Verstehen der jeweiligen Darstellung braucht. Der Gegenstand oder seine Repräsentation sind nur transitorische Zustände. Sie sind auf die Fragilität angewiesen um so komplex sein zu können. Und auch die Irrtümer, die Unentschiedenheiten sind Bestandteile der Erfahrung oder des Ereignisses.»

Für mich hatte Pierre in diesen wenigen Sätzen genau die Richtung der Arbeit bzw. die Hauptachse der Untersuchung umrissen, welche Philippe Parreno und er nun schon seit einigen Jahren verfolgt und vertieft hatten.

Und Luc brachte einen interessanten Kontrapunkt ins Spiel.

«In der generativen Grammatik hat man diese Überlegungen völlig beiseite gelassen. In der Linguistik von Chomsky sind nur fehlerlose Sätze von Interesse. Ich wehre mich gegen diese Idee, denn auf diese Weise leugnet man den ganzen kreativen, lebendigen Teil der Sprache. Bei Chomsky ist das der Preis, damit die Sprache zu einem der Logik ähnlichen, formalen System werden kann, das natürlich leichter beschreibbar und mathematisch formalisierbar ist. Mich dagegen interessiert gerade das Zögern, der Irrtum, die Unzulänglichkeit der Interpretation usw. Bei unseren Experimenten mit den Robotern versuchen wir genau den Punkt zu erreichen, an dem sie sich getrauen Fehler zu machen, denn in unseren Augen handelt es sich um eine eigentliche Lehrzeit.»

Er fuhr fort.

«Ich glaube, dass die Kraft der Sprache und in der Kunst die Kraft eines Bildes in all den Metaphern, Analogien und Assoziationen liegt, die sie hervorzurufen vermögen. Denn man hat keine Kontrolle darüber, was im Kopf des andern passieren wird; er/sie wird sich mit Sicherheit Dinge vorstellen, mit denen man überhaupt nicht gerechnet hat. Darin liegt die Kraft. Bewegen wir uns nicht in diese Richtung, sind wir nichts als simple Automaten, die Kommandos austauschen.

«Vollkommen kalkulierbar», fügte Pierre hinzu.

«Und in Bezug auf John Cage und die Frage des Zufälligen?», fragte ich.

Luc ergriff das Wort.

«Was ich erkläre, dient nur dazu, mich verständlich zu machen; man muss Risiken eingehen, man muss sich in diese schummrigen Zonen (des Zögerns, der Fehler usw.) vorwagen, also gibt es natürlich ein Element von Beliebigkeit, *randomness*, aber ich glaube nicht im Sinn von Cage oder Xenakis.»

«Ich verstehe, was du sagen willst, es ist tatsächlich eher ein zufälliges Ereignis. Und da sind wir wieder bei der Idee der zufälligen Umstände, von der wir schon gesprochen haben. Was mich betrifft, gefällt mir diese Idee des Zufalls um des Zufalls willen nicht, denn Zufälligkeit ist lediglich ein anderes

unbegrenztes System, eine weitere Gleichung», meinte Pierre.

Da Luc Künstler gewesen war, bevor er sich der Wissenschaft zuwandte, und Pierre mit Leuten aus den verschiedensten Disziplinen zusammengearbeitet hat – mit Douglas Coupland in literarischen Fragen und für die Musik vor allem mit Pan Sonic, eine echt dynamische Zusammenarbeit –, fragte ich die beiden, wie sie den interdisziplinären Aspekt ihrer Arbeitsweise beschreiben würden.

Luc bemerkte:

«Ich finde das sensationell, dass wir drei uns alle gleich so gut verstehen. Und ich glaube wir verstehen einander wirklich. Es ist zwar nur ein kleines Gespräch, aber ich glaube, dass wir sehr viel weiter kommen könnten mit diesen Fragen der Erfahrung, der Zeitlichkeit, der Repräsentation, des Zufalls. Ich finde das aussergewöhnlich, denn immerhin handelt es sich hier um Themen, über die zu reden ausgesprochen schwierig ist. Wenn uns das gelingt, so deshalb, weil wir uns mit verwandten Dingen beschäftigen und daher gezwungen sind ein Vokabular zu entwickeln, das uns, wie ich jetzt feststelle, gemeinsam ist. Ich bin überrascht und glücklich zu sehen, dass die Beziehung zwischen der Kunst und dem, was ich treibe, nämlich Kognitionswissenschaft, immer enger wird.»

Pierre seinerseits meinte:

«Ja, denn es ist, einmal abgesehen vom Arbeitsgebiet, in erster Linie eine Frage des Denkens. Je weiter man etwas zurückverfolgt, desto grösser sind die Gemeinsamkeiten; erst später äussern sie sich in unterschiedlichen Vorgehensweisen. Wenn du von Ereignissen sprichst, von Beziehungen zwischen Ereignissen und der Zeit oder der Sprache, sehe ich, dass Gemeinsamkeiten vorhanden sind. Später entwickeln wir die Dinge in je verschiedene Richtungen. Aber bei der Planung eines Projektes muss ich die unterschiedlichen Gesichtspunkte verschiedener Disziplinen zur selben Frage oder zum selben Problem ins Spiel bringen.»

«Dem kann ich nur beipflichten. Ich halte Künstler oder Schriftsteller für äusserst begabt, wenn es um die Konstruktion von Repräsentationen oder Experimenten geht, und genau diese Vorgänge interessieren mich bei meiner Arbeit. Wenn ich

diesen Künstlern zuhören, komme ich auf neue Ideen, die mir weiterhelfen. Der Unterschied zeigt sich erst danach, in der Art und Weise, wie man die Dinge der Aussenwelt präsentiert», fügte Luc hinzu.

Pierre fuhr fort.

«Die Frage ist weniger die nach dem ‚was?‘ als vielmehr die nach dem ‚für wen?‘. Es ist ein pädagogisches Problem.»

Bei diesen Worten realisierte Luc, dass er zu spät zu seinem Kurs kommen würde. Er hängte ein und wir stellten uns vor, wie er durch die Gänge der Universität Brüssel rannte, um zu seinen Studenten zu gelangen.

Es war jetzt 16.02 Uhr (mitteleuropäische Zeit).

Danach zählte Pierre all die vergangenen und zukünftigen Gemeinschaftsprojekte und Vorhaben auf, die er mit Luc hätte diskutieren können, «um weiterzukommen». *Annlee* natürlich, aber auch die ASSOCIATION DES TEMPS LIBÉRÉS (Vereinigung für



PIERRE HUYGHE, *TWO MINUTES OUT OF TIME*, 2000,

still image from 4-min. beta digital video /

Videostill aus *Digibeta-Video*, Dauer 4 Min.

(COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)

befreite Zeiten), die er 1995 zusammen mit Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Jorge Pardo, Philippe Parreno und Rirkrit Tiravanija gegründet hatte.

«Ein Projekt, bei dem es darum ging, zu einem bestimmten Zeitpunkt einer Versammlung von Individuen eine soziale Struktur zu geben und in gewisser Weise die Zeit dieses Momentes zu dehnen, etwas, was die üblichen Formate, insbesondere jenes der Ausstellung, gewöhnlich verbieten. Das deutete schon auf Projekte wie *Annlee* (NO GHOST, JUST A SHELL/Kein Geist, nur eine Hülle, 1999–, work in progress) oder *MOBILE TV* (Beginn 1995) hin.»

Ein anderes Beispiel war *L'ÉCOLE TEMPORAIRE* (Die temporäre Schule, 1996).

«Eine Arbeit, in der wir die Beziehung, die wir zu den Kunstakademien hatten, in ihr Gegenteil verkehrten. Anstatt wie üblich einzeln auf ihre Einladungen zu reagieren habe ich zusammen mit Dominique Gonzales-Foerster und Philippe Parreno eine Art Lehrbuch zusammengestellt, das wir zu dritt vorstellten. So funktionierten wir wie eine fahrende Schule. Ich zeichnete unser Gespräch über dieses Schulprojekt auf und liess dann die Szene von drei Schauspielern an unserer Stelle aufführen.»

MOBILE TV, im Consortium Dijon (1997), ist ein Projekt, das für junge französische Künstler wie Marine Hugonnier oder Mélik Ohanian ebenfalls als (unkonventionelle) Schule fungierte.

«Anders als bei traditionellen Fernsehsendungen, die ganz der gewohnten Unterscheidung von Arbeitszeit, Ruhezeit und Freizeit folgen, gewann *MOBILE TV* seine Gestalt erst allmählich, ausgehend von verschiedenen singulären und subjektiven Zeitspannen, einer ‚Zeit für sich‘, welche die Künstler und Filmemacher vorgaben, die den Ausstellungsraum vorübergehend in Besitz nahmen.»

Schliesslich sprach Pierre von seinem Projekt einer Expedition.

Sechs oder sieben Personen auf einem Radio-schiff unterwegs auf einer poetischen Reise, deren Erzählung die Form eines Musicals annehmen würde... Eine andere Geschichte. (Fortsetzung folgt.)

(Übersetzung aus dem Französischen: Suzanne Schmidt)



PIERRE HUYGHE, WALLPAPER POSTER 1.3 (Annlee Colors) and NO GHOST JUST A SHELL,
silkscreened poster, M/M, Paris, 2000–2001 / TAPETEN-POSTER 1.3 (Annlee-Farben)
und NO GHOST JUST A SHELL, Siebdruckplakat.

(COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)

THE TALE OF THE ONE THOUSAND SIGNS

HANS ULRICH OBRIST

It was in Paris, on Thursday, October 3, 2002, in the middle of the afternoon, maybe between 3:31 p.m. and 4:02 p.m. In my office at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, a little room at the end of a hallway, cluttered with books, journals, scattered papers, torn envelopes.

Pierre was there, sitting across from me. Between us was a table covered with layer upon layer of notes, ideas we'd been jotting down to prepare for this conversation, without really consulting each other. On the table was a once white telephone, which we were both staring at and which we leaned closer towards when Luc Steels' voice came on the line, from Brussels. As we slowly got used to it, Luc stopped being that telephone. He told us that he had twenty-five minutes before he had to go teach at the Free University of Brussels, where he heads the Artificial Intelligence Laboratory.

Before calling Luc, Pierre and I had talked about the place of silence, and more generally the question of time, in interviews and in their transcriptions. I told Pierre about my meeting with Hans Georg Gadamer a few years earlier. He was 101 years old, and he dozed off during the interview. For a few minutes I watched him sleep, without turning the tape off. Later, Gadamer talked to me about the im-

portance of silence in conversations, and about the impossibility of recording silence in a transcription. In 1996, Pierre proposed a score for the 4'33" of *Silence* by John Cage, transcribing into notes the few, almost imperceptible noises that alter the silence in the recording: the buzzing of a bee, the wind, a distant church bell. Here was part of an answer to the problem Gadamer had evoked; the question of time remained to be explored.

Pierre therefore proposed first talking with Luc about the concept of time. He asked Luc to explain how he addresses and develops the notion of time in his research.

Luc explained.

"My idea—and it is not a new one—is that language plays a key role in the way we conceive of time. To be concrete, here (at AI-Lab) we run experiments with robots that experience a series of events in time. One of these experiments is to have one person enter a room and another one go out. Robots do not comprehend notions of time differentiation (such as past, future, imperfect), which are incredibly subtle notions that are implicit to our languages. So we try to make them formulate concepts of time differentiation and time description, to make them invent words that allow them to speak about time among themselves. The idea is to see whether, through these iterative language games, robots can begin to conceptualize time on a general level."

HANS ULRICH OBRIST is a Curator at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.



PIERRE HUYGHE & PHILIPPE PARRENO, 06.00 PM, 2001, carpet, exhibition view, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven /
Teppich. (COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)

Pierre interrupted him.

"You're talking about time and language, but I think you're talking a lot about images too, because what you're doing is trying to find ways of describing time. It seems to me that the conception of time that you're interested in is not that of measured time, which François Jullien says is characteristic of Western civilizations, but rather an Eastern conception, where time, as he explains, is determined by occasions, events, things happening."

"There is the example of peasants, who determine the proper time for cultivating by referring to seasons and observing seasonal shifts rather than going by the calendar or the clock," Pierre said.

Luc clarified.

"We are utterly aware of the fact that the perception of time isn't identical in every culture; we know very well, for example, that in certain languages there are no visible differences between a story told in the past, a story told in the present, and a story told in the future. Some people also use space rather than time to identify actions: in some languages, instead of saying 'it was yesterday,' you would say 'in a certain location.' To be more precise, what we're trying to do here, in these experiments, is merely to work with possible pre-notions or pre-conceptions of time."

"It is obvious as well," said Luc, "that in every attempt to represent things, and in particular when one makes a film or creates an image, a creation of time is involved."

Pierre agreed.

"There is a temporality or a duration (which does not necessarily mean a measured time) that is inseparable from the coming into being of a form," he added.

I suggested then that we speak about *Annlee*, for the questions asked by Philippe Parreno and Pierre for that project (NO GHOST, JUST A SHELL, 1999—, work in progress) seem to me to be part of a field of inquiry that Luc has, for his part, long been exploring in his own research: non-linearity, the symbolic and the post-symbolic.

Luc summed it up.

"This much remains a mystery: the way we pass from a symbolic universe (a universe structured by

language and signs) to a world that isn't organized that way, a continuum that must be mentally sorted out in order to be expressed through symbols. What interests me is this progression from an experience to its expression as representation, and how these representations in turn alter our experiences."

Then, he went on.

"I am very interested in artists whose work revolves around these questions, who are doing research—in a manner completely different from mine, of course—on this oscillation between personal experience and its representation."

For Pierre, "what is important is to make these signs or these modes of representation more fragile."

Pierre mentioned Carsten Höller who, he said, "delves far into this issue, because for him the representation of an experience in the context of art becomes itself an experience, a different type of experience where the interactions between experience and representation are multiplied."

Returning to the question of time, Pierre said that "clearly, any experience is also that of the moment of reading this representation. The object and its representation are just transitory states. They need this fragility to be complex. And mistakes and forms of non-resolution also constitute an experience or an event."

For me, with these few sentences Pierre had perfectly summed up the line of inquiry that he and Philippe Parreno have been pursuing or exploring for a number of years now.

And Luc brought up an interesting counterpoint.

"In generative linguistics, these considerations are entirely banned. In Chomsky's linguistics, only errorless sentences are of interest. I am completely opposed to this idea, because you end up denying all the creative and living aspects of language. For Chomsky, this is how language can be turned into a formal system, like logic, which then becomes much easier to describe and to model in mathematical terms. What I am interested in, on the contrary, are the hesitations, the mistakes, the misinterpretations, and so on. In our experiments with the robots, we attempt precisely to reach the point where they are able to make mistakes, because that is, for us, a real form of learning."

Pierre Huyghe

He continued.

"I think that the power of language, and, in art, the power of an image, proceeds from all the metaphors, analogies, or associations they can engender. You can't control what happens in someone else's head; that person will probably imagine things you haven't envisaged at all. That's power. If we don't go in that direction, we're like simple automata that can only exchange commands."

"The combination is finite," Pierre added.

"And what about John Cage and the idea of chance?" I asked.

Luc replied.

"What I'm saying is that to communicate, one has to take risks, one has to go toward those dark areas (hesitations, mistakes, etc.), so there is indeed an element of randomness, but I don't think it's randomness in Cage's or Xenakis' sense."

"I see what you mean, in fact it's more in the sense of accident. And this brings us back to the idea of occasion we brought up earlier. The idea of randomness for randomness' sake is in fact just another endless system, it's still an equation," said Pierre.

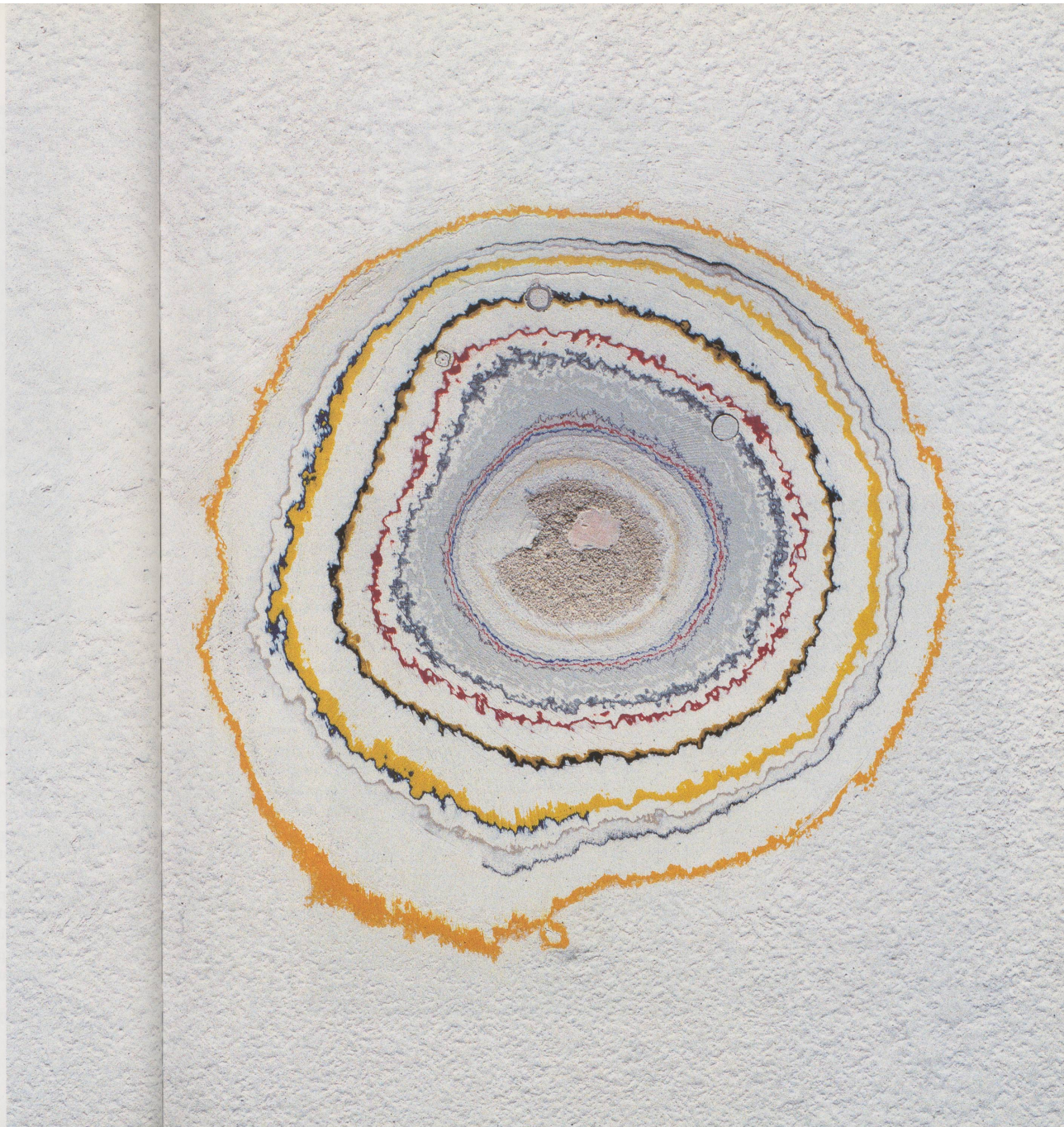
Since Luc was an artist before he became a scientist, and since Pierre's working dynamic has been to collaborate with practitioners of various disciplines (notably Douglas Coupland in literature and Pan Sonic in music), I asked them how they would describe the transdisciplinary aspect of their respective approaches.

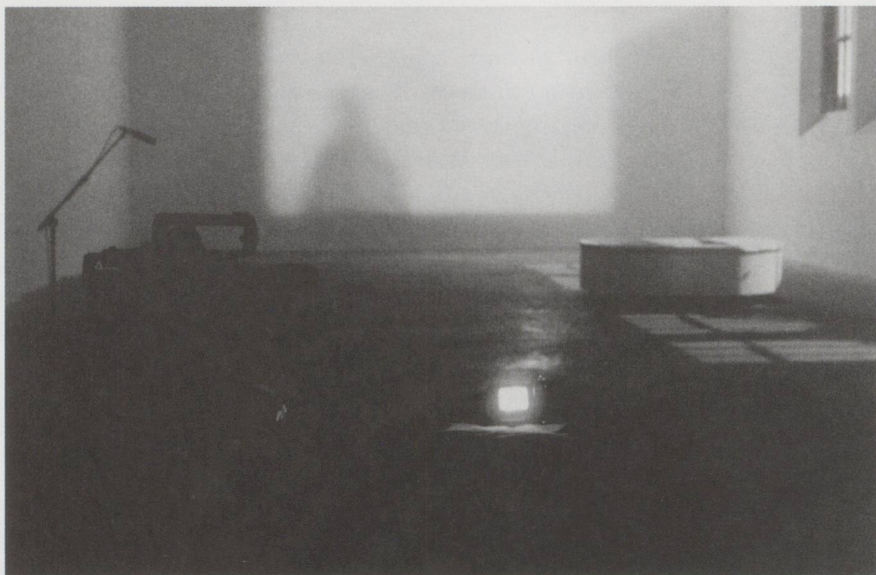
Luc noted.

"I find it extraordinary that the three of us manage to understand each other right away like this. And I think we really are understanding each other. This is just a small discussion, but I think we can go much further on these questions of experience, temporality, representation, and accident. I find it extraordinary, because after all we're discussing topics that are extremely difficult to talk about. If we manage to do it, it's because we're working on similar subjects. Therefore, we're forced to develop an increasingly common vocabulary, and I'm surprised and delighted to see that the relationship between art and what I do, cognitive science, is becoming deeper and deeper."

Pierre, in turn, added.

PIERRE HUYGHE, TIMEKEEPER, 1999, successive exhibition layers, 20 cm diameter, Vienna Secession / ZEITMESSER, aufeinanderfolgende Ausstellungsschichten, 20 cm Durchmesser, Wiener Secession. (COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)





PIERRE HUYGHE, MOBILE TV, 1995 & 1998, local public TV with Mélik Ohanian and other artists / Lokalfernsehen in Zusammenarbeit mit Mélik Ohanian und anderen Künstlern.

“Yes, because it is, beyond a question of fields of course, above all a question of thinking. It is at the outset that things are shared; down the line, they insinuate themselves in different practices. When you talk about events, about the relations of events in time, or about language, I see that there are things we share. Then, we develop them in different directions. But to elaborate a project, I need to mobilize various disciplinary perspectives on the same issue or problem.”

“I completely agree. For me, artists and writers are especially gifted in the construction of representations and experiences, and those are precisely the processes that I’m focusing on in my research. After listening to such artists, ideas come to me and I’m able to go further. The difference is in the way we then choose to present our work to the world,” Luc added.

And Pierre continued.

“The question is less ‘what?’ than ‘to whom?’ It becomes a question of pedagogy.”

At that moment, Luc realized he was late for his class. He hung up, and we imagined him running in the hallways of the University of Brussels to meet his students.

It was 4:02 p.m. (Western time).

Pierre then spoke about his multiple collaborations and projects, past and future, which he could have discussed with Luc in order to “go further.” *Annlee*, of course, but also L’ASSOCIATION DES TEMPS LIBÉRÉS (The Freed Times Association), founded in 1995, which brought together Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Jorge Pardo, Philippe Parreno, and Rirkrit Tiravanija.

“The ambition of this project was to provide a social structure for a group of individuals at a given moment, and, in a way, to stretch out the duration of that given moment, which is something the prevailing formats usually preclude, in particular the ex-

des métiers du spectacle. Siège social: 16, rue de l'Ouest, 75014 Paris. Date de la déclaration: 12 juin 1995.	GIE. C réalisat d'héma secrétar (profes Dieu, l de la c
995 - Déclaration à la préfecture de police. ASSOCIATION DES TEMPS LIBERES. Objet: pour le développement des temps improductifs, pour une réflexion sur les temps libres, et l'élaboration d'une société sans travail, pour faire connaître ses idées l'association organisera différentes réunions publiques, conférences, parutions, fêtes. Siège social: 6, passage Basfroi, 75011 Paris. Date de la déclaration: 12 juin 1995.	1006 - COMOC per en tibles Comor la décl
996 - Déclaration à la préfecture de police. LE REVE BLEU. Objet: soutien à l'enfance mal nourrie en lui apportant une aide	

hibition format. This project foregrounded others such as MOBILE TV (start 1995) or that of *Annlee*.”

Another example was THE TEMPORARY SCHOOL (1996).

“This project consisted in reversing our relationship with Beaux-Arts schools. Rather than responding individually to their invitations, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno, and I created a kind of schoolbook, which we presented together. Thus, we operated like a wandering school in motion. I recorded our conversation about this school project and had three actors play our roles.”

MOBILE TV, at the Consortium in Dijon (1997), was another project that functioned like an (uncon-

ventional) type of school for young French artists like Marine Hugonnier and Mélik Ohanian.

“Contrary to TV programs, which are structured around a regulation of time based on work time, rest, and leisure time, MOBILE TV progressively took form on the basis of a combination of singular and subjective temporalities, time for oneself given by the artists and filmmakers who temporarily inhabited the exhibition space.”

Finally, Pierre talked about his expedition project. Six or seven people in a radio boat, embarked on a poetic expedition whose story would take the form of a musical tale. Another tale. (To be continued.)

(Translated from the French by Anthony Allen)

PIERRE HUYGHE, LA TOISON D'OR / THE GOLDEN FLEECE, 1993, event and leaflet /
DAS GOLDENE VLIES, Aktion und Flugblatt.
(COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)



Pierre Huyghe's *Ellipses*

ROBERT HOBBS

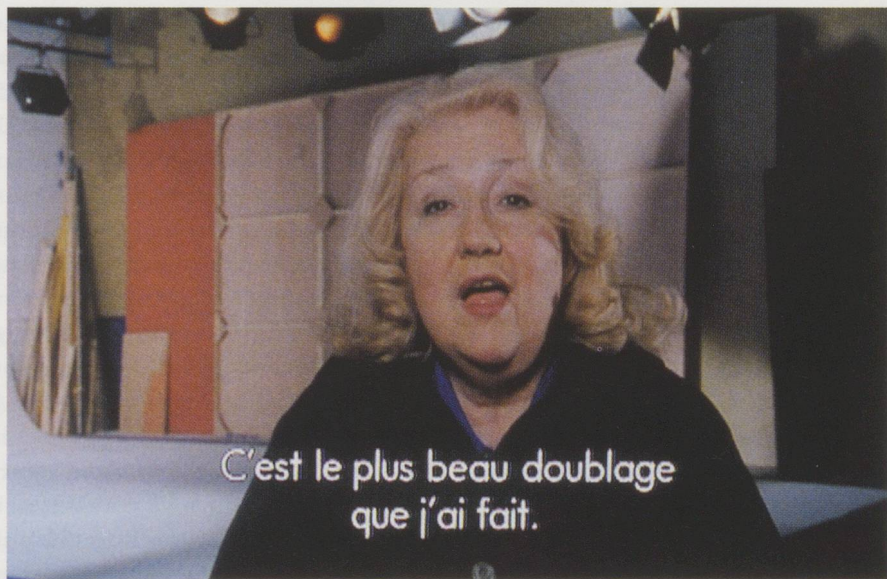


Walt Disney's *Snow White / Schneewittchen*.

dompte-regard,²⁾ a term Lacan used to refer to tamed visions as opposed to undomesticated and therefore unknown ones.

Huyghe's posters represent a crisscrossing of commercial and fine art realms as well as public and contemplative domains. To create each of these posters, Huyghe first needed to find a billboard in a locale that would serve as an adequate stage for his work. Then he photographed views of this vicinity together with actual pedestrians or actors. After that he commissioned one of his snapshots to be blown up to billboard size before having it affixed to the display panel that had originally caught his atten-

ROBERT HOBBS, the Rhoda Thalheimer Endowed Chair in Art History at Virginia Commonwealth University in Richmond, is author of several artists' monographs. In 1982 he was the U.S. Commissioner/Curator of the Robert Smithson retrospective for the 40th Venice Biennale, and in 2002 he was U.S. Commissioner for the 25th São Paulo Bienal where he curated a selection of Kara Walker's work.



PIERRE HUYGHE, *BLANCHE NEIGE, LUCIE* / *SNOW WHITE, LUCIE*, 1997, stills from S-16/35mm film: "I have come for the casting of Snow White's voice,... It's the most enchanting doubling I've ever done." / *SCHNEEWITTCHEN, LUCIE*, Stillaufnahmen: «Ich bin wegen der Besetzung für Schneewittchens Stimme gekommen,... Es ist die schönste Synchronisierung, die ich je gemacht habe.» (COPYRIGHT: MARIAN GOODMAN GALLERY, PARIS & NEW YORK)

the picture permeated with saturated color. These opposing images of the real can be regarded as homeomorphisms, which can be topologically compared for similarities and differences—a project indirectly implied by the map pins Huyghe customarily uses to attach these posters inside their frames. Each of the two images making up CAMPUS MONTPELLIER has its own inducement to trap readers into accepting its credentials as authentic; however, both elide the Lacanian real since their pictorial schemes ultimately are only able to manifest their inability to come to terms with it. We might think of these two distinct and inadequate depictions of reality as bookends marking a nonrepresentational gap or a jump cut in a film bridging a rift between two scenes. The resulting lacuna is a key factor in Huyghe's ongoing project to underscore art's limits. Apropos this goal, Huyghe has pointed to the need to keep reality's inherent wilderness untamed:

When you ground yourself in one form of knowledge, you domesticate it, you polish it. I like it when knowledge is rough, wild... To remain that way it has to feed on dialogue... Ways of thinking that don't get formatted interest me... By saying wild, I mean something for which you can't make an image. Knowledge gets smoothed out because it has to be transmitted.⁴⁾

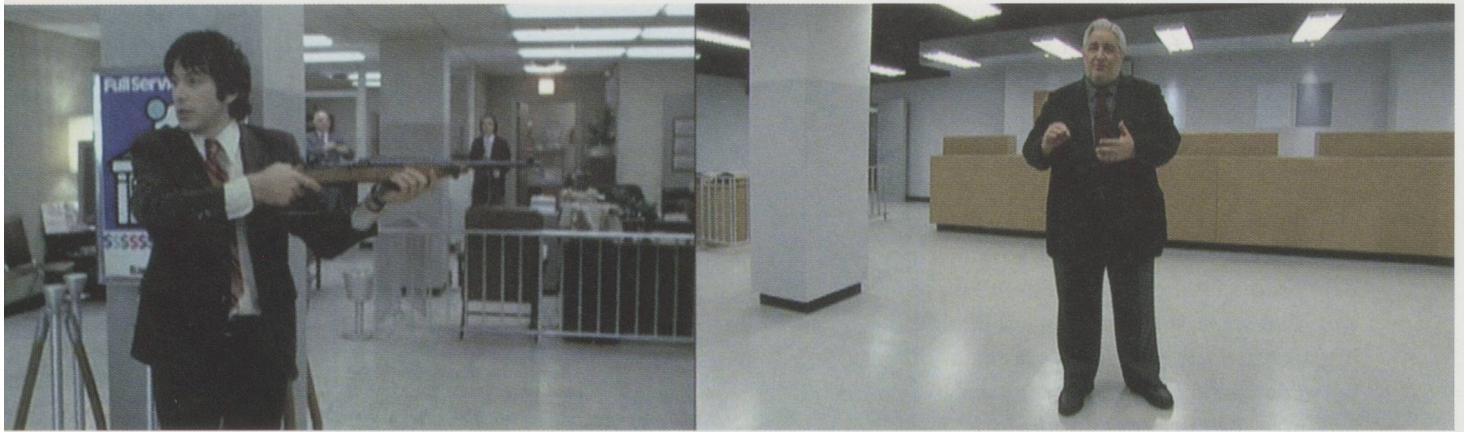
Of course, the term “knowledge” in this statement is oxymoronic since information, once categorized as such, already belongs to either imaginary or symbolic registers and therefore already has been subdued. Huyghe's reference to the unmediated disorder and chaos of the unbearable and ultimately unknowable character of reality refers both to Lacan's ideas and their elaboration in Clément Rosset's *Le Réel et son double* and *Joyful Cruelty: Toward a Philosophy of the Real*.

Huyghe's statement suggests an understanding of a key source for Lacan's *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*: Maurice Merleau-Ponty's *The Visible and the Invisible*, which analogizes vision in structuralist terms as a nonmaterial flesh that represents lines of force between exterior and interior realms.⁵⁾ The reciprocal force field between the two creates a situation in which the art object interpolates seers, i.e., it calls them into being so that we can conjecture, as did Merleau-Ponty, that it sees them. Such a dialectic is mirrored by Huyghe's art, which in turn entangles and enriches it by interpolating viewers through two competing types of “object a,” as we have seen. The essential triangulation between viewers confronted with rival imaginaries helps us to understand Huyghe's assertion:

I do not direct the real in order to show it. I make an actor replay it... it is a question of creating distance, a gap between the scene which may arise and the image... Even if we are not the protagonist, we are part of the story.⁶⁾

Moving from CAMPUS MONTPELLIER, we can see how Huyghe has characterized his video projections in terms of the gap created by Lacan's symbolic and imaginary registers. *L'ELLIPSE* (1998) is particularly apposite since its French title literally means “jump cut” and, according to the artist, refers to the breaks in a narration that suture viewers to a film when their imaginations colonize these ellipses.⁷⁾ Using a scene from Wim Wenders' *The American Friend*, as an example, Huyghe interweaves a chiasmus between fictive and so-called real segments in the life of actor Bruno Ganz.⁸⁾ Playing the





PIERRE HUYGHE, *THE THIRD MEMORY*, 1999, beta digital double projection of 9 mins. 46 secs.;
coproduction of Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, The Renaissance Society at the University
of Chicago, and The Bohlen Foundation / Digibeta-Video, Zweifachprojektion, 9 Min. 46 Sek.

character Jonathan Zimmermann in Wenders' 1977 film, *Ganz in 1998* is directed by Huyghe to act out in real time a jump cut between the two Paris locales appearing in the earlier work by simply walking from one to the other. Conceived as a mini-play in three acts, Huyghe's film projection begins on the left screen with Wenders' chronicle of Zimmermann, a Hamburg framer and restorer suffering from a rare blood disease, checking into a Japanese hotel in Paris. After receiving a telephone call in his hotel room, Zimmermann enters an elevator, and at that point Wenders cuts to the gangster's residence. In the interim between the elevator and this apartment, Huyghe creates eight minutes of footage, showing a much older Ganz crossing a bridge between the two locations in Wenders' film. This segment is projected on the center of the screen while the left and right sections are left blank. When Ganz's walk is completed, Huyghe concludes his piece by projecting the remaining portion of Wenders' jump cut on the right. Because Ganz's character dies at the end of the German film, there is no logical explanation for subsequently resuscitating him in Huyghe's piece other than as a ghost haunting the interstices constituting the real in this work.

The disparity between these two cinematic views, according to Huyghe, has a source in Roland Barthes' definition of obtuse meaning. In his essay, "The Third Meaning"⁹⁾ this critic ponders the formation of a more complex signification that emphasizes the signifier above any obvious connections that it might suggest with well-established signifieds. In this self-reflexive communiqué, described by Barthes as an impertinent mask that "calls attention to itself as false yet nonetheless refuses to abandon the 'good faith' of its referent,"¹⁰⁾ the signifier is stimulated and disturbed without being able to achieve the climax of a consensual signified. Although Barthes connects the obtuse meaning to a cinematic essence designated "filmic," which is epitomized by the film still, Huyghe emendates both Barthes' obtuse meaning and its connection with the filmic by positing the jump cut as their clearest manifestation in film. This device fulfills Barthes' criterion of being depleted and yet not emptied, becoming "the very form of an emergence, of a fold (even a crease)" that becomes "the representation [in a film] that cannot be represented."¹¹⁾



The irreconcilable levels between Wenders' fictive, yet gritty realm and Huyghe's documentary one operate in a similar manner to the nested images in *CAMPUS MONTPELLIER*. Both set up an internal dialogue—a third or obtuse meaning—at the same time that they provide viewers with compelling and competing lures for accepting one account as either a supplement for the other or a deficit of it. While both narratives champion different sets of conventions for reality, none comes close to achieving this state since all are carefully scripted scenes. Rather than a weakness, their strength as works of art resides in their inability to come to terms with reality. Both Huyghe's *CAMPUS MONTPELLIER* and his *L'ELLIPSE* configure art in terms of complex and layered cultural nets, predicated on ongoing dialogues incapable of ensnaring the real.

1) Jan Estep, "Action! An Interview with Pierre Huyghe," *New Art Examiner*, Vol. 27, no. 10 (July/August 2000), p. 32.

2) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Alan Sheridan (New York and London: W. W. Norton & Company, 1978), p. 105.

3) Unless otherwise noted, all quotations by Pierre Huyghe are from a telephone conversation between the author and Huyghe on September 18, 2002.

4) Hans Ulrich Obrist, "Pierre Huyghe: Collaborating on Utopia," *Flash Art*, no. 225 (July–September 2002), pp. 2, 5.

5) Cf. Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingis, (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968), pp. 130ff, 139.

6) *Pierre Huyghe*, ex. cat. (Munich: Kunstverein München; Zurich: Kunsthalle Zürich; in co-production with Secession, Vienna, and Le Consortium, Dijon, 2000), p. 177.

7) Estep, op. cit., p. 32.

8) Originally Huyghe had wanted to use Michelangelo Antonioni's 1966 film *Blow Up* because it presented so elegantly and concisely the problem of photography's limits in the face of the real, but he was unable to find the right constellation of historic traces to support his use of the jump cut.

9) No doubt Barthes' characterization of the third meaning inspired Huyghe's *THE THIRD MEMORY* (2000), which dramatizes the extent to which John Wojtowicz's own recollection of his attempted bank robbery is indebted to Al Pacino's characterization of him in Sidney Lumet's film *Dog Day Afternoon*.

10) Roland Barthes, "The Third Meaning" in *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation*, trans. Richard Howard (New York: Hill & Wang, a division of Farrar, Straus, and Giroux, 1985), p. 41.

11) *Ibid.*, pp. 55, 59.

Pierre Huyghes

Ellipsen

ROBERT HOBBS

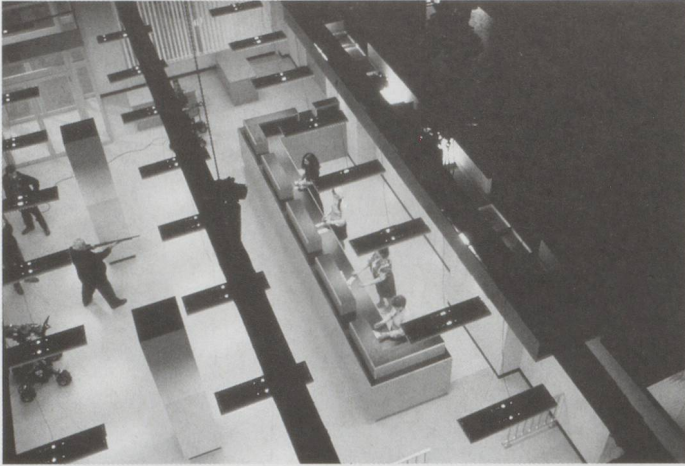
Kritiken zum Werk Pierre Huyghes vernachlässigten häufig die Mitte der 90er Jahre entstandenen Plakate zugunsten seiner bekannteren Filmarbeiten, obwohl für den Künstler selbst eine enge Beziehung zwischen beiden Ausdrucksformen besteht.¹⁾ Zu statischer Form kondensiert bieten Plakate wie GÉANT CASINO (Grosses Kasino, 1995), LITTLE STORY (Kleine Geschichte, 1995) und CAMPUS MONTPELLIER (1995) eine gute Gelegenheit, sich mit zentralen Aspekten von Huyghes Kunst zu befassen, die Lacans Diskurs zuzuordnen sind, insbesondere dem nicht assimilierbaren Realen, das notwendigerweise über die Grenzen der Kunst hinausgeht. Zu Huyghes Verdiensten in diesem Bereich gehört es: (1) die Einheit des künstlerischen Objektes aufgebrochen und damit eine Vielfalt von Perspektiven und Dialektiken veranschaulicht zu haben; (2) die Thematik des Lacanschen Blicks und vor allem dessen Betonung des Begehrens als der eigentlichen Motivation des «Objekts a» aufgenommen und sich so der Komplexität gemeinsamer und sich überschneidender Vorstellungswelten angenähert zu haben; (3) sich mit der «Blickzähmung» auseinander gesetzt zu haben, einem Begriff, der bei Lacan den gezähmten Blick im Gegensatz zu nicht domestizierten und deshalb unbekanntem Wahrnehmungsweisen bezeichnet.²⁾

In Huyghes Plakaten vermischen sich Kommerz und Kunst, Öffentliches und Kontemplatives. Für jedes dieser Plakate musste Huyghe zuerst eine Plakattafel an einem Ort finden, der sich als Schauplatz für seine Arbeit eignete. Darauf photographierte er Ansichten dieser Umgebung zusammen mit Passanten oder als solche agierenden Schauspielern. Einen dieser Schnappschüsse liess er dann auf das entsprechende Plakatwandformat vergrössern und brachte ihn auf der Tafel an, die ursprünglich sein Interesse geweckt hatte. Sobald sein eigenes Plakat montiert war, photographierte er

ROBERT HOBBS bekleidet an der Virginia Commonwealth University, Richmond, den Rhoda Thalheimer Lehrstuhl für Kunstgeschichte und verfasste zahlreiche Künstlermonographien. 1982 war er US-amerikanisches Ausschussmitglied und Kurator der Robert-Smithson-Retrospektive an der Biennale von Venedig. An der Biennale in São Paulo, 2002, präsentierte er eine Werkauswahl von Kara Walker.

PIERRE HUYGHE, RUE LONGVIC, billboard, 1994, and offset-print poster, 1999 / Werbeplakat, 1994, und Offsetposter, 1999.





PIERRE HUYGHE, *THE THIRD MEMORY*,
1999, still from beta digital projection of 9 mins.
46 secs.; coproduction of Centre Pompidou, Musée
National d'Art Moderne, The Renaissance Society
at the University of Chicago, and The Bohlen
Foundation / Digibeta-Videostill, 9 Min. 46 Sek.

es in situ und machte davon, ebenfalls in Plakatgrösse, einen Offsetprint. Obwohl in dieser Folge von Bildern Form und Inhalt in klar modernistischer Manier aufeinander abgestimmt sind, wird die sorgfältig komponierte Einheit jedes Plakats hinfällig, sobald dem Betrachter die ständigen Spannungen zwischen realer, symbolischer und imaginärer Ebene bewusst werden.

Der Weg, auf dem diese verschiedenen Ebenen ins Spiel kommen, lässt sich in CAMPUS MONTPELLIER einfach nachvollziehen. Auf einem in der Mitte des Bildes angesiedelten Parkplatz befindet sich eine transportable Plakatwand, die gemütlich auf dem Boden sitzende Studentinnen und Studenten zeigt. Dieses Bild hat grosse Ähnlichkeit mit dem Park und dem niedrigen Gebäude dahinter. Betrachtet man jedoch das ganze Plakat etwas genauer, bemerkt man Unterschiede zwischen dem körnigen Bild im Zentrum und seiner Umgebung, was mit der Vergrößerung der qualitativ unterschiedlichen Bilder zusammenhängt. Während das Plakat in der Bildmitte eher verwaschen aussieht, wirken die Farben der Umgebung sehr intensiv, sodass das Spiegelverhältnis zwischen den beiden Bildern ins Wanken gerät und ein Bruch entsteht. Mit Lacan könnten wir von gegensätzlichen und miteinander rivalisierenden Verlockungen sprechen, die den Betrachter dieser beiden Szenen faszinieren, Szenen, die auf einem unterschiedlich ausgeprägten Begehren basieren, anders ausgedrückt, auf unterschiedlichen Typen des lacanschen «Objekts a», welche diese konkurrierenden photographischen Entwürfe aktivieren. Auch wenn das Plakat wie eine Werbung für seine Umgebung wirkt – ein Sachverhalt, der sein verblichenes Aussehen rechtfertigen und den Gegensatz zwischen den ineinander gefügten Bildern mildern würde –, enthält es weder ein Logo noch eine Botschaft. Huyghe zufolge «wirbt die Arbeit für sich selbst, doch auch ihr öffentlicher Charakter ist sichergestellt».³⁾ Eine Anzeige ohne Text zu zeigen, der Montpellier etwa als die Stadt der «grauen Zellen» anpreisen würde – ein beliebter Werbespruch, da die Stadt drei Universitäten, fünf Ingenieurschulen, 60 000 Studenten und viele wissenschaftliche Institute beherbergt –, bedeutet, sie vor allem psychologisch und weniger auf kommerzieller Ebene attraktiv wirken zu lassen. Laut Lacan ist diese Art von Verlockung sowohl ein Extra wie auch ein Mangel, denn sie steht für die Realität, die ein bestimmter Traum ausschliesst oder unterdrückt.

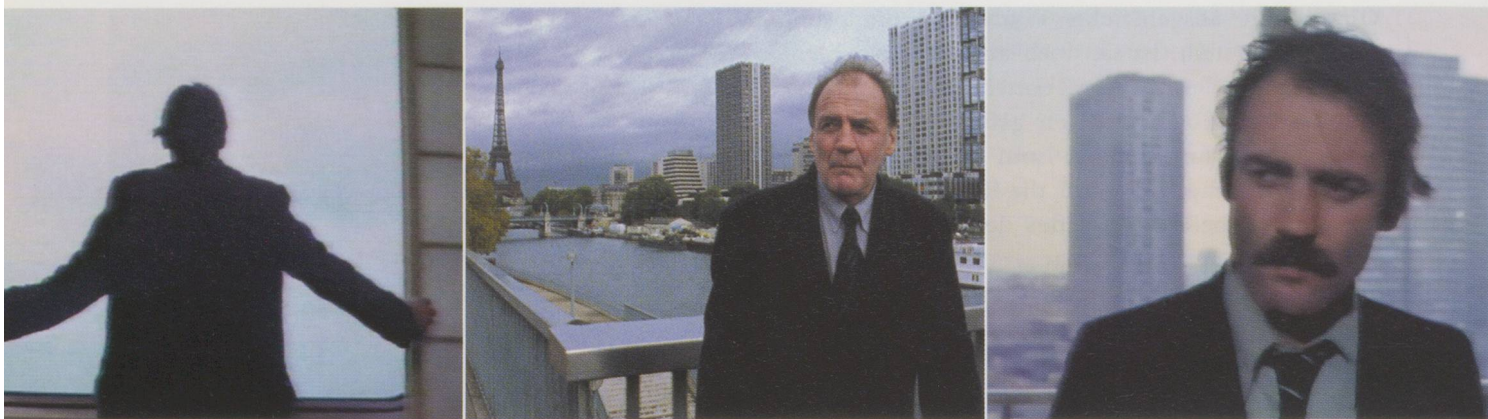
Obwohl die ausgebleichte Plakatwand die primäre Blickfalle in CAMPUS MONTPELLIER darstellt, ist sie doch auch nur ein Element einer Dialektik, die den sattfarbenen Teil des Bildes mit einschliesst. Diese gegensätzlichen Bilder des Realen können als Homöomorphismen gelten, die man typologisch auf Ähnlichkeiten und Unterschiede untersuchen kann – ein Projekt, das indirekt durch die Landkarten-Stecknadeln impliziert wird, die Huyghe gewöhnlich benutzt, um die Poster in ihrem Rahmen zu befestigen. Jedes der beiden Bilder, aus denen sich CAMPUS MONTPELLIER zusammensetzt, hat seine eigenen Lockmittel, um uns dazu zu bringen, es als authentisch zu akzeptieren; beide lassen jedoch das Reale im Sinne Lacans aus, denn ihre Bildstrategien bezeugen im Grunde nur ihre Unfähigkeit, die Realität in den Griff zu bekommen. Wir könnten uns diese beiden unterschiedlichen und unzureichenden Abbildungen von Realität als vertikale schwarze Balken auf einem Bildschirm denken, welche eine nicht konkret fassbare Kluft oder einen *jump cut* markieren, ein Schnitt, der einen Bruch zwischen zwei Filmszenen überbrückt. Die dabei entstehende Lücke ist für Huyghe und sein Anliegen die Grenzen der Kunst aufzuzeigen von entscheidender Bedeutung. In Bezug auf dieses Ziel hat Huyghe die Notwendigkeit unterstrichen, das der Wirklichkeit inhärente wilde Element nicht zähmen zu wollen.

Wenn man sich in einer Form von Wissen einrichtet, domestiziert man es, bringt es auf Hochglanz. Ich bevorzuge das ungeschliffene, wilde Wissen... Damit es so bleibt, muss es vom Dialog leben... Mich interessieren unformatierte Denkprozesse. Mit «wild» meine ich etwas, was sich nicht abbilden lässt. Wissen wird geglättet, weil es vermittelt werden muss.⁴⁾

Natürlich ist der Begriff «Wissen» in dieser Aussage ein Widerspruch in sich, da Information, sobald sie als solche kategorisiert ist, bereits einer imaginären oder symbolischen Ebene zugeordnet und damit gebändigt wurde. Wenn Huyghe von der wilden Unordnung und dem Chaos spricht, die den unerträglichen und letztendlich unergründlichen Charakter der Realität ausmachen, nimmt er sowohl Bezug auf Lacans Theorien, wie auch auf deren Weiterentwicklung in Clément Rossets Arbeiten, *Le Réel et son double* und *Joyful Cruelty: Toward a Philosophy of the Real*.

Huyghes Bemerkung lässt auf sein Vertrautsein mit einer wichtigen Quelle für Lacans *Vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* schliessen: Maurice Merleau-Pontys Schrift *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, in welcher der Gesichtssinn gemäss dem strukturalistischen Denken als etwas immateriell Leibliches verstanden wird, in welchem sich Kraftlinien zwischen dem inneren und äusseren Bereich manifestieren.⁵⁾ Das wechselseitige Kraftfeld zwischen den beiden Bereichen lässt eine Situation entstehen, in der ein Kunstobjekt seine Betrachter interpoliert beziehungsweise sie erschafft, sodass es, wie wir mit Merleau-Ponty annehmen dürfen, diese auch sieht. Dieselbe Dialektik finden wir in Huyghes Kunst wieder, einer Kunst, die das Ganze noch zusätzlich verkompliziert und bereichert, indem sie, wie bereits erwähnt, ihre Betrachter mit Hilfe von zwei rivalisierenden «Objekten a» interpoliert. Diese grundlegende Dreiecksituation der mit zwei rivalisierenden Vorstellungswelten konfrontierten Betrachter lässt uns die folgende Bemerkung Huyghes besser verstehen:

Ich halte keine realen Szenen fest, um sie dann vorzuführen. Ich lasse sie von einem Schauspieler nachstellen. Mir geht es darum, eine Distanz aufzubauen, einen Unterschied zwischen der Szene (...) und dem Bild. (...) Selbst wenn wir nicht der Schauspieler des Bildes sind, stehen wir doch mitten in seiner Geschichte.⁶⁾



PIERRE HUYGHE, L'ELLIPSE, 1998, triple video projection,
S-16-film transferred onto beta digital video film, 13 mins.,
parabolic screen / dreifache Videoprojektion, S-16-Film überspielt
auf Digibeta-Videofilm, 13 Min., gewölbte Projektionsfläche.

Gehen wir von CAMPUS MONTPELLIER weiter, können wir sehen, wie Huyghe seine Videoprojektionen im Sinne der Lacanschen Kluft zwischen symbolischen und imaginären Ebenen ausgearbeitet hat. Ein gutes Beispiel hierfür ist L'ELLIPSE (Die Ellipse, 1998), da der französische Titel englisch mit *jump cut* übersetzt werden kann und sich – so Huyghe – auf jene Brüche in einer Erzählung bezieht, die einen Film für die Zuschauer spannend machen, weil sie beginnen, diese Ellipsen oder Auslassungen mit ihrer Phantasie zu besiedeln.⁷⁾ Huyghe flicht am Beispiel einer Szene aus Wim Wenders' Film *Der amerikanische Freund* einen Chiasmus zwischen fiktiven und so genannt realen Abschnitten im Leben des Schauspielers Bruno Ganz.⁸⁾ Ganz, der in dem 1977 gedrehten Film die Rolle des Jonathan Zimmermann spielte, wurde von Huyghe gebeten, einen Jump-Cut zwischen zwei im ursprünglichen Film vorkommenden Pariser Schauplätzen in Echtzeit nachzuspielen, indem er einfach zu Fuss von einem Ort zum anderen geht. Die als Mini-Theaterstück in drei Akten konzipierte Filmprojektion beginnt auf der linken Projektionsfläche mit Wenders Erzählung von Zimmermann: Dieser, ein Rahmenmacher und Restaurator aus Hamburg, der an einer seltenen Blutkrankheit leidet, bezieht ein Zimmer in einem japanischen Hotel in Paris. Nachdem er dort einen Anruf erhalten hat, verlässt er sein Zimmer und nimmt den Aufzug. In diesem Moment erfolgt der Schnitt und man sieht nun die Wohnung des Gangsters, der Zimmermann angerufen hat. Zwischen Aufzug und Wohnung schiebt Huyghe acht Minuten Filmmaterial ein, auf dem man sieht, wie ein nunmehr um einiges älterer Bruno Ganz über eine Brücke geht, welche die beiden Schauplätze in Wenders Film verbindet. Dieser Teil wird in die Mitte der Projektionsfläche projiziert, während die linke und rechte Seite leer bleiben. Nachdem Ganz seinen Spaziergang beendet hat, beschliesst Huyghe seine Arbeit damit, dass die auf den Jump-Cut folgende Sequenz von Wenders' Film auf die rechte Seite projiziert wird. Da der von Ganz dargestellte Charakter am Ende von Wenders' Film stirbt, gibt es eigentlich keine andere Erklärung für seine Wiederbelebung durch Huyghe als die, ihn als Geist in jenen Zwischenräumen herumspuken zu lassen, die in dieser Arbeit für die Realität stehen.

Die Unvereinbarkeit der beiden filmischen Auffassungen erklärt Huyghe mit Roland Barthes' Definition des «stumpfen Sinns». In seinem Essay «Der dritte Sinn»⁹⁾ beschäftigt sich der Kritiker Barthes mit der Entstehung einer komplexeren Signifikanz, für die der Signifikant wichtiger ist als alle offensichtlichen Verbindungen zu wohl be-

kannten Signifikaten. In dieser selbstreflexiven Form des Berichtens, die Barthes als eine Art «Verkleidung» beschreibt, «die unecht aussieht, aber dennoch an der «Glaubwürdigkeit» ihres Referenten festhält»,¹⁰⁾ wird der Signifikant stimuliert und provoziert ohne je die Klimax eines allgemein anerkannten Signifikats zu erreichen. Obwohl auch Barthes den stumpfen Sinn mit einem Grundelement des Films verbindet, dem so genannten «Filmischen», das paradoxerweise im «Fotogramm» (der Standaufnahme) zu seiner Vollendung findet, arbeitet Huyghe sowohl den stumpfen Sinn wie auch dessen Verbindung mit dem Filmischen auf, indem er den Jump-Cut als ihre augenfälligste Manifestation im Film sichtbar macht. Dieses filmische Mittel erfüllt Barthes' Kriterium einer *déplétion* oder Entleerung ohne leer zu werden und wird zur «eigentlichen Form eines Auftauchens, einer Falte (ja sogar einer Knitterfalte)», und somit zur «Darstellung [im Film], die sich nicht darstellen lässt».¹¹⁾

Die Unvereinbarkeit zwischen Wenders' fiktiver, aber realistischer Ebene und Huyghes dokumentarischer Ebene funktioniert ähnlich wie jene der in CAMPUS MONTPELLIER ineinander geschachtelten Bilder. Beide Ebenen entwickeln einen inneren Dialog – einen dritten oder stumpfen Sinn – und versuchen den Betrachter mit zwingenden, rivalisierenden Bildern davon zu überzeugen, die eine Version entweder als Ergänzung der anderen oder als deren Defizit zu betrachten. Beide Geschichten unterstützen je verschiedene Konventionen hinsichtlich der Realität, doch keiner gelingt es, Realität auch nur annähernd zu erlangen, denn immer handelt es sich um sorgfältig arrangierte Szenen. Diese Unfähigkeit, die Wirklichkeit in den Griff zu bekommen, ist aber weniger ein Zeichen von Schwäche als eines der künstlerischen Stärke dieser Arbeiten. Huyghes CAMPUS MONTPELLIER, aber auch L'ELLIPSE betreiben Kunst in Form komplexer und vielschichtiger kultureller Netze, die auf den fortwährenden Dialog bauen und das Reale nie einzufangen vermögen.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Jan Estep, «Action! An Interview with Pierre Huyghe», in: *New Art Examiner*, Bd. 27, Nr. 10, (Juli/August) 2000, S. 32.

2) Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, Das Seminarbuch XI* (1964), übers. v. Norbert Haas, Quadriga, Berlin 1987, S. 116.

3) Falls nicht anders angegeben, stammen alle Zitate Pierre Huyghes aus einer telefonischen Unterhaltung, die der Autor am 18. September 2002 mit dem Künstler führte.

4) Hans Ulrich Obrist, «Pierre Huyghe: Collaborating on Utopia», in: *Flash Art*, Nr. 225, Juli–September 2002, S. 2 und 5. (Hier aus dem Englischen übersetzt.)

5) Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, hrsg. v. Claude Lefort, Wilhelm Fink, München 1994.

6) *Pierre Huyghe*, Ausstellungskatalog, Kunstverein München; Kunsthalle Zürich; Secession Wien; Le Consortium Dijon, 1999–2000, S. 177.

7) Estep, op. cit., S. 32.

8) Ursprünglich wollte Huyghe Michelangelo Antonionis Film *Blow Up* aus dem Jahr 1966 als Vorlage benutzen, da dieser die Grenzen der Photographie angesichts der Realität so elegant auf den Punkt bringt. Aber er fand darin nicht die richtige Konstellation historischer Spuren für seine Verwendung des Jump-Cut.

9) Zweifellos hatte Barthes' Definition des dritten Sinns Huyghe zu *THE THIRD MEMORY* (2000) angeregt, wo er dramatisch inszeniert, in welchem Mass John Wojtowicz' eigene Erinnerung an seinen verstorbenen Bankraub von Al Pacinos Darstellung seiner Person in Sidney Lumets Film *Dog Day Afternoon* beeinflusst ist.

10) Roland Barthes, «Der dritte Sinn», in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, S. 54.

11) Barthes, ebenda, S. 61, 63.

Edition for Parkett PIERRE HUYGHE

ALL BUT ONE, 2002

Windchime for outdoor use, 5 hand-tuned aluminum tubes, 1³/₈" diameter each; top hanging ring 2"; black cord, black wood striker, engraved aluminum wind plate, 4" diameter
Overall length 55¹/₈"; overall diameter 8"
Manufactured by Jeff Kile, Grace Note Windchimes, Mariposa, California
Edition of 70, signed and numbered certificate

ALLE AUSSER EINEM, 2002

Freiluft-Windglockenspiel, 5 handgestimmte Aluminiumrohre von je 3,5 cm Durchmesser;
Aufhängering 5 cm Durchmesser; schwarze Kordelschnur, schwarze Holzscheibe als Klangklöppel;
gravierte Windscheibe aus Aluminium von 10 cm Durchmesser
Gesamthöhe 140 cm; Gesamtdurchmesser 20,5 cm
Hergestellt von Jeff Kile, Grace Note Windchimes, Mariposa, California
Auflage: 70, signiertes und nummeriertes Zertifikat

(PHOTO: MANGIA/BODMER, FBM STUDIO, ZÜRICH)

