

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2003)

**Heft:** 68: [Collaborations] Franz Ackermann, Eija-Liisa Ahtila, Dan Graham

**Artikel:** Nahe bei Etwas und Nichts und Etwas = Near to something and nothing and something

**Autor:** Kurjakovic, Daniel / Elliott, Fiona

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680440>

### **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:** 17.02.2026

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

*Das war es, was er Tag für Tag vergeblich zu erfassen versuchte, das war es, was ihn seit dem Einfall des unwahrnehmbaren, blendenden Lichthofs ohne Unterlass verfolgt hatte. Die äusserste Grenze, die das Denken erreichen kann, ist nichts Seiendes, kein Ort oder Ding, selbst ohne alle Eigenschaft, sondern sein eigenes absolutes Vermögen, das reine Vermögen der Darstellung selbst...*

– Giorgio Agamben<sup>1)</sup>

DANIEL KURJAKOVIC

# NAHE bei ETWAS und NICHTS und ETWAS

Die Arbeit des 1974 geborenen, in Paris lebenden Bojan Šarčević ist von einem Humor zweiter Ordnung geprägt. Dieser bezieht sich nicht auf diese oder jene Erfahrung, sondern auf das Spiel mit den Bedingungen von Erfahrung. Die kulissenhafte Welt der Stummfilme, voll hintergründiger Spässe und Effekte, kann dies gut verdeutlichen. Wenn der Protagonist – meist zu spät – merkt, dass er, nachdem er aus dem Haus getreten ist, nicht in der umgebenden Landschaft steht, sondern fast im Nichts, nämlich auf gefährlichste Weise nah am Abgrund, in den er trotz der charakteristischen Wiederholung der Szene

natürlich nicht stürzen wird, dann amüsiert mich dies als Zuschauer vor allem deshalb, weil ich vom Zwiespalt zwischen Annahme und Wirklichkeit weiss, während der Protagonist darin handelt und dabei das Gesetz des Alltags von der notwendigen Deckungsgleichheit zwischen Annahme und Tatsache suspendiert. Wir bekommen sozusagen den paradoxen «Beweis» geliefert (eine Kategorie, mit der der Film natürlich halsbrecherisch jongliert), dass das Gesetz, dem wir uns im Rahmen einer täglichen Rationalität ohne weiteres unterzuordnen bereit sind, nicht greift – und damit eben gar kein Gesetz ist.

Etwas Ähnliches ging mir jedenfalls bei Šarčević's Arbeit POINT D'APPUI (2001) durch den Kopf, einer mehrteiligen Skulptur mit architektonischen Ver-

---

DANIEL KURJAKOVIC, Kunsthistoriker und Kurator, lehrt zurzeit an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich.

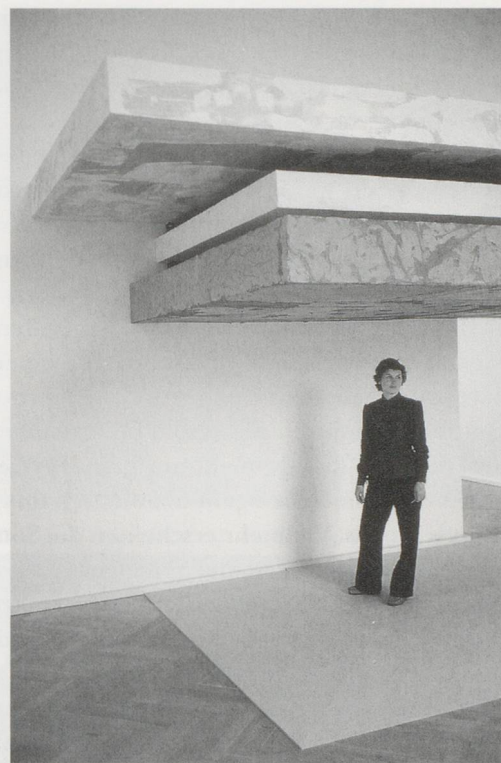


satzstücken.<sup>2)</sup> Sie liess mich an die Aussenfassade eines im Bau befindlichen Hauses denken, wie man sie zum Beispiel in Südosteuropa antreffen kann. POINT D'APPUI besteht aus einer Art Zwischenboden aus Beton, der über einem Portal in den Raum greift; daran fügen sich seitlich zwei «kaskadenartige» Strukturen – alles nicht begehbar –, kurz: ein Ensemble, das etwas ortlos und doch viel Raum schaffend dastand. Interessanterweise verführt diese Struktur dazu, den Innenraum (hier des Bonner Kunstvereins) mit dem Charakter eines Aussenraums zu überblenden. Der Titel, POINT D'APPUI, im übertragenen Sinn als Anhaltspunkt und wörtlich als Stützpunkt zu übersetzen, schien diese Unbestimmtheit zwischen Innen und Aussen auf der Ebene der Bedeutung selbst zu reproduzieren, nämlich als Dilemma zwischen Metapher und Metonymie.

Wo immer Bedeutung erzeugt wird, stellt sich früher oder später die Frage, ob Gedanken subjektive Assoziationen sind oder vom betrachteten Objekt herrühren. Viele von Šarčević's Arbeiten steuern auf diese Schwelle zu. Auf wunderbare, leicht verschrobene Weise hat Šarčević dieses Subjekt-Objekt-Problem anhand einiger architektonischer Entwürfe thematisiert, und zwar in einer mehrteiligen Zeichnungsserie ohne Titel aus dem Jahr 2001. Šarčević hat den Lauf der Sonne und des Mondes in Form transparenter Kurven, die sich teilweise kreuzen, in die Fassade eines Hauses «eingepasst». Was ich im Haus sehen würde, wäre theoretisch die sehr langsame Laufbahn einer Kugel aus Licht – Sonne/Mond –, das durch die gekurvten offenen Bänder von aussen eindringt. Die Kugel würde, so stelle ich mir das wenigstens vor, derart in der Passform der Kurvenbänder «sitzen», dass ich sie zugleich als klein und als gross erleben würde, als Element eines Bildes wie auch eines Raumes.<sup>3)</sup>

In erkenntnispraktischer Hinsicht verunreinigt Šarčević's Arbeit Unterscheidungen wie jene zwischen Innen und Aussen, subjektiv und objektiv, ohne sie je zu verleugnen. So liess Šarčević für die Videoarbeit COVER VERSIONS (2001) das Istanbuler Maqam-Ensemble Barbaros Erköse einige Pop-, Reggae- und Soul-Songs, wie «Come as you are» von Nirvana, «Could you be loved» von Bob Marley, «I heard it through the grapevine» von Marvin Gaye

BOJAN SARCEVIC, POINT D'APPUI, 2002, concrete, plaster, wood, installation view, "My head is on fire but my heart is full of Love", Charlottenborg exhibition space, Copenhagen / Beton, Gips, Holz, Museum Charlottenburg, Kopenhagen.





sowie eine Technoversion von «Block Rockin' Beats» der Chemical Brothers einspielen.<sup>4)</sup> Die Installation führt auf drei Projektionen verteilt die musikalische Umsetzung vor, wobei in der Bildmitte das Ensemble in der Totalen auftaucht und die seitlichen Projektionen Details wie Blicke und Gesten der kommunizierenden Musiker präsentieren.

Gezeigt wird nicht nur die tastende Annäherung und die graduelle Appropriation, sondern auch die «Erfindung» einer bislang nur potenziellen musikalischen Schicht – die sozusagen aus einem imaginären musikalischen Untergrund «gehievt» wird. Dabei stellt sich durch die arabische Instrumentierung der diversen Songs nicht nur ein Verfremdungseffekt ein – die Arbeit geht über diesen mimetischen Impuls hinaus. Vielmehr erscheinen die Songs so, als würde man hinter einem milchigen Glas die Konturen einer vorübergehenden Person wahrnehmen: Man erkennt diese Person zwar, aber nicht weil man die bekannten Züge identifiziert, sondern weil einem annäherungsweise einige individuelle Eckdaten, etwa die Gesichtsproportionen vertraut sind. Nochmals: Es geht nicht eigentlich um die Verfremdung *per se*, um die Versetzung von einem Kontext in den anderen (dies hielte ich für eine etwas «mechanistische» Deutung); Thema scheint eher die Verunklärung, das Eindringen in einen perzeptiven

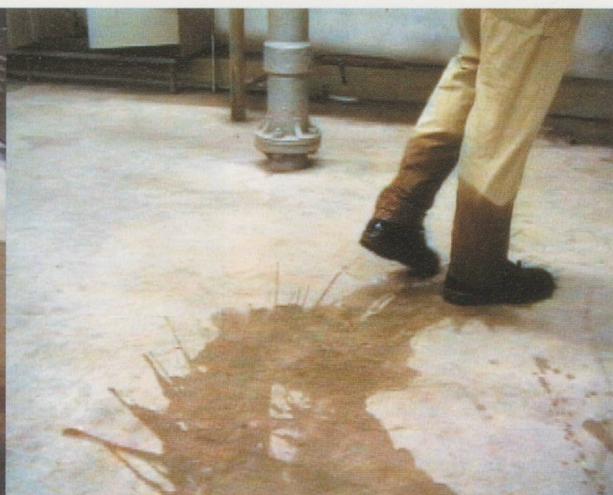
und kognitiven Graubereich zu sein. COVER VERSIONS wirft – als Verunklärung eines phänomenologischen Verhältnisses von Innen und Aussen – die Frage auf, welche Musik sozusagen in welcher Musik «steckt» beziehungsweise wie sich das eine im anderen ausbreitet (um eine räumliche Metapher zu gebrauchen).

Allen Anzeichen einer «dokumentarischen» Filmsprache zum Trotz bin ich sogar – vielleicht etwas übereifrig – versucht zu verneinen, dass es um das Thema der kulturellen Differenz geht, das in COVER VERSIONS und vielen anderen Arbeiten von Šarčević so offensichtlich zu sein scheint. Was Šarčević macht, ist einfacher und komplexer zugleich – einfacher in der Intention, komplexer auf der Ebene möglicher Lektüren. In OHNE TITEL (BAMAKO) (2001), einem 16-mm-Film, ruht sich eine schwarze Frau, umringt von ihren Töchtern und anderen Halbwüchsigen, auf einer Liege in dörflicher Atmosphäre vor einem Haus aus. Ist es ein Innenhof, ein auf die Strasse hin offener Vorplatz? Eine der Töchter legt eine Kassette mit Gesang von Nina Simone in den Recorder ein. Erneut könnte man die Arbeit metaphorisieren, sich beispielsweise auf kulturelle Identität beziehen, auf lokales Wissen o.ä. Das hiesse allerdings, den metonymischen Aspekt zu unterdrücken. Šarčević operiert denn auch eher mit einer zirkulären Struktur,



BOJAN SARCEVIC, *SPIRIT OF INCLUSIVENESS*, 2002,  
copper, brass, zinc, BQ Gallery, Cologne, 110 1/4 x 110 1/4" /  
*GEIST DER EINSCHLIESSLICHKEIT*, Kupfer, Messing,  
Zink, Galerie BQ, Köln, 280 x 280 cm.





BOJAN SARCEVIC, *IRRIGATION-FERTILISATION*, 1999,  
9-min. video & 12 offset prints; 2 video stills (above),  
1 offset print (right) / 9-Minuten-Video & 12 Offsetprints;  
2 Videostills (oben), 1 Offsetprint (rechts).



das heisst mit der Tatsache, dass das Lied von Simone zwar als buchstäblich Fremdes eingeführt, doch nach kürzester Zeit als «natürliches» Zeichen aufgefasst wird. Das Lied erweist sich weder als dem Kontext fremd noch als blosser Überlagerung im Sinne eines Soundteppichs.

Wie kommt es zu dieser zirkulären Bewegung? Ist sie zirkulär oder beinahe zirkulär? Ich meine, einer inneren Logik folgend und sie abschliessend oder diese letztlich doch aushebelnd? Ist sie in ein Netz von Verweisen eingetaucht, das an einen Ausgangspunkt (welchen?) zurückführen wird? Und wo ist dieser Ausgangspunkt, bei mir oder in der Welt? Ist er subjektiv oder objektiv? Hier mögen drei Beispiele interessant sein.

Das erste ist *IRRIGATION-FERTILISATION* (1999), ein Werk, das aus einem neun Minuten langen Video

und zwölf Schwarzweisspostern besteht. Das Video zeigt einen Werkraum und fokussiert dabei auf einen Mann, der mäandrierend im Raum umhergeht und Maschinen ein- und ausschaltet, wobei aus seinen Schuhen ununterbrochen Wasser sickert und dabei die hellen Hosenbeine dunkel verfärbt. Allmählich wird der Boden überschwemmt. Teile des Raumes, allerdings kaum mehr als die Neonröhren an der Decke, spiegeln sich in der Lache. Durch den Bildausschnitt, der immer unter Augenhöhe bleibt, wird die Abgeschlossenheit des Raums, eines Innenraums, betont. Er ist allerdings bar jeder intimen Atmosphäre. Der Maschinenpark macht ihn unpersönlich. Der gleichsam absichtslose – und zugleich «masslose» – Akt des Bewässerns nähert ihn noch stärker einem Aussenraum an. Aber was genau bewässert und befruchtet wird, bleibt offen. Auch hier





BOJAN SARCEVIC, *UNTITLED (BAMAKO)*, 2001, stills from 16-mm film,  
duration: 6 min. / Bilder aus dem 16-mm-Film, Dauer: 6 Min.

dienen Begriffe des Titels, wie «Irrigation» und «Fertilisation», als Hinweise für eine sowohl buchstäbliche als auch übertragene Lektüre, die unbestimmt zwischen mechanoiden und organischen Konnotationen hin und her schwingt.

Zweites Beispiel: der achtminütige DVD-Film *OHNE TITEL (BANGKOK)* (2002). Hier ist die zirkuläre oder beinahe zirkuläre Struktur auf die Stadt projiziert: Diese wird zum Ort, an dem der Protagonist – Šarčević selbst – mit der Zeitung in der Hand durch Strassen und Gassen geht. In Form einer Schnitt-Gegenschnitt-Montage sehen wir ihn nahen und immer wieder hinter einer Hausecke verschwinden. Dies wiederholt sich unablässig. Die Szenen variieren leicht: Mal sind die Strassen bevölkert, mal leer, mal kommt Verkehr auf, mal ist kein Fahrzeug zu sehen. Die Zeitung in der Hand täuscht eine alltägliche Handlung vor, doch mit zunehmender Dauer greift diese Erklärung nicht mehr, die Handlung findet nicht statt. Der Betrachter fängt an, sich wahlweise dem halluzinativen Sog hinzugeben oder umgekehrt nach einem «tiefen» Sinn zu suchen, der durch den filmischen Kode suggeriert, aber nicht eingelöst wird.

Das dritte Beispiel ist *MINIATURES* (2002), ein weiterer DVD-Film, während dessen gesamter Dauer von elf Minuten wir im Inneren eines Autos sitzen, das durch eine Stadt fährt. Die minimale Handlung, die folgt, verdankt sich gewissermassen dem einfa-

chen, für Šarčević's phänomenologische Sensibilität prägenden Umstand, dass es im Autoinneren warm ist und draussen kalt. Denn dadurch beschlägt sich die Frontscheibe mehr und mehr, wobei der Fahrer mit der linken Hand eine zunehmend labyrinthische Struktur aus mal grösseren, mal kleineren, sich überlagernden Rechtecken darauf zeichnet. Handelt es sich um gedankenlos hingekritzelte, vielleicht bedeutungslose Notate? Oder sind es bereits Manifestationen einer, wenn auch kaum verständlichen, psychischen Tätigkeit, Aufzeichnungen feinsten geistiger Regungen? Man wäre versucht dem zuzustimmen, wenn Šarčević nicht in allen Arbeiten so sorgfältig – und irgendwo auch unausweichlich – Handlungsräume ausgewählt hätte, die einer subjektivierenden Deutung entgegenlaufen. Sie sind oft wenig vertraut, nicht spezifisch, opak. Oder beinahe auratisch, was vielleicht am verstörendsten zum Ausdruck kommt in Werken wie der Serie der *Points d'appui*, in *SPIRIT OF INCLUSIVENESS*, einer Art fragmentarischer Rekonstitution des Sockelteils des Kölner Doms aus Holz-, Kupfer-, Stahl-, Messing- und Zinkelementen, oder *SPIRIT OF VERSATILITY*, einer orientalischen Muqarnas nachgebildeten, hellgrauen Decken-Eckskulptur, bis zu *OÙ LA MAIN N'ENTRE PAS LA CHALEUR S'INSINUE*, einer Art transparenter Kuppelsektion, eine nicht begehbare, den Betrachter aussperrende Struktur, die zugleich den Eckraum schützt und gewissermassen erst wahrnehmbar macht.



Wenn sich Šarčević so mit den Bedingungen von Erfahrung auseinander setzt und in einen erkenntnistheoretisch unreinen Bereich vorstösst, wenn er beinah-zirkuläre, beinah-auratische Ereignisse schafft, dann scheint er an einer bestimmten, sagen wir, innerweltlichen Transzendenz interessiert. Es ist, als ob Šarčević's Arbeit dem Betrachter jene schützende ungläubige Verwunderung verleihe, die ihn, ähnlich dem sorglosen und von seiner Aufgabe erfüllten Protagonisten aus dem Stummfilm, nahe am Abgrund balancieren lässt.

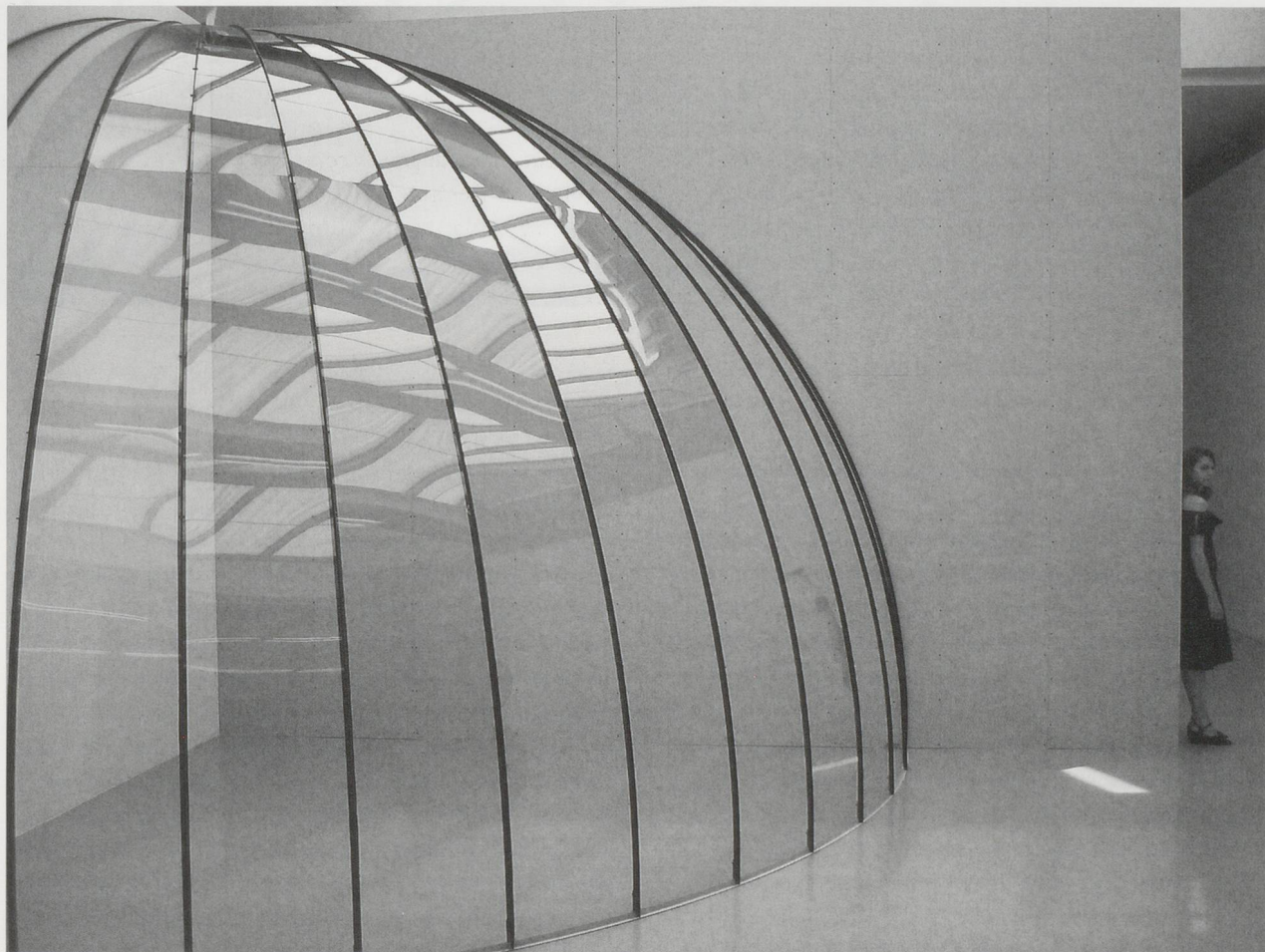
1) Giorgio Agamben, *Idee der Prosa*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, S. 12–13.

2) Unter diesem Titel sind mehrere Arbeiten entstanden, die ich allerdings nicht Versionen nennen möchte. Es scheint eher so, als hätte Šarčević das Vokabular weiterentwickelt unter Berücksichtigung der jeweiligen geographisch-architektonischen Kontexte.

3) Vgl. in diesem Zusammenhang das sehr schöne Künstlerbuch *Spirit of Versatility and Inclusiveness*, das anlässlich von Šarčević's Einzelausstellung im Jahr 2002 bei BQ, Köln, entstanden ist.

4) Vgl. hierzu auch Anja Dorn, «Appropriations», Text zur Ausstellung «Cover Versions», 24.3. – 6.5.2001, in der Ausstellungsbroschüre Nr. 59, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, 2001, unpaginiert.

BOJAN SARCEVIC, OÙ LA MAIN N'ENTRE PAS LA CHALEUR S'INSINUE / WHERE THE HAND DOESN'T ENTER, HEAT INFUSES, 2003, Plexiglas and steel, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne/Lyon, 157<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 157<sup>1</sup>/<sub>2</sub>" / WO DIE HAND NICHT HINREICHT, MACHT SICH HITZE BREIT, Plexiglas und Stahl, 400 x 400 cm.





*It was this that he had been so futilely trying to grasp day after day, it was this that he had unceasingly pursued by the light of the brief flash of the unglimpseable, blinding halo. The uttermost limit thought can reach is not a being, not a place or thing, no matter how free of any quality, but rather, its own absolute potentiality, the pure potentiality of representation itself...*

— Giorgio Agamben, *Idea of Prose*, 1987

DANIEL KURJAKOVIC

# NEAR to SOMETHING and NOTHING and SOMETHING

The work of Bojan Šarčević, born in 1974 and now living in Paris, is permeated by a humor of the second order, which derives not from this or that experience, but from a game with the conditions of experience, as in the coulisse-filled world of silent films, with its in fact serious jokes and effects. When the protagonist steps out of his house and notices—usually too late—that he is not in the surrounding landscape but almost in a form of nothingness, that is to say, dangerously close to the abyss—which he will not

---

DANIEL KURJAKOVIC, art historian and curator, is currently lecturing at the Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zurich.

plunge into despite the characteristic repetition of the scene—then this amuses me, as the viewer, above all because I know of the discrepancy between supposition and reality, whereas the protagonist acts within that context, thereby suspending the usual law of the necessary congruence between supposition and fact. It is as though we are being provided with the paradoxical “proof” (a category that the film tosses around rather hazardously) that the law which we are glibly willing to accept within the framework of ordinary rationality, does not apply here—and hence cannot be a law.

Something of that sort certainly crossed my mind when I saw Šarčević’s POINT D’APPUI (2001), a multi-





BOJAN SARCEVIC, *TROMPE L'OEIL*, 2003, 2 ink-jet prints,  $13\frac{1}{8} \times 19\frac{11}{16}$ ', Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris /  
2 Ink-Jet-Prints, je 400 x 600 cm.

part sculpture with architectural props.<sup>1)</sup> It reminded me of the façade of a building still under construction, of the kind found in south-eastern Europe, for instance. POINT D'APPUI consists of a form of concrete mezzanine floor that extends forwards above a doorway; on either side of this are fixed two "cascade-like" structures—none of which is for walking on; in short, as an ensemble it stood there, rather placeless, yet creating a great deal of space. Intriguingly, this structure encourages one to superimpose the character of an exterior space on the interior in which it stands (in this case the Bonn Kunstverein). The title, POINT D'APPUI, may be taken metaphorically as grounds or literally as ground (in the sense of a base) and seemed, in its meaning, to reproduce

this indeterminacy between inner and outer, as a dilemma between metaphor and metonymy.

Wherever there is meaning, sooner or later the question arises as to whether thoughts are subjective associations or derive from the object under consideration. Many of Šarčević's works steer towards this threshold. In a miraculous, faintly quirky way Šarčević has turned the spotlight on this subject-object problem in a number of architectural pieces, specifically in a multi-part series of untitled drawings, made in 2001. Šarčević has "fitted" the course of the sun and the moon—in the form of transparent arcs, intersecting here and there—into the façade of a house. Theoretically, inside the house I would see the very slow trajectory of a ball of light—sun/





BOJAN SARCEVIC, *SPIRIT OF VERSATILITY*, 2002,  
BQ Gallery, Cologne, 70 $\frac{7}{8}$  x 70 $\frac{7}{8}$ " /  
*GEIST DER WANDELBARKEIT*, Galerie BQ,

moon—penetrating the interior by passing along the open arcs. The ball, or at least this is how I imagine it, would “sit” in the carefully fitting arcs in such a way that I would see it simultaneously as small and as big, as an element in a picture and in a space.<sup>2)</sup>

From the point of view of practical epistemology, Šarčević’s work clouds distinctions such as those between inside and outside, subjective and objective, without ever denying their existence. In this spirit, for his video work *COVER VERSIONS* (2001), Šarčević engaged a Maquam ensemble from Istanbul, Barbaros Erköse, to cover a number of pop, reggae and soul tracks—including “Come as you are” by Nirvana, “Could you be loved” by Bob Marley, “I heard it through the grapevine” by Marvin Gaye—and a techno version of “Block Rockin’ Beats” by the Chemical Brothers.<sup>3)</sup> The video installation of these new musical versions is split between three walls, with the ensemble as a whole in the central projection, and the two sides given over to details, such as the glances and gestures of the musicians communicating with each other.

The projections show not only the tentative approach and gradual appropriation of the original tracks by the ensemble, but also the “invention” of a

hitherto purely potential musical layer—which is as it were “hauled” up out of an imaginary musical underground. The Arabian instrumentation of the various tracks produces more than just an alienation effect, for the work goes beyond this mimetic impulse. The effect of the songs is much more akin to the sight of the silhouette of someone passing behind a pane of frosted glass: we recognize the person not because we identify known characteristics but because certain salient points, such as the proportions of that person’s face, are familiar to us. Once again: this is not alienation *per se*, where one situation is displaced and transposed into another (in my view that would be a rather “mechanistic” interpretation); it seems rather that this is about disclarifying, about entering into a gray area of perception and cognition. *COVER VERSIONS*—as a disclarification of the phenomenological relationship of inside and outside—raises the question as to which music already “inhabits” which music or, alternatively, how one spreads itself within the other (to take a spatial metaphor).

Despite the apparent use of a “documentary” film language in *COVER VERSIONS*, I am even tempted—perhaps a little rashly—to suggest that it is not about



cultural difference, which seems to be so obvious in this video and in many of Šarčević's other works. What Šarčević does is simpler and more complex in one—simpler in its intentions, more complex on the level of possible interpretations. In the 16mm film *UNTITLED (BAMAKO)* (2001) a black woman—surrounded by her daughters and other children—lies on a folding chair outside a house in a rural atmosphere. Is this an interior courtyard, or a front yard open to the street? One of her daughters puts on a cassette by the singer Nina Simone. Again, it would be possible to derive a metaphorical meaning from the work, referring to cultural identity, to local knowledge and the like. But that would mean suppressing the metonymic aspect of the work. In any case Šarčević is, if anything, working with a circular structure, that is, with the fact that the song by Nina Simone is introduced as a literally alien element but

and focuses on a man wandering around in it, switching machines on and off; all the while water is continuously seeping out of his shoes and darkening his pale trouser legs. Gradually the floor is flooded. Parts of the room, albeit not much more than the fluorescent lights under the ceiling, are reflected in the pool of water. The camera view, always shot from below eye-level, emphasizes the hermetic nature of the workshop, an internal room. Yet there is no sense of intimacy. The presence of the machines gives it an impersonal feel. The seemingly unintentional—yet also “immeasurable”—act of watering makes it seem more like an exterior. But exactly what is being watered and fertilized remains unclear. Once again the terms used in the title—“irrigation” and “fertilization”—point to both a literal and a metaphorical meaning, which wavers indeterminately between mechanical and organic connotations.



very quickly becomes a “natural” feature of the scene. The song neither seems alien in this context nor is it simply an extra layer in the sense of musical wallpaper.

How does this circular movement come about? Is it circular or only almost circular? I mean, does it conform to some inner logic which it takes full circle or does it in fact unhinge that original logic? Is it cloaked in a web of references which will lead back to the starting point (whatever that was)? And where is that starting point, within me or out in the world? Is it subjective or objective? Let us turn to three different examples of Šarčević's work, which are possibly of interest here.

The first is *IRRIGATION-FERTILISATION* (1999), a work that consists of a nine-minute video and twelve black-and-white posters. The video shows a workshop

BOJAN SARCEVIC, *COVER VERSIONS*, 2001,  
video projection on 3 screens, duration 30 min. /  
Videoprojektion auf 3 Bildschirmen, Dauer: 30 Min.

Second example: the eight-minute film *UNTITLED (BANGKOK)* (2002). In this case, the circular or almost circular structure is projected onto the city: this becomes a place where the protagonist—Šarčević himself—walks up and down streets and lanes, a newspaper in his hand. In a cut/cross-cut montage we see him approaching and constantly disappearing around the side of a building. This is repeated again and again. The scenes vary just a little: sometimes the streets are bustling, sometimes empty, sometimes there is traffic, sometimes not a single vehicle. The newspaper in the protagonist's hand makes the situa-



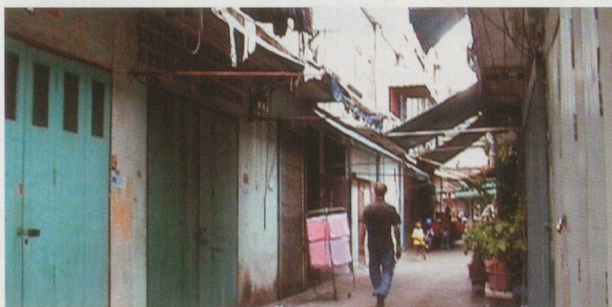
tion look like an everyday action, but as it continues this explanation no longer suffices, there is no real action. The viewer starts either to sink into the hallucinative vortex or, alternatively, to search for a "deeper" meaning, which is suggested by the cinematic code but never resolved.

The third example is *MINIATURES* (2002), another DVD, which has us sitting, for its entire duration (eleven minutes), inside a car driving through a town. The ensuing minimal action in a sense springs from the simple fact—which is crucial to Šarčević's phenomenological sensibility—that it is warm inside the car and cold outside. This causes the windscreen to mist over more and more; and as it does so, the driver, using his left hand, draws an increasingly labyrinthine structure made up of now larger, now smaller rectangles, one on top of the other. Are these just thoughtless doodles, possibly meaningless scribbles? Or are these manifestations of a—perhaps barely comprehensible—psychic activity, signs of elevated mind impulses? It might be tempting to go along with the latter but for the fact that in all his works Šarčević has taken great care—almost with a sense of inevitability—to choose settings that parry

subjective interpretations. The settings are often hardly familiar, not specific, opaque. Or almost auratic, which is perhaps seen at its most disturbing in works like the series of *Points d'appui*, in *SPIRIT OF INCLUSIVENESS*, a kind of fragmented reconstruction of the base of Cologne Cathedral using wood, copper, steel, brass, and zinc, or in *SPIRIT OF VERSATILITY*, a pale-gray ceiling sculpture after an oriental muqarna, right through to *OÙ LA MAIN N'ENTRE PAS LA CHALEUR S'INSINUE* (Where the Hand Doesn't Enter, Heat Infuses), a kind of transparent section of a dome, not to be entered, indeed keeping the viewer at a distance, both protecting the corner space and in a sense rendering it perceptible at all.

Given that Šarčević engages with the conditions of experience in this way, and enters into an unclear epistemological zone, given that he creates almost circular, almost auratic events, it seems that he may be interested in a certain, shall we say, inner-worldly transcendence. It is as though Šarčević's work lends the viewer that protective, disbelieving wondering, which allows him/her—like the carefree protagonist in the silent film, entirely wrapped up in his task—to balance on the brink of the abyss.

(Translation: Fiona Elliott)



1) Šarčević has produced a number of works with this title, although I would not like to call them versions. It seems rather that Šarčević has continued to develop his vocabulary, in response to new geographical and architectural contexts.

2) In this connection, see the very beautiful artist's book *Spirit of Versatility and Inclusiveness*, which was published to coincide with Šarčević's solo exhibition in 2002 at BQ in Cologne.

3) For more on this see also Anja Dorn's "Appropriations," on the exhibition "Cover Versions" (24 March–6 May 2001), in the exhibition brochure No. 59, Stedelijk Museum Bureau Amsterdam, 2001, unpaginated.

BOJAN SARCEVIC, UNTITLED (BANGKOK), 2002,  
stills from 7 min. video / Bilder aus dem 7-Min.-Video.