

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

Artikel: Angela Bulloch : maybe = vielleicht

Autor: Wilson, Andrew / Parker, Wilma

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680795>

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>

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.

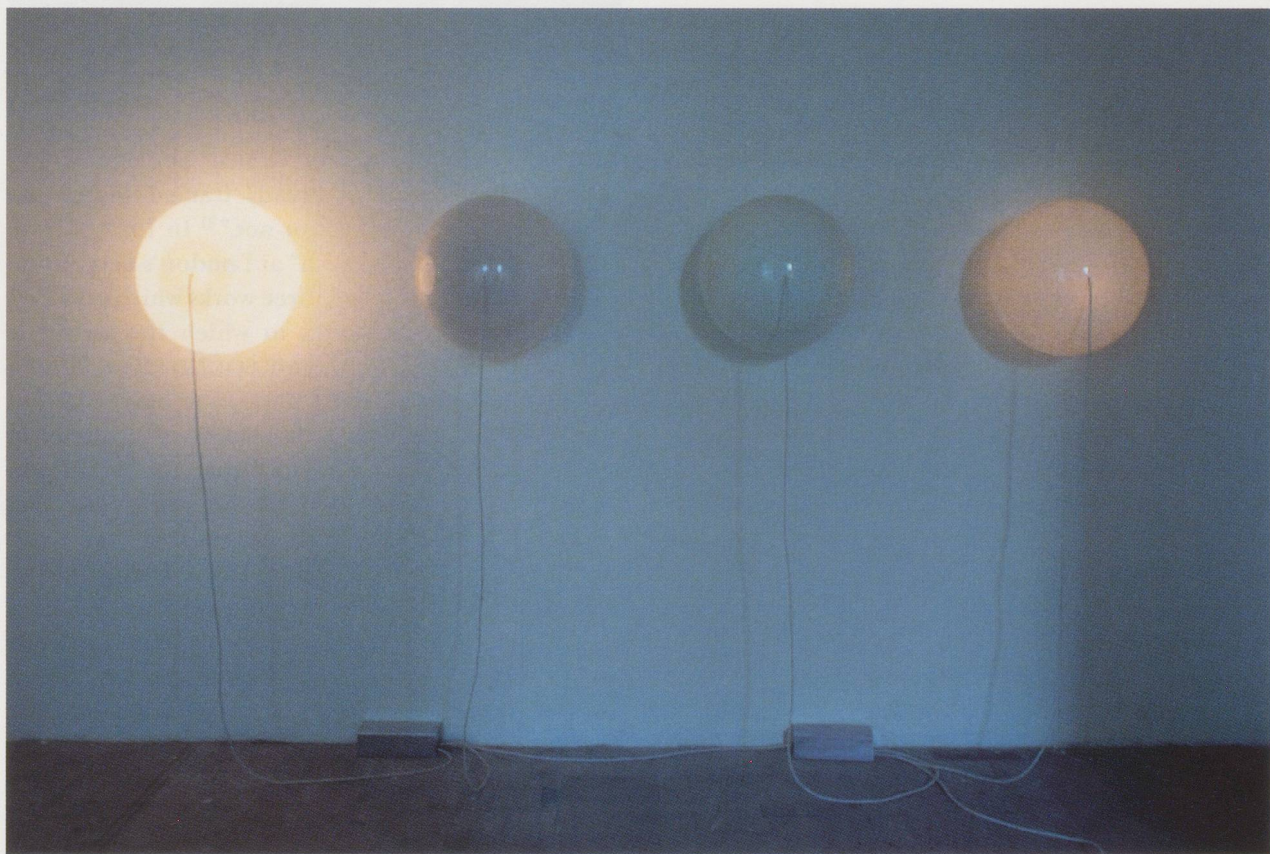
ANDREW WILSON is an art historian, critic and curator living in London. He is the Deputy Editor of *Art Monthly*. His recent publications include *Art & Language* (Musée d'Art Moderne Lille Métropole); *Hamish Fulton* (Tate Britain, London); *Grayson Perry* (Stedelijk Museum, Amsterdam); and *Tony Hancock*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

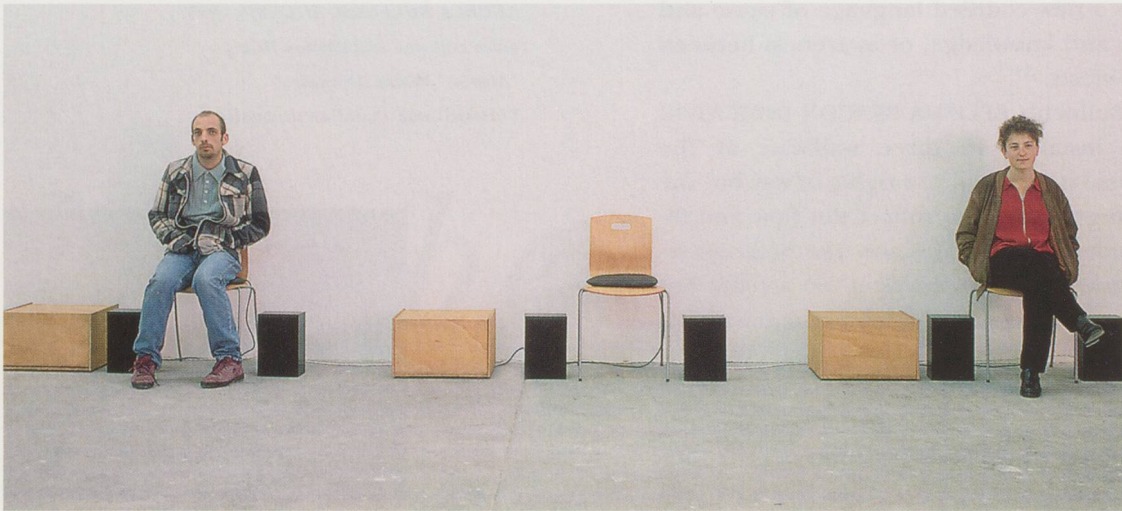
At the heart of Bulloch's work is a paradox. The structures she forms within her work are fixed; triggers are set off in a predetermined fashion in reaction to simple behavior or in a fixed mechanical sequence. Regulated systems are applied to the ordering of elements; lights go on and off, colors are 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.



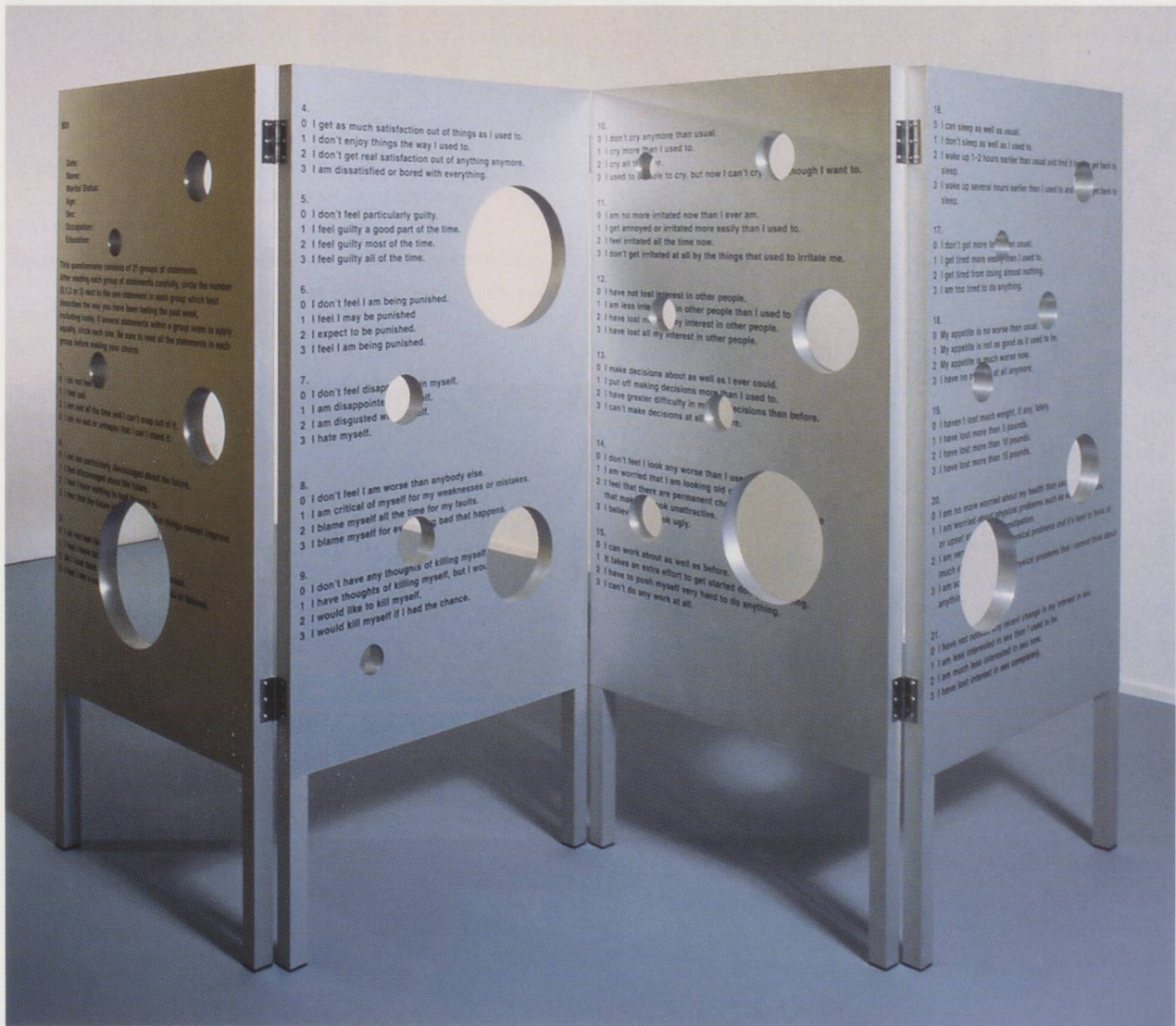
Left / Links: British zebra crossing with Belisha beacons / Englischer Zebrastreifen mit Belisha Beacons.
Below / Unten: ANGELA BULLOCH, BELISHA BEACON INDICATOR SYSTEM, 1996, installation view / Installation an der Leipziger Messe.
(PHOTO: M. RÜCKER, LEIPZIGER MESSE GMBH)



“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.

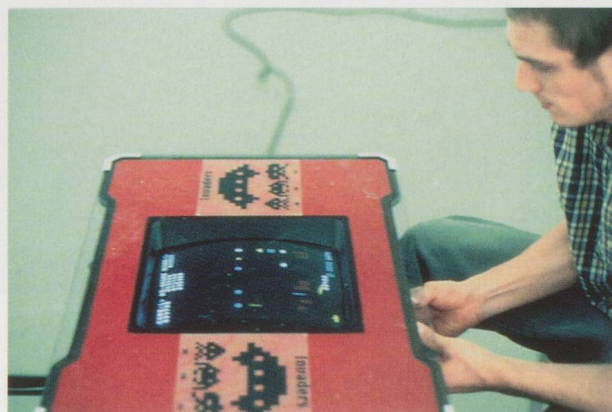
Im Zentrum von Bullochs Arbeit steht ein Paradoxon. Die Strukturen innerhalb des Werks sind fix; Reaktionen auf einfache Verhaltensweisen werden in vorherbestimmter Weise ausgelöst oder folgen mechanisch aufeinander. Regelsysteme dienen der Organisation verschiedener Elemente; Lichter gehen an und aus, 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.

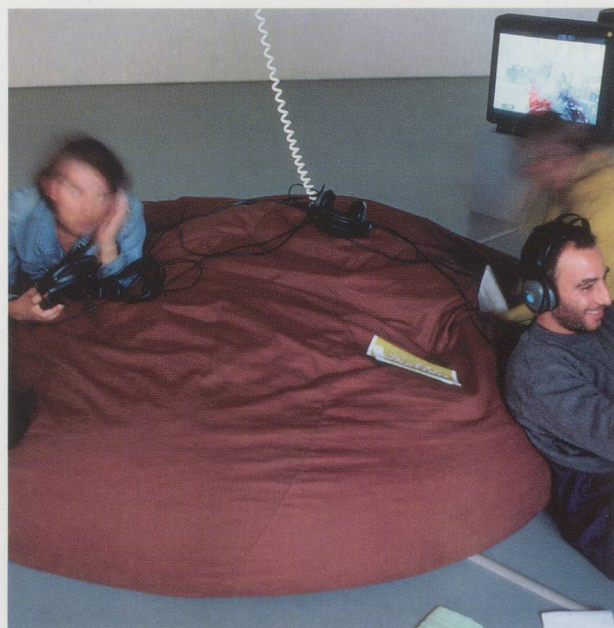
Von den drei genannten Arbeiten ist MAYBE CHAIR SOUND PIECE das für Bullochs Arbeitsweise aufschlussreichste. Die beiden anderen Statements, «ja» und «nein», sind direkte Antworten, doch in sofern als im «Vielleicht» eine gewisse Ambivalenz steckt, räumt es dem Betrachter paradoxerweise mehr Freiheit 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)

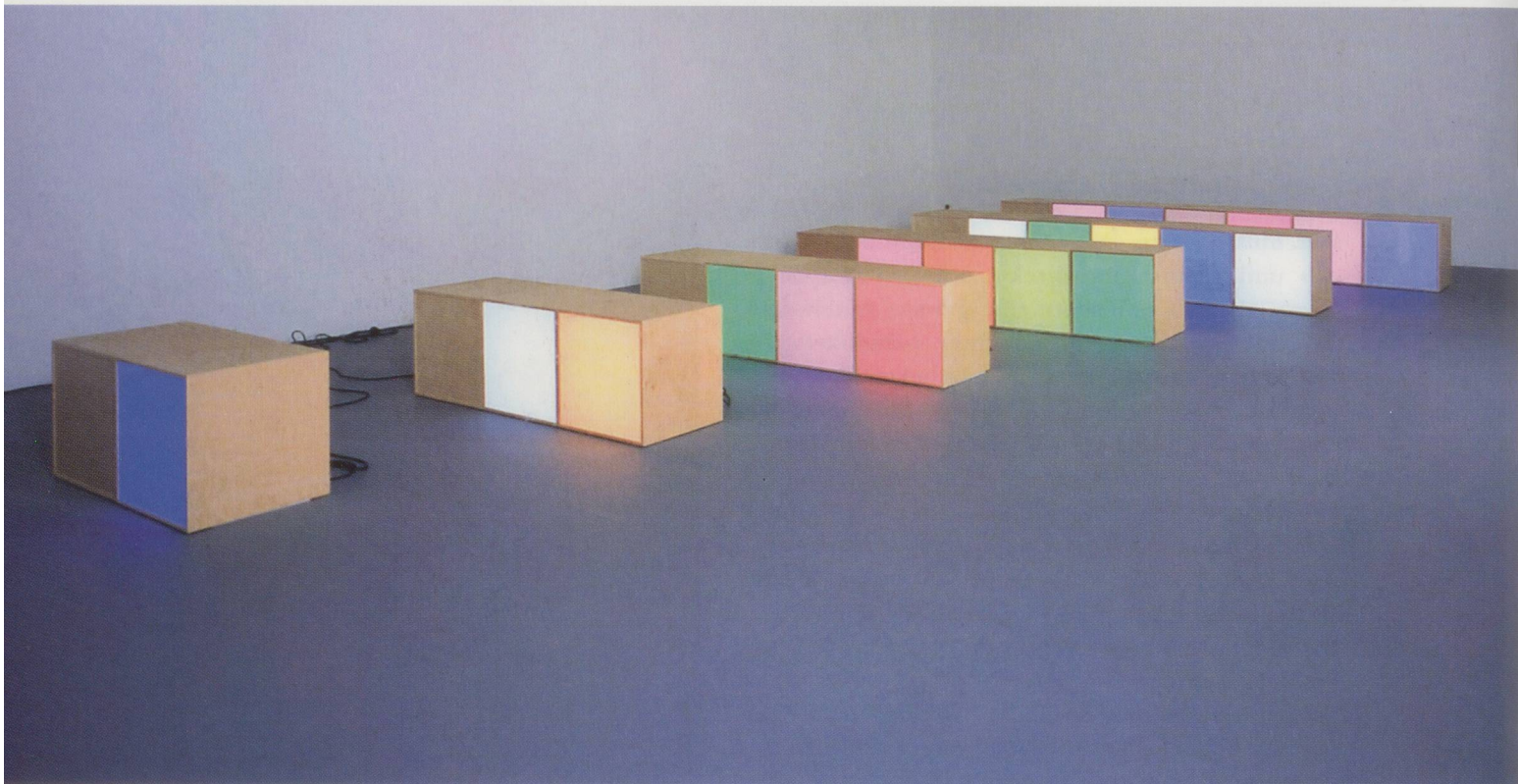


tion und kann buchstabengetreu befolgt, missachtet oder unterlaufen werden. Letztlich sind Regeln dazu da, verletzt zu werden; «vielleicht» ist eine genauso gute Antwort auf eine Regel wie «ja» oder «nein». Wir haben die Wahl. In Bezug auf diese Werkreihe meinte Bulloch: *Ob man sich körperlich beteiligt 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.