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

Rubrik: [Collaborations] Franz Ackermann, Eija-Liisa Ahtila, Dan Graham

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.11.2025

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

Franz Ackermann

Geboren 1963 in Neumarkt St. Veit, Deutschland,
lebt und arbeitet in Berlin und Karlsruhe /
Born 1963 in Neumarkt St. Veit, Germany,
lives and works in Berlin and Karlsruhe.

Dan Graham

Born 1942 in Urbana, Illinois, USA,
lives and works in New York /
Geboren 1942 in Urbana, Illinois, USA,
lebt und arbeitet in New York.

Eija-Liisa Ahtila

Geboren 1959 in Hämeenlinna, Finnland,
lebt und arbeitet in Helsinki /
Born 1959 in Hämeenlinna, Finland,
lives and works in Helsinki.

FRANZ ACKERMANN

The Occidental Tourist

DOUGLAS FOGLE

Club Med—a cheap holiday in other people's misery.

During the upheavals of May 1968 in Paris, this Situationist-inspired indictment of the Western tourist industry could be found scrawled on the walls of buildings and on the barricades that had been erected in the streets. In the years leading to the uprisings, tourism in general and the vacation in particular would come to stand in for all of the ills of a materialist consumer culture that Guy Debord would anoint "the society of the spectacle." One only needs to think of the apocalyptic "holiday" scenario played out in Jean Luc Godard's film *Weekend* (1967) to see the full extent of the slippage of this critique from the counter culture to the culture industry. Nearly a decade later, this critique would be reborn as the avatars of punk rock, the Sex Pistols, would appropriate this phrase as the opening line of their fourth and final single "Holidays in the Sun" (1977). Wailing in a machine gun staccato and accompanied by the feedback-laced chords of his partners, Johnny Rotten's lyrics for this song would present an even more damning critique of the middle-class values of the "package tours" offered by local travel agencies, suggesting a trip not to Club Med but to Bergen-Belsen, the infamous site of one of the Third Reich's concentration camps. These critiques are just as relevant in the situation we find ourselves in today. Although world travel is hardly an invention of the twentieth let alone the twenty-first century, tourism is a particularly contemporary mode of being in the modern world. We are now confronted with a myriad of possibilities for travel from the newly minted more exotic forms of adventure and eco-tourism to the familiar and well-worn package tours to Europe, North America, or Asia. If one has the right amount of money, even the International Space Station isn't outside the limits of a determined tourist courtesy fueled by the entrepreneurial desperation of the Russian space program. But despite the more enlightened, less imperialistic forms of travel at our disposal today, and a full knowledge of their economic importance to developing countries, what precisely does it mean to participate in the global tourist economy?

This is the question that Franz Ackermann confronts in his work both directly and obliquely. Ackermann is a painter for whom travel is a categorical necessity. However, when looking at his work, it is clear that the road he travels is not that which we might associate with the classical grand tour. For Ackermann tourism is both a topic and a methodology. Since making his first international trip to Asia in 1991 on a DAAD grant, during which he spent a year living in Hong Kong, Ackermann has evolved a set of Situationist-inspired visual practices that have actively investigated the "psychogeographical" aspects of travel as embodied in the figure of the tourist.[1] A major part of Ackermann's work can be found in the form of what he has termed his "mental maps"—small drawings rendered in pencil, ink, and gouache.

DOUGLAS FOGLE is Associate Curator of Visual Arts at the Walker Art Center in Minneapolis.

Preceding double page / Vorangehende Doppelseite: FRANZ ACKERMANN, MENTAL MAP: PANIC BUTTON, 2003, Mischtechnik auf Papier, 21 x 36 cm / mixed media on paper, 8 1/4 x 14 3/16".

FRANZ ACKERMANN, EVASION XVII (TWO PIPELINES DELIVERING A CITY—BUILD ME UP TO KNOCK ME DOWN), 1998, Öl auf Leinwand, 250 x 300 cm / oil on canvas, 98 1/2 x 118 1/8".

FRANZ ACKERMANN, EVASION XVI (THE DISASTER), 1998, Öl auf Leinwand, 280 x 290 cm / oil on canvas, 110 1/4 x 114 3/16".

FRANZ ACKERMANN, OHNE TITEL (MENTAL MAP: DIE ÜBERRASCHUNG), 2003, Mischtechnik auf Papier, 19 x 13 cm / mixed media on paper, 7 1/2 x 5 1/8".

These mental maps are executed on the fly, in hotel rooms during the artist's travels, and they constitute what we might think of as a type of highly subjective GPS technology rendered at the level of the hand. Graphically abstracting characteristic architectural elements of the specific urban landscapes in which he finds himself, the artist creates colorful graphic networks that act as highly subjective records of the built environment of his various global destinations. Fast, expressionistic, and infused with a critical cartographic impulse, Ackermann's mental maps are more akin to Guy Debord's psychogeographical drawings of Paris or the architect/painter Constant's sketches of his New Babylon, than to any rationally ordered traveler's city guide.

The explosive character of urban space within the burgeoning confines of our contemporary global hyper-cities finds itself realized in the contorted geometries of Ackermann's larger canvas-based work he calls "evasions." Often developed out of his more delicate and contemplative mental maps, these vertiginous agglomerations of vibrant color confront the viewer with a collapsed sense of perspective in which pictorial, geographical and architectural space are forced through a vortex. Moving from work to work, a soccer stadium in São Paulo morphs into an office building in Hong Kong or later into an advertising billboard in Minneapolis. Nothing is recognizable yet everything is vaguely familiar. We are confronted with a traveler's sense of déjà vu. It is as if in these works Ackermann has injected the *Michelin Guide* or *London A to Z* with a pyschedelia-infused mixture of pigments leaving the viewer with an experience reminiscent of looking at a painting by Hieronymus Bosch on acid or a Cimabue dropped through the looking glass. But instead of looking on a tortured landscape of hell or on the compressed architectonics of medieval architecture, we gaze out on the very modern and highly subjective traces of an artist's movement through space and time via the travel machine known as tourism.

Ackermann's "evasions" are commonly mounted by the artist on top of even larger site-specific wall paintings. In January of 2001, Ackermann arrived in Minneapolis in order to complete just such a project for an exhibition that I was curating at the Walker Art Center. It was strange to think about Ackermann becoming a tourist in Minneapolis, a moderately scaled city situated squarely in the Upper Midwest of the American continent. Spending time here, however, one soon realizes that the recent demographic history of the city itself reflects the ebbs and flows of the tumultuous upheavals of the global political and economic situation. Over the past twenty years, Minneapolis has seen an incredible influx of immigrants first from Southeast Asia and now East Africa. It was in this context that Ackermann set out to make a work entitled HELICOPTER NO. 15 (WATCH ME FALLING) (2001). Working in the touristically inhospitable dead of winter, Ackermann rendered a phantasmatic portrait of the city. Abstracted portions of an office tower by Philip Johnson melted into other vernacular visual elements culled by the artist from his walks through the city, creating a lurching, graphic tower of Babel. Mounted at the base of this massive psychedelic monolith next to a mental map of Minneapolis rendered in graphite were two photographs. One image was an archetypal view of a decades old beer sign by the Mississippi River that has taken on a kind of monumental iconic significance within the city. The other was the view from the window of the artist's hotel room where much of this work was mapped out. What became clear to me after seeing this completed project was that Ackermann not only travels physically, garnering more frequent flier miles with every project. He also travels psychically, producing hallucinatory visions of cities that are every bit as accurate as any tourist map. Looking at HELICOPTER NO. 15 (WATCH ME FALLING) one enters one's very own daydream nation.

If this contemporary mode of travel is a constant presence in Ackermann's practice and if his paintings are themselves dependent on his own movements across the globe, the artist does not leave his own complicity with this mode of being untouched by his critical stance. In his work HAUS AM STRAND (House on the Beach) (1997), for example, we see a photographic self-portrait of the artist standing with his back to the camera. The artist looks off into the distance, resembling, as the critic Jörg Heiser has suggested, "one of Caspar David Friedrich's Romantic protagonists."[2)] But unlike Friedrich's WANDERER

FRANZ ACKERMANN, BOLOGNA, 2000, Acryl auf Holz, 205 x 518 cm, Wandmalerei, 446 x 1202 cm / acrylic on wood, 80 7/8 x 204", wall painting, 175 5/8 x 473 1/4", installation view, Castello di Rivoli, Torino. (PHOTO: PAOLO PELLION, TORINO)

IN THE MIST (1818), this wanderer is wearing a military grade flak jacket emblazoned with the graphic invocation "tourist." Of course, courtesy of satellite television and the likes of CNN, the world has spent the better part of the last decade looking at journalists in bulletproof vests reporting from war zones such as Bosnia. In the last year, however, we have seen a quantum leap in the touristic aspects of the news media with the insertion of so-called "embedded" journalists into the United States and British military in the war in Iraq. Has tourism, once a subtly implied form of neo-colonial subjugation, now come clean and owned up to its imperialistic roots? Is this signage on the artist's flak jacket a target or a warning? Ackermann lets us think about this question within the context of the travel industry as he surrounds this self-portrait with an architectural framework of posters advertising slide presentations of travels to exotic locales such as China, Nepal, and Burma, which are commonly put on in Berlin and other German cities. In light of recent events, Ackermann's work begins to make me think about the implications of the Sex Pistols' "Holiday in the Sun" for the Christianne Amanpours of the world.

Some of the first American tourists to Asia in the post-war period were the "advisors" sent by the U.S. military to Vietnam. We all know the results of that holiday in the sun. Today, the embedded reporters in Iraq have undertaken their own more virulent kind of tourism. In his work, Franz Ackermann has taken note of this and seemingly replaced the idyllic slogan of May '68 "beneath the paving stones, the beach" with a more recent incantation brought to us by Francis Ford Coppola in his 1979 film *Apocalypse Now:* "Charlie don't surf." Perhaps he would if he had seen the slide shows.

1) In 1955 Guy Debord suggested that a new field of inquiry of "psychogeography could set for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals." See Guy Debord, "Introduction to a Critique of Urban Geography" in: *Situationist International Anthology*, ed. by Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), p. 5.
2) Jörg Heiser, "Travelling Light," *Frieze,* no. 66, April 2002, p. 57.

Die Reisen des Franz Ackermann & der abendländische Tourismus

DOUGLAS FOGLE

Club Med – eine billige Reise ins Elend anderer Leute.

Diese von den Situationisten inspirierte Verurteilung der westlichen Tourismusindustrie war während der Maiunruhen 1968 in Paris als Parole auf Hauswänden und Strassenbarrikaden allgegenwärtig. In den Jahren unmittelbar davor galt der Tourismus allgemein und insbesondere der Ferientourismus als Inbegriff aller Übel der materialistischen Konsumgesellschaft, die Guy Debord feierlich zur «Gesellschaft des Spektakels» erklärte. Man braucht nur an die apokalyptischen «Ausflugs»-Szenen in Jean-Luc Godards Film *Le week-end* (1967) zu denken, um zu realisieren, wie sehr diese Kritik auf ihrem Weg von der Subkultur in die Kulturindustrie an Schärfe verloren hat. Fast genau ein Jahrzehnt später sollte sie erneut auferstehen, als die Galionsfiguren des Punk Rock, The Sex Pistols, diesen Ausspruch in der ersten Zeile ihrer vierten und letzten Single, «Holidays in the Sun» (1977), wieder aufgriffen. Geschrien im Stakkato eines Maschinengewehrs und von den rückgekoppelten Saitenklängen seiner Partner begleitet stellt Johnny Rottens Songtext sogar eine noch schärfere Kritik jener Werte der Mittelklasse dar, welche Pauschalreisen lokaler Anbieter zulassen, die nicht nur den Club Med im Angebot haben, sondern auch Bergen-Belsen, Standort eines Konzentrationslagers im Dritten Reich. Bis heute hat diese Kritik nichts von ihrer Brisanz eingebüsst. Auch wenn Weltreisen keine Erfindung des zwanzigsten, geschweige denn des einundzwanzigsten Jahrhunderts sind, so ist der Tourismus doch eine typische Erscheinung unserer modernen Welt. Wir sind mit einer ungeheuren Vielfalt von Reisemöglichkeiten konfrontiert: von den neueren, eher exotischen Formen des Abenteuer- und Ökotourismus bis zu den bekannten und bewährten Pauschalreisen nach Europa, Nordamerika oder Asien. Ja, dank dem verzweifelten unternehmerischen Wagemut der Betreiber des russischen Raumfahrtprogramms ist nicht einmal

DOUGLAS FOGLE ist Associate Curator of Visual Arts am Walker Art Center in Minneapolis.

die internationale Raumstation ausser Reichweite eines zielstrebigen Touristen, sofern er nur über genügend Geld verfügt. Aber selbst wenn uns aufgeklärtere, weniger ausgeprägt imperialistische Formen des Reisens offen stehen, und im vollen Bewusstsein um die wirtschaftliche Bedeutung des Tourismus für die Entwicklungsländer: Was genau bedeutet es eigentlich, an der globalen Tourismusindustrie teilzuhaben?

Das ist die Frage, die Franz Ackermann in seiner Arbeit auf direkte und versteckte Weise stellt. Ackermann ist ein Maler, für den das Reisen ein kategorischer Imperativ ist. Sieht man jedoch auf sein bisheriges Werk zurück, wird klar, dass seine Reiseroute nicht dem entspricht, was wir uns unter einer klassischen Weltreise vorstellen. Für Ackermann ist das Reisen Thema und Methode zugleich. Seit seiner ersten Asienreise 1991 mit einem DAAD-Stipendium in der Tasche, in deren Verlauf er ein Jahr in Hongkong verbrachte, hat Ackermann eine Reihe von den Situationisten inspirierte, visuelle Praktiken entwickelt, um die «psychogeographischen» Aspekte des Reisens, verkörpert in der Gestalt des Touristen, genauer zu untersuchen.[1)] Einen grossen Teil von Ackermanns Arbeiten machen die von ihm so genannten *Mental Maps* aus – kleine Zeichnungen mit Bleistift, Tusche und Gouache. Diese geistigen Landkarten entstehen jeweils flugs, im Vorbeigehen, in Hotelzimmern, wenn der Künstler auf Reisen ist, und stellen eine Art hyper-subjektiver GPS-Technologie in manueller Form dar. Indem er architektonische Elemente der urbanen Landschaft, in der er sich gerade befindet, zeichnerisch abstrahiert, schafft der Künstler farbintensive graphische Netzwerke, die eine ganz und gar subjektive Aufzeichnung der gebauten Umgebung an all seinen wechselnden, über die ganze Welt verstreuten Aufenthaltsorten darstellen. Schnell hingeworfen, expressiv und mit einem kritisch-kartographischen Impetus versehen stehen Ackermanns geistige Landkarten Guy Debords psychogeographischen Zeichnungen von Paris oder den Neu-Babylon-Skizzen des Architekten und Malers Constant näher als irgendeinem rational aufgebauten Stadtreiseführer.

Den explosiven Charakter des urbanen Raumes innerhalb der aus allen Nähten platzenden Grenzen der heutigen globalen Hyper-Städte finden wir in der «verrenkten» Geometrie von Ackermanns grösseren Arbeiten auf Leinwand wieder, die er *Evasionen* nennt. Diese oft aus seinen delikateren und kontemplativen geistigen Landkarten heraus entwickelten, Schwindel erregenden Ansammlungen vibrierender Farbe vermitteln dem Betrachter das Gefühl eines perspektivischen Kollapses, bei dem malerischer, geographischer und architektonischer Raum von einem gewaltigen Strudel erfasst werden. Bewegen wir uns von einem Bild zum nächsten, verwandelt sich ein Fussballstadion in São Paulo zu einem Bürogebäude in Hongkong und später zu einer Plakatwand in Minneapolis. Nichts ist mit Sicherheit wiederzuerkennen, aber alles ist vage vertraut. Wir haben das *Déjà-vu*-Erlebnis eines Reisenden. Es ist, als ob Ackermann diesen Arbeiten den *Guide Michelin* oder *London von A bis Z* zusammen mit einer psychedelischen Pigmentmischung injiziert hätte und dem Besucher dadurch das Gefühl vermittelte, er betrachte ein Bild, das Hieronymus Bosch auf einem LSD-Trip gemalt habe, oder einen durch den Spiegel gefallenen Cimabue. Doch statt eine qualvolle Höllenlandschaft oder die gedrungene Architektur des Mittelalters zu erblicken schauen wir hinaus auf die sehr neuzeitlichen und höchst subjektiven Spuren der Bewegungen eines Künstlers durch Zeit und Raum mittels jener Reisemaschine, die uns unter dem Namen Tourismus vertraut ist.

Ackermanns *Evasionen* werden vom Künstler gewöhnlich in noch grössere, ortsbezogene Wandbilder gehängt. Im Januar 2001 kam Ackermann nach Minneapolis um ein solches Projekt für eine von mir kuratierte Ausstellung im Walker Art Center fertigzustellen. Es war seltsam, sich vorzustellen, dass Ackermann zu einem Touristen in Minneapolis würde, einer mittelgrossen Stadt, die zentral im oberen Mittleren Westen des nordamerikanischen Kontinents liegt. Verbringt man einige Zeit hier, erkennt man, dass die jüngere demographische Entwicklung dieser Stadt das Auf und Ab der gewaltigen Veränderungen der globalen politischen und wirtschaftlichen Situation widerspiegelt. Während der letzten zwanzig Jahre hat Minneapolis einen unglaublichen Zustrom von Immigranten erlebt, zuerst aus Südostasien, danach aus Ostafrika. Vor diesem Hinter-

FRANZ ACKERMANN, HELICOPTER GIVE ME YOUR BED, 2001, Wandmalerei, 1100 x 1000 cm / wall painting, installation view, Walker Art Center, Minneapolis, 433 x 393 11/16".

grund entschloss sich Ackermann zu seiner Arbeit HELICOPTER NO. 15 (WATCH ME FALLING) (2001) – Helikopter Nr. 15 (Schau mir beim Fallen zu). Bei seiner Arbeit mitten im touristisch nicht sehr attraktiven Winter zeichnete Ackermann ein Phantasieporträt der Stadt. Abstrahierte Teile eines Büroturms von Philip Johnson verbanden sich mit anderen lokalen Bildelementen, die der Künstler auf seinen Spaziergängen durch die Stadt aufgeschnappt hatte, um schliesslich zu einem taumelnden Turm von Babel zu verschmelzen. An der Basis dieses massiven psychedelischen Monolithen waren, neben einer geistigen Karte von Minneapolis in Graphit, zwei Photographien angebracht. Eine zeigte eine archetypische Ansicht einer Jahrzehnte alten Bierreklame am Mississippi, die für die Stadt mittlerweile die Bedeutung einer monumentalen Ikone gewonnen hat. Die andere zeigte die Aussicht aus dem Hotelzimmer des Künstlers, wo ein grosser Teil dieser Arbeit ausgeheckt worden war. Nachdem ich das vollständige Werk gesehen hatte, wurde mir klar, dass Ackermann nicht nur physisch reist und mit jedem Projekt mehr Flugmeilen auf sein Konto bucht. Nein, er reist auch psychisch und schafft halluzinationsartige Visionen von Städten, die ebenso präzis sind wie ein touristischer Stadtplan. Beim Betrachten von HELICOPTER NO. 15 (WATCH ME FALLING) betritt jeder sein ureigenes Tagtraumland.

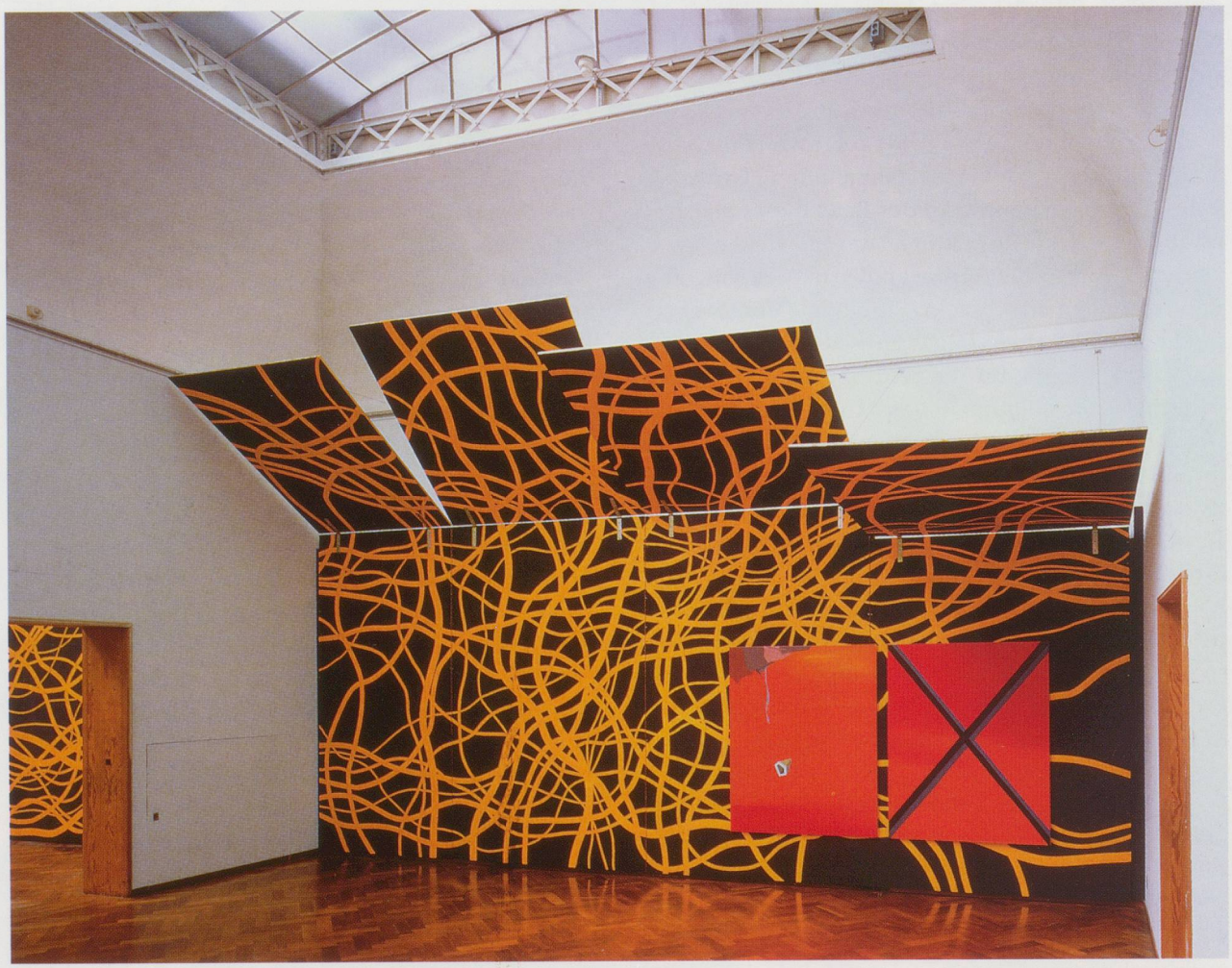
Auch wenn diese zeitgemässe Art des Reisens in Ackermanns Arbeit immer gegenwärtig ist und seine Bilder mit seinen eigenen Reisen rund um die Welt zusammenhängen, so steht der Künstler seiner eigenen Komplizenschaft mit diesem Seinsmodus nicht unkritisch gegenüber. In seiner Arbeit HAUS AM STRAND (1997), zum Beispiel, sehen wir ein photographisches Selbstporträt des Künstlers mit dem Rücken zur Kamera. Er schaut in die Ferne und ähnelt, wie der Kritiker Jörg Heiser meinte, «einem von Caspar David Friedrichs romantischen Helden».[2] Aber anders als Friedrichs REISENDER ÜBER DEM NEBELMEER (1818) trägt dieser Wanderer eine militärische Flakjacke, die mit der Aufschrift «Tourist» versehen ist. Natürlich sind Journalisten, die in kugelsicheren Westen aus Kriegsgebieten wie Bosnien berichten, dank Satellitenfernsehen und CNN in den letzten zehn Jahren zu einem vertrauten Anblick geworden. In diesem Jahr jedoch erlebten wir einen Quantensprung hinsichtlich des touristischen Aspekts der neuen Medien, nämlich mit dem Einsatz so genannter *embedded journalists*, der «Einbettung» von Journalisten in der amerikanischen und britischen Armee während des Irakkrieges. Bekennt der Tourismus, einst eine subtil implizite neokolonialistische Herrschaftsform, hier definitiv Farbe und steht zu seinen imperialistischen Wurzeln? Ist dieser Schriftzug auf der Flakjacke des Künstlers eine Art Zielmarke oder eine Warnung? Ackermann bringt uns im Kontext der Tourismusindustrie zum Nachdenken über solche Fragen, indem er diesem Selbstporträt einen architektonischen Rahmen aus Plakaten verpasst, die Diareportagen von so exotischen Reisezielen wie China, Nepal oder Burma anpreisen, Plakate, wie sie in Berlin und anderen deutschen Städten gang und gäbe sind. Im Licht der jüngsten Ereignisse bringt mich Ackermanns Arbeit dazu, mir die Frage zu stellen, was der Sex-Pistols-Song «Holidays in the Sun» für die Christianne Amanpours[3] dieser Welt implizieren mag.

Zu den ersten amerikanischen Asienreisenden der Nachkriegszeit gehörten auch die «Berater», die von der US-Army nach Vietnam entsandt wurden. Wir alle kennen das Resultat dieser *Holidays in the Sun*. Jetzt haben die «eingebetteten» Reporter im Irak ihre eigene, rabenschwarze Spielart von Tourismus durchgezogen. Franz Ackermann nimmt das in seiner Arbeit zur Kenntnis und hat anscheinend den idyllischen Slogan der 68er, «Unter dem Pflaster liegt der Strand», durch eine aktuellere Zeile – aus Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* (1979) – ersetzt: «Charlie don't surf.» Vielleicht täte er es doch, wenn er die Diareportagen gesehen hätte.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

FRANZ ACKERMANN, OHNE TITEL (MENTAL MAP: DAS NEST), 2003, Mischtechnik auf Papier, 24,5 x 18 cm / mixed media on paper, 9⅝ x 7⅛".

1) 1955 plädierte Guy Debord für eine neue wissenschaftliche Disziplin, die Psychogeographie, welche sich dem Studium der genauen Gesetze und spezifischen Einflüsse des geographischen Umfeldes – ob bewusst gewählt oder nicht – auf die Gefühle und das Verhalten von Individuen widmen sollte. Guy-Ernest Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», in: *Les Lèvres Nues,* Nr. 6/1955, S. 11. (Reprint in: Collection complète, 1954–1958, Editions Plasma, Paris 1978.)
2) Jörg Heiser, «Travelling Light», *Frieze,* No. 66, April 2002, S. 57.
3) Christianne Amanpour: Kriegsberichterstatterin bei CNN.



FRANZ ACKERMANN, SEASONS IN THE SUN, 2002, Acryl auf Holz und Öl auf Leinwand, Installation im Stedelijk Museum, Amsterdam, ca. 5,2 x 15,7 m / acrylic on wood and oil on canvas, ca. 17 x 51½'.
(PHOTO: NEUGERRIEMSCHNEIDER, BERLIN)

FRANZ ACKERMANN, CAN'T BE A MANGO TREE HERE OR SOMETHING, 2002, Öl auf Leinwand (MENTAL MAP: BEACH PARTY), Holz, Wandmalerei, Einbau, Zeichnung, Video, Schwarzweissphotographie, Hängematte, Photokopie, Farbphotographien, Grösse variabel / oil on canvas (MENTAL MAP: BEACH PARTY), wood, wall painting, built-in elements, drawing, video, b/w photograph, hammock, xerox, color photographs, dimensions variable.

Ackermann Hallucinating Maps

JOSHUA DECTER

...A memory wanders, becomes dispersed, then partially reassembled: conceivably, we first met at the home of...

...It would seem that I initially encountered Franz Ackermann somewhere in...

...or near my friend's house, proximate to...

...Yes, it was somewhere within the environs of Los Angeles...

...Is this an imaginary memory... or the recovering of an imagined event?...

...It was around 1994 or 1995, on one of my occasional trips to the West Coast...

...Ackermann had been moving about, inhabiting different places... re-locating himself... iterating these re-locations through drawings...

...If I can recall accurately, memory often being a slippery substance, on at least one evening, Ackermann and I shared a taxicab to navigate through various neighborhoods scattered across LA's de-centered territories...

...traversing the multi-centered city space in a vehicle, navigating by an endless interconnectivity of imagination and objective topographical scanning...

...networked, interlaced, urban, and post-urban nodes...

...taking advantage of mobility, really there was no other choice, to negotiate relatively unknown social spaces...

...through territories that seemed mobile themselves, interpenetrating conduits of activity and inertia...

...echoing in his phantasmagoric drawings...

...Now I recall that Ackermann had used LA's public transportation system, the buses, to move through the city's arteries...

...It became evident that there was a certain synergy between his method of working and Los Angeles...

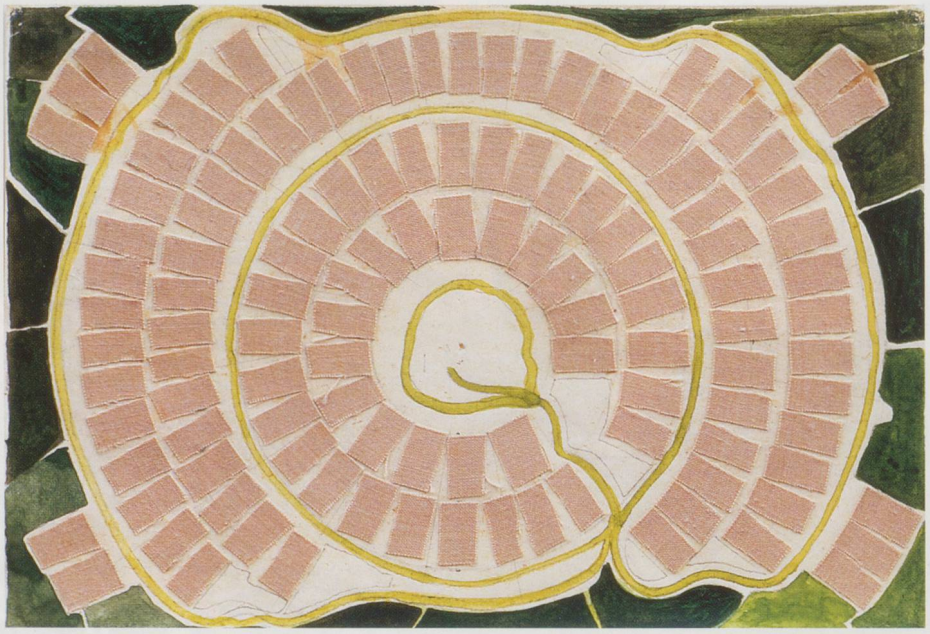
...In Ackermann's works, it was possible to discern his way of navigating through places known and unknown, consuming the unfamiliar into a language of ...

...a continuous re-generation of cartographic lo-

JOSHUA DECTER is a New York-based writer, curator, and art historian. He is currently writing a book on video art, commissioned by Taschen. Decter has organized exhibitions for the Kunsthalle Vienna, The Museum of Contemporary Art in Chicago, and P.S.1, New York, among other institutions.

FRANZ ACKERMANN, OHNE TITEL (MENTAL MAP: CROSSING CITIES), 1999, Mischtechnik auf Papier, 70 x 50 cm / mixed media on paper, 27 9/16 x 19 11/16".

FRANZ ACKERMANN, OHNE TITEL (MENTAL MAP: SEAT 52A), 1998, Mischtechnik auf Papier, 13 x 19 cm / mixed media on paper, 5 1/8 x 7 1/2".



FRANZ ACKERMANN, OHNE TITEL (MENTAL MAP), 1992–1994, Mischtechnik auf Papier, 13 x 19 cm / mixed media on paper, 5 1/8 x 7 1/2".

cation and un-location... an intoxication brought on by immersion into the flux of a place....

...and how to render the interpenetration of location, time, space, and subjectivity into image...

...a palimpsest... a topography of simultaneously erupting, and then systematized, places and non-places...

...if memory is more than a re-imaging, or re-imagining, of some events that unfolded at a different time and location, a place that can only be revisited through conjecture.

Recently, just some days ago, I scanned through Paul Virilio's small book, *A Landscape of Events,* and was struck by a number of observations that seem quite illuminating in relation to my current thinking on Franz's work. In the foreword to the book, the architect Bernard Tschumi offers a condensation of Virilio's ideas: "Indeed, rarely has a contemporary writer so engaged in an exacerbated analysis of the acceleration of time, to the point where space itself becomes engulfed in time. Space becomes temporal."[1)]

For Tschumi, Virilio is engaged with the notion that "...duration is really a conjunction of simultaneities"; and "...in Virilio's global temporal space, landscapes become a random network of pure trajectories whose occasional collisions suggest a possible topography..."[2)]

In evoking Virilio (initially via Tschumi), I would like to propose a relationship, albeit oblique, between Ackermann's approach to art making and elements of Situationist thinking. Virilio, in the first chapter of his book, refers to Debord: "... the Situationist Guy Debord was to remark, 'We didn't try to find the formula for overthrowing the world in books but by roaming around.'"[3)]

In relation to contemporary society, and the notion of traversing—or wandering—through space conceived of as a temporal condition, Virilio posits: "...specialists in time differences, revolutionary jet-setters amidst a general roaming in which the dislocation of the real world derives spontaneously from the delocalization and accelerated displacement of bodies (dislocate is from the Latin, *dislocare:* to move about, displace)."[4)]

I can recall thinking of Ackermann's mental map drawings as both visionary and modest, meticulous and provisional, a kind of spontaneously (post-utopian?) impulse to offer reflection upon the notion of the artist as the inhabitant of an intangible space in which local experience and global self-awareness become sensuously interpenetrated.

"At this point, cognitive mapping in the broader sense comes to require the coordination of existential data (the empirical position of the subject) with unlived, abstract conceptions of the geographic totality."[5)]

Ackermann articulates a language, at once cartographic and anti-cartographic, that moves far beyond the parochial distinctions between (pictorial) representation and (organic-cultural) abstraction. One spatial condition displaces and then reinvents the other, continuously, rhythmically.

If only it were possible to generate this text, my text, so that it would function as an analogue to one of Ackermann's works, as a way of mapping an aesthetic language. An implausible notion, to be sure, but there is an occasional desire in the writer to produce textual counterparts to what is observed in the body of artworks, to recreate, by alternative means, the phenomenal reality, or irreality, of the artwork.

To attempt such a thing would take the writer, and needless to say the reader, along multiple meandering, even colliding pathways of logic and illogic, sense and nonsense, stable and unstable meanings. A kind of drive through intertextual architectures and spaces, to find a way back in Ackermann's world through a network of textual fragments, strands of ideas... perhaps this is already unfolding here...

Ackermann's quirky, subtly hallucinatory works might reveal how a mobility of existence can engender a fecund elasticity of imagination, wherein empirical observation of place undergoes poetic erosion as a result of the vagaries of subjective experience.

Mental mapping, as literal method and figurative relationship to the objective world, is the creation of a territory that may have its basis in the real. Here, things inevitably break down into multiple tendrils of imagined geography, and a thousand streams of possible bearings... and are then reorganized... and

then begin to fall apart, all of which again leads me to Debord and Situationist thinking:

"The production of psychogeographic maps, or even the introduction of alterations such as more or less arbitrarily transposing maps of two different regions, can contribute to clarifying certain wanderings that express not subordination to randomness but complete insubordination to habitual influences (influences generally categorized as tourism, that popular drug as repugnant as sports or buying on credit). A friend recently told me that he had just wandered through the Harz region of Germany while blindly following the directions of a map of London."[6)]

Ackermann's works suggest a hybridity of source materials and references: souvenirs of the memory's engagement with place. I would imagine that Ackermann considers himself something of a wanderer who collects sensations in unfamiliar social and cultural territories, sensations that mutate through his act of recollection and re-/de-construction. Cities, non-cities, the spaces (in) between urban zones, and other interstitial spaces are reprocessed as events akin to psychic hallucinations.

Philosopher Henri Lefebvre's early theoretical writings on "everyday life" influenced the Situationists, as he considered the city to be an arena for the encounter between differences, a space which both produces social relations and is produced by social relations. Lefebvre suggests that we tend to think about the contemporary urban environment in contradictory terms: as both an abstract space modeled upon hierarchical orderings (e.g. center, periphery) that may reinforce dominant economic relations, and as a space of ruptures, disjunctions, flux, and pulverizations.

How to trace the contours of the meeting ground between imagination and place? What is a map if not a demarcation of the self in relation to a location, or a network of locations? Mapping is a procedure at once instinctual and rational, intellectual and intuitive. In order to inhabit the known, we map it. In order to inhabit a world yet to be known, we invent new maps, which may indeed be post-rational, beyond empirical notions of "order," indeed, mischievously psychological geographies.

If Ackermann does practice an eccentric kind of cultural geography, he also manifests a desire for an aggressive decomposition of the territorial order usually associated with structured social spaces. Ackermann is able to access the character of an architectural location by accentuating the subjective interplay between the perception of place, and the place itself, creating a lyrical reconfiguration of that which we recognize as tangent to our lived social spaces, and that which exceeds the real.

We often reflect upon the status of certain artists as migratory or nomadic creatures, continuously shifting from one context to the other, moving across boundaries, slipping in and out of identifiable political and cultural affiliations, reinventing identity positions within an increasingly liquid field of transglobal relations.

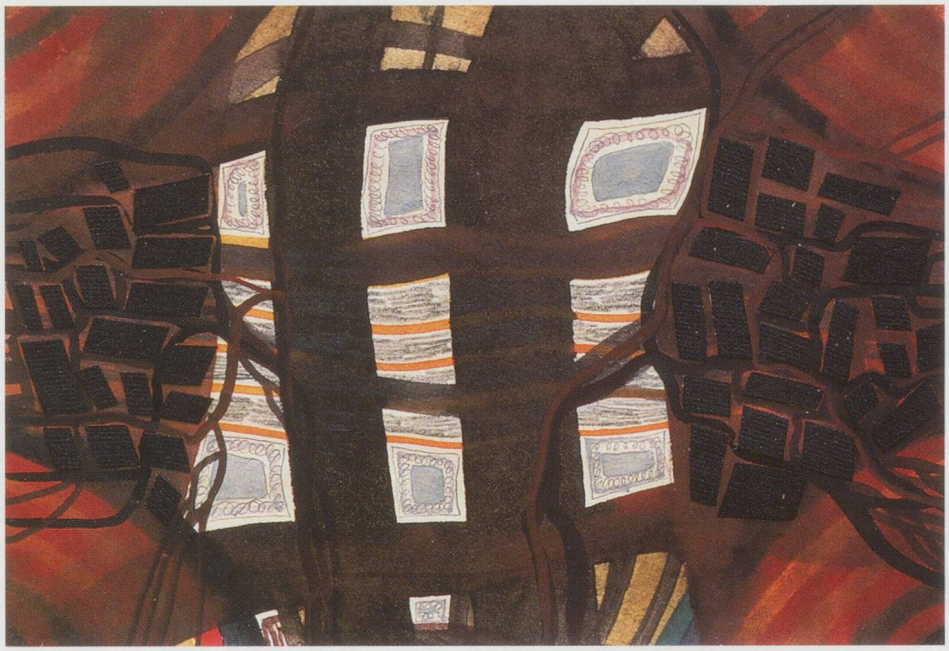
Ackermann has moved through various places, known and unknown, throughout the world, perhaps even suggesting a kind of late modern version of *vagabondage,* a notion that Walter Benjamin introduces in his *Arcades Project,* in relation to the notion of the flaneur's phantasmagoric engagement with place and space.

For Ackermann, it seems there is a continuous intercourse of movement, a dance or interplay, between literal location/place and imagination, and the increasing difficulty of distinguishing between these ways of inhabiting the world.

"The figure of the flaneur. He resembles the hash eater, takes space up into himself like the latter. In hashish intoxication, the space starts winking at us: 'What do you think may have gone on here?' And with the very same question, space accosts the flaneur."[7)]

Collapsing together inscrutability and legibility, Ackermann unravels reference and denotation, triggering a continuous oscillation between inscription and erasure, memory and invention. His lyrical metatravelogues explode linear narrative, delivering us into the controlled rapture of an artist's intercourse with the unknown...

...mental mapping, the marking of a territory that may have its basis in the real, yet inevitably breaks down into multiple tendrils of imagined geography, and a thousand streams of possible bearings...



FRANZ ACKERMANN, OHNE TITEL (MENTAL MAP: JUST ANOTHER PLACE FOR RIOTS III), 1995, Mischtechnik auf Papier, 13 x 19 cm / mixed media on paper, 5 1/8 x 7 1/2".

...If Ackermann practices a quirky kind of cultural geography in his works, we might say that his rationalist tendencies are filtered through the unpredictable mess of intuition and imagination, and vice versa...

...His subjective anti-maps decompose the territorial order usually associated with various kinds of urban and suburban spaces, willfully corroding the representational protocol of topographical systems, while suggesting that there is always an interconnection between organization and chaos...

...Each of Ackermann's works might be understood as an event of reconstructed and deconstructed memory, the synthesizing of memory-fragments, at once indexical and solipsistic...

...the need to throw away maps, or to hallucinate new cartographic representations and counter-representations...

...A map is its own territory, a territory inside of a representation of a place, becoming a meta-world...

...a beautiful jumble of impossibly linked geographies... a geography of imagined geographies... the apparition of the known interfaces with the phantasmagoria of the unknown...

...Now, where did I initially meet Franz Ackermann... perhaps, nowhere?

1) Bernard Tschumi, forward to Paul Virilio, *A Landscape of Events,* transl. by Julie Rose (Cambridge: The MIT Press, 2000), p. viii.
2) Ibid., pp. viii-ix.
3) Ibid., p. 6.
4) Ibid.
5) Fredric Jameson, "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism," *New Left Review,* no. 146, July/August 1984, p. 90.
6) Guy-Ernest Debord, "Introduction à une critique de la géographie urbaine," *Les Lèvres Nues,* no. 6, 1955, p. 14. (English translation in *Situationist International Anthology,* ed. by Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981).
7) Walter Benjamin, *The Arcades Project,* transl. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999), p. 841.

FRANZ ACKERMANN, GSP (GREATER SÃO PAULO), 2001, Mischtechnik auf Papier, 70 x 100 cm / mixed media on paper, 27 9/16 x 39 3/8".

Landkarten wie Halluzinationen

JOSHUA DECTER

Eine Erinnerung verliert sich, löst sich auf und setzt sich dann stückweise wieder zusammen: möglich, dass wir uns zum ersten Mal gesehen haben bei…

…vermutlich begegnete ich Franz Ackermann ursprünglich irgendwo in…

…oder aber in der Nähe des Hauses, wo mein Freund wohnt, in der Gegend von…

…ja, es war irgendwo in der Umgebung von Los Angeles…

…Ist das eine imaginäre Erinnerung… oder erinnere ich mich an ein imaginäres Ereignis?…

…Es war um 1994 oder 1995 herum, auf einer meiner diversen Reisen an die Westküste…

…Ackermann war damals unterwegs, wohnte an verschiedenen Orten…, sich selbst immer wieder aufspürend und dieses fortwährende Aufspüren in Zeichnungen wiederholend…

…Wenn ich mich richtig erinnere, auch wenn sich mir die Erinnerung oft aalglatt wieder entzieht, teilten Ackermann und ich uns zumindest an einem Abend ein Taxi, um durch verschiedene, querbeet in Los Angeles und seinen Vororten verstreute Gegenden zu fahren…

…den Stadtraum mit seinen vielen Zentren in einem Fahrzeug durchquerend und uns dabei an einer endlosen Vernetzung von Imagination und objektiver topographischer Beobachtung orientierend…

…vernetzte, verknüpfte, urbane und posturbane Knoten…

…von der Mobilität profitierend, eigentlich hatten wir keine andere Wahl, um zu den relativ unbekannten Treffpunkten zu gelangen…

…durch Gebiete, die selbst mobil zu sein schienen, sich gegenseitig durchdringende Kanäle von Aktivität und Reglosigkeit…

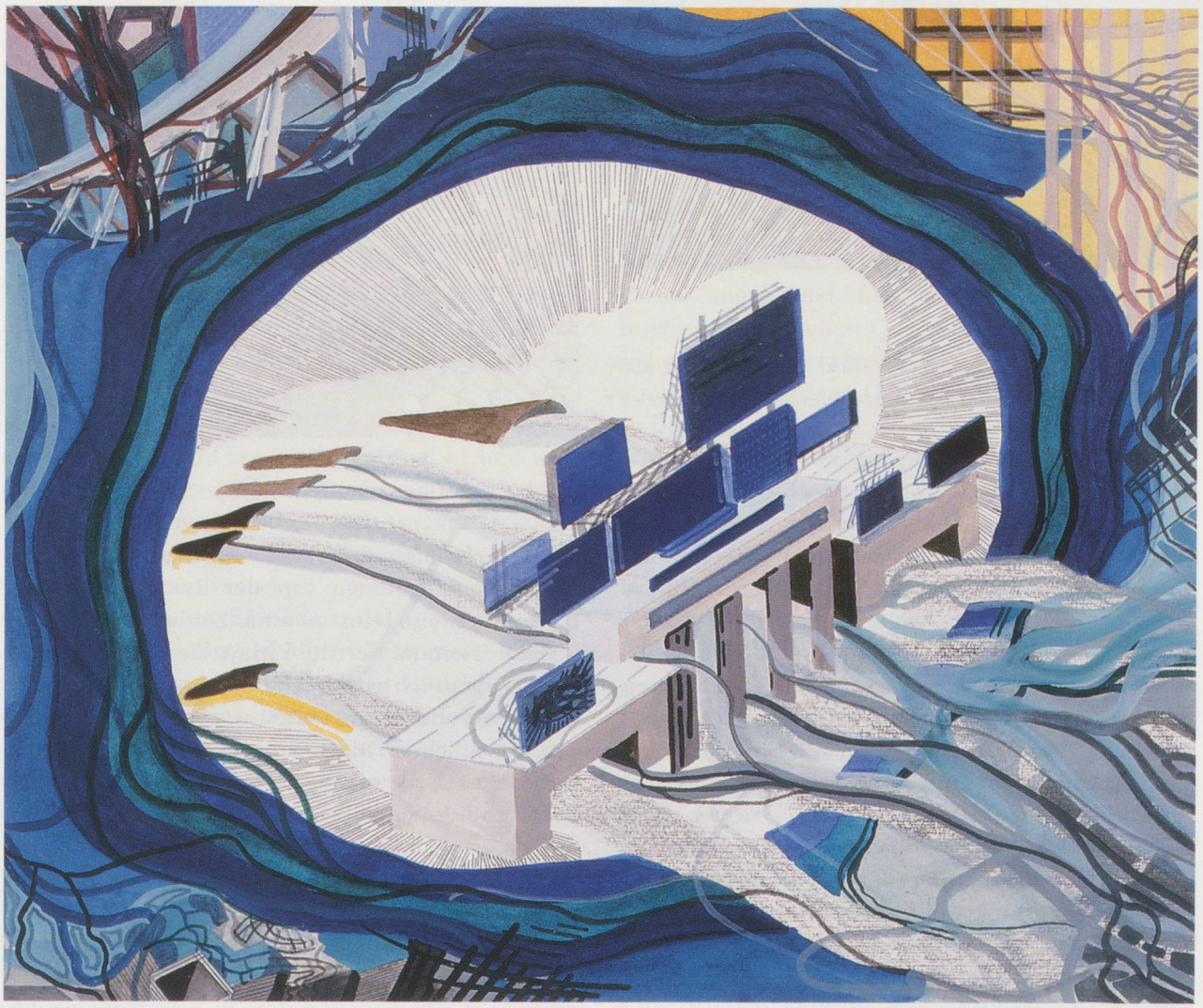
…die sich in seinen phantasmagorischen Zeichnungen widerspiegelten…

…Jetzt fällt mir wieder ein, dass Ackermann L.A.'s öffentliche Verkehrsmittel, die Busse, benützte, um sich in die Verkehrsadern der Stadt einzuspeisen.

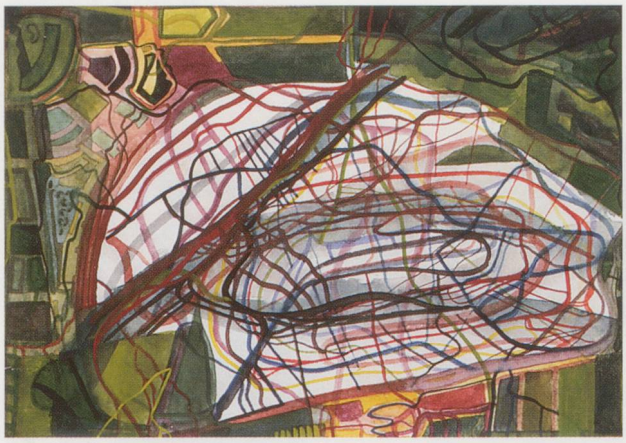
…Es war klar zu erkennen, dass es eine gewisse Synergie gab zwischen seiner Arbeitsweise und Los Angeles…

…Ackermanns Arbeiten konnte man entnehmen, wie er bekannte und unbekannte Orte bereiste und das Unvertraute auflöste in eine Sprache des…

JOSHUA DECTER ist Kritiker, Kurator und Kunsthistoriker. Gegenwärtig schreibt er im Auftrag des Taschen-Verlags ein Buch über Videokunst. Unter anderem hat er Ausstellungen für die Kunsthalle Wien, das Museum of Contemporary Art in Chicago und P.S.1 in New York organisiert.



FRANZ ACKERMANN, OHNE TITEL (MENTAL MAP: YOU WON'T GIVE UP WITHOUT A FIGHT), 1999,
Mischtechnik auf Papier, 29 x 34,5 cm / mixed media on paper, 11 7/16 x 13 9/16".



FRANZ ACKERMANN, OHNE TITEL (MENTAL MAP: SOON FINISHED), 1997, Mischtechnik auf Papier, 13 x 19 cm / mixed media on paper, 5 1/8 x 7 1/2".

FRANZ ACKERMANN, OHNE TITEL (MENTAL MAP: CROSSING COUNTRIES), 1993, Mischtechnik auf Papier, 13 x 19 cm / mixed media on paper, 5 1/8 x 7 1/2".

...eine fortwährende Re-Generation kartographischer Orte und Unorte... ein Rausch, der durch das Eintauchen in den Fluss einer bestimmten Lokalität ausgelöst wurde...

...und wie sich die gegenseitige Durchdringung von Ort, Zeit, Raum und Subjektivität zu einem Bild verarbeiten lässt...

...ein Palimpsest... eine Topographie gleichzeitig aufbrechender und danach systematisierter Orte und Unorte...

...falls die Erinnerung mehr ist als ein Nachbilden oder nachträgliches Einbilden von Ereignissen, die zu einer anderen Zeit an einem anderen Ort stattgefunden haben, einem Ort, der nur mutmasslich wieder aufgesucht werden kann.

Kürzlich, es ist erst wenige Tage her, blätterte ich in Paul Virilios kleinem Buch *Ereignislandschaft* und machte dabei einige Beobachtungen, die mir im Hinblick auf meine jetzigen Gedanken zu Ackermanns Arbeiten durchaus erhellend scheinen. Im Vorwort zur englischen Ausgabe fasst der Architekt Bernard Tschumi Virilios Gedanken wie folgt zusammen: Tatsächlich habe sich kaum ein zeitgenössischer Denker auf eine derart scharfe Analyse der Beschleunigung der Zeit eingelassen, bis zu dem Punkt, wo der Raum von der Zeit verschlungen beziehungsweise selbst zu etwas Zeitlichem werde.[1)]

Laut Tschumi vertritt Virilio die Idee, dass die Dauer eigentlich eine Verbindung von Gleichzeitigkeiten sei, und Landschaften werden in Virilios globalem zeitlichem Raum zu einem zufälligen Netzwerk blosser Bewegungsbahnen, deren gelegentliche Kollisionen eine mögliche Topographie andeuten...[2)]

Wenn ich (zunächst indirekt via Tschumi) an Virilio erinnere, so deshalb, weil ich eine, wenn auch unterschwellige Beziehung zwischen Ackermanns Weise des Kunst Machens und gewissen Gedankenelementen der Situationisten zu erkennen glaube. Im ersten Kapitel des genannten Buches nimmt Virilio Bezug auf Debord und zitiert dessen Satz: «Die Formel für den *Umsturz der Welt* haben wir nicht in den Büchern gesucht, sondern beim *Herumirren.*»[3)]

Entsprechend redet Virilio im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Gesellschaft und ihrer Vorstellung von der Durchquerung oder Durchwanderung des Raums als etwas zeitlich Bedingtem von: «...Fachleuten der Zeitverschiebung, dem revolutionären Jet-set eines allgemeinen Umherirrens, bei

dem die Auflösung der realen Welt unversehens aus der Delokalisierung und der beschleunigten Fortbewegung der Körper hervorgeht.»[4)]

Ich weiss noch, dass ich Ackermanns Zeichnungen geistiger Landkarten zugleich als visionär und bescheiden, als sehr genau und provisorisch empfand, als eine Art spontanen (postutopischen?) Impuls, der dazu anregte, sich den Künstler als Bewohner eines unberührbaren Raums vorzustellen, in welchem sich lokale Erfahrung und globales Selbstverständnis auf sinnliche Weise verknüpfen.

«An diesem Punkt wird für das kognitive Karten Zeichnen im weiteren Sinn die Koordination von existenziellen Daten (der empirischen Position des Subjekts) und ungelebten, abstrakten Ideen einer geographischen Totalität notwendig.»[5)]

Ackermann spricht eine Sprache, die zugleich kartographisch und antikartographisch ist und weit über die zu kurz greifende Unterscheidung zwischen (bildlicher) Repräsentation und (organisch-kultureller) Abstraktion hinausgeht. Ein Raumzustand verdrängt den anderen und erfindet ihn in einem unaufhörlichen Rhythmus neu.

Wäre es nur möglich, diesen Text, meinen Text, auf eine Weise zu schreiben, dass er als Analogon zu einer von Ackermanns Arbeiten funktionierte, als mögliche kartographische Aufzeichnung einer ästhetischen Sprache. Zweifellos eine wenig plausible Idee, aber gelegentlich taucht beim Schreiben dieser Wunsch auf, ein Gegenstück zu dem, was in Kunstwerken, im Werkkorpus eines Künstlers zu beobachten ist, in Textform hervorzubringen beziehungsweise mit anderen Mitteln die Erscheinungswirklichkeit oder -unwirklichkeit des Kunstwerks nachzubilden.

Allein der Versuch würde für den Schreibenden – vom Leser gar nicht zu reden – bedeuten, zahllosen verschlungenen Mäandern zu folgen, ja selbst miteinander im Widerstreit liegenden Wegen des Logischen und Unlogischen, des Sinnvollen und Unsinnigen, der fixen und schwankenden Bedeutungen. Eine Art Umweg durch intertextuelle Architekturen und Räume, um schliesslich in Ackermanns Welt zurückzufinden durch ein Netzwerk von Textfragmenten, Gedankensträngen... vielleicht geschieht das hier bereits...

Ackermanns eigenwilligen, das Halluzinative streifenden Arbeiten gelingt es vielleicht, aufzuzeigen, wie die Mobilität der Existenz zu einer fruchtbaren Elastizität der Vorstellungskraft führen kann, in welcher die empirische Beobachtung von Orten dank der Unwägbarkeiten der subjektiven Erfahrung eine poetische Erosion erfährt.

Das geistige Kartographieren – als nüchterne Methode wie als figurative Bezugnahme auf die objektive Welt – bedeutet die Schaffung eines Territoriums, das durchaus auf der Realität basieren kann. Hier gehen die Dinge unweigerlich in den vielfachen Verästelungen einer imaginären Geographie auf und in tausend möglichen Querverbindungen und Konsequenzen... und werden neu geordnet... und beginnen auseinander zu fallen, was mich noch einmal zu Debord und dem Denken der Situationisten führt:

Die Erstellung psychogeographischer Karten oder auch nur das Herbeiführen von Änderungen, wie etwa das mehr oder weniger freiwillige Vertauschen von Karten zweier verschiedener Gebiete, kann zur Klärung bestimmter Bewegungen beitragen, die nicht eine Unterwerfung unter das Zufällige zum Ausdruck bringen, sondern den totalen Widerstand gegen die üblichen Einflüsse – Einflüsse, die man gewöhnlich als Tourismus bezeichnet, jene beliebte Droge, die genauso widerwärtig ist wie Sport oder das Kaufen auf Kredit.

Ein Freund hat mir kürzlich erzählt, er habe eben eine Harzwanderung hinter sich, auf der er sich blindlings den Angaben eines Stadtplans von London anvertraut habe.[6)]

Ackermanns Arbeiten scheinen eine Mischform aus Quellenmaterialien und Verweisen zu sein: ein Andenken an ortsbezogene Erinnerungen. Ich vermute, dass Ackermann sich selbst als eine Art Wanderer versteht, der Sinneserfahrungen in ihm nicht vertrauten sozialen und kulturellen Gebieten sammelt, Erfahrungen, die sich im Akt der Erinnerung und der Re- oder Dekonstruktion verwandeln. Stadtzentren, Nichtstädtisches, die Spannen zwischen urbanen Zonen und andere Zwischen-Räume werden als halluzinationsähnliche Ereignisse wieder aufbereitet.

Die Situationisten standen unter dem Einfluss der frühen theoretischen Schriften des Philosophen Henri Lefebvre über das «Alltagsleben»: Er verstand

FRANZ ACKERMANN, UNTITLED (PACIFIC: MONUMENT OF CORRUPTION), 1999,
Mischtechnik auf Papier, 29 x 34,5 cm / mixed media on paper, 11 7/16 x 13 9/16".

die Stadt als Schauplatz der Begegnung zwischen Differenzen, als Raum, der sowohl soziale Beziehungen schafft, als auch selbst durch soziale Beziehungen entsteht. Lefebvre meint, dass unsere Auffassung des zeitgenössischen urbanen Lebensraums widersprüchlich sei: Einerseits verstehen wir ihn als abstrakten Raum, der hierarchischen Ordnungsbegriffen unterliegt (Zentrum, Peripherie u.a.), welche die herrschenden Wirtschaftsverhältnisse zementieren, andrerseits aber auch als Raum der Brüche, der Trennungen, des Flusses und der Zertrümmerung.

Wie lassen sich die Umrisse des Aufeinandertreffens zwischen Phantasie und Ort nachzeichnen? Was ist eine Karte, wenn nicht eine Demarkationslinie zwischen dem Selbst und einem bestimmten Ort oder einem Netz von Orten? Das Kartographieren ist ein gleichzeitig instinktiver und rationaler, intellektueller und intuitiver Prozess. Um das Bekannte zu besetzen zeichnen wir es auf. Um eine Welt zu besetzen, die wir erst noch kennen lernen müssen, erfinden wir neue Karten, die in der Tat postrational sein können, ja sogar jenseits aller empirischen Vorstellungen von «Ordnung», übermütige psychologische Geographien.

Wenn Ackermann eine exzentrische Form von Kulturgeographie praktiziert, so bringt er gleichzeitig den Wunsch nach einer aggressiven Zerstörung jener territorialen Ordung zum Ausdruck, die man

gewöhnlich mit strukturierten sozialen Räumen in Verbindung bringt. Ackermann versteht es, den Charakter einer baulichen Lokalität zu erfassen, indem er das subjektive Wechselspiel zwischen der Ortswahrnehmung und dem Ort selbst unterstreicht und dadurch eine lyrische Nachbildung schafft, in der wir unsere erlebten sozialen Räume wieder erkennen, die aber gleichzeitig über diese Realität hinausgeht.

Oft denken wir über den Status gewisser Künstler als Migranten oder Nomaden nach und wechseln dabei laufend den Kontext, überschreiten Grenzen, machen identifizierbare politische und kulturelle Verwandtschaften aus, lassen sie wieder fallen und erfinden auf dem sich zunehmend verflüssigenden Boden transglobaler Beziehungen neue Identitätspositionen.

Ackermann hat sich an verschiedenen, bekannten und unbekannten Orten auf der ganzen Welt herumgetrieben, vielleicht spielt er sogar auf eine spätmoderne Spielart von Müssiggang an, ein Begriff, den Walter Benjamin in seinem *Passagen-Werk* einführt, und zwar im Zusammenhang mit der phantasmagorischen Beziehung, die der Flaneur zu Ort und Raum unterhält.

Bei Ackermann scheint ein ständiges Hin und Her von Bewegung, Tanz und wechselseitigen Einflüssen im Gange zu sein, zwischen dem Ort selbst und der Phantasie sowie auch der wachsenden Schwierigkeit, zwischen diesen verschiedenen Arten des in der Welt Seins zu unterscheiden.

Die Figur des Flaneurs. Er gleicht dem Haschischesser, nimmt den Raum in sich auf wie dieser. Im Haschischrausch beginnt der Raum uns anzublinzeln: «Nun, was mag denn in mir sich alles zugetragen haben?» Und mit der gleichen Frage macht der Raum an den Flanierenden sich heran.[7)]

Indem Ackermann das Unergründliche und das Lesbare zusammenfallen lässt, dröselt er Referenz und Denotation auseinander und löst ein fortwährendes Oszillieren aus zwischen Einschreiben und Auslöschen, Erinnerung und freier Erfindung. Seine lyrischen Meta-Reiseberichte sprengen jeden linearen Erzählstrang und überlassen uns dem kontrollierten Rausch eines Zwiegesprächs des Künstlers mit dem Unbekannten…

…geistiges Kartographieren, Markieren eines Territoriums, das im Realen gründen mag und sich dennoch unweigerlich in den vielfachen Verästelungen einer imaginären Geographie auflöst und in tausend möglichen Verbindungen und Konsequenzen…

…Wenn Ackermann eine exzentrische Form von Kulturgeographie praktiziert, so könnte man sagen, dass seine rationalistischen Tendenzen durch das unberechenbare Durcheinander von Intuition und Phantasie gefiltert werden und umgekehrt…

…Seine subjektiven Anti-Landkarten zersetzen die territoriale Ordnung, die man gewöhnlich mit urbanen und suburbanen Räumen assoziiert, und zerstören bewusst die für topographische Systeme vorgeschriebene Darstellungsform, wobei sie nahe legen, dass es immer eine Verknüpfung zwischen Ordnung und Chaos gibt…

Jede von Ackermanns Arbeiten kann als rekonstruierender und dekonstruierender Erinnerungsprozess verstanden werden, als ein Zusammensetzen von Erinnerungsfetzen, zugleich systematisch und ohne jede Rücksicht auf Zusammenhänge…

…das Bedürfnis Karten wegzuwerfen oder neue kartographische Darstellungen und Gegendarstellungen zu halluzinieren…

…Eine Karte ist ihr eigenes Territorium, ein Territorium innerhalb der Darstellung eines Ortes, und wird zu einer Metawelt…

…ein schönes Durcheinander von Geographien in unmöglicher Verknüpfung – eine Geographie der imaginären Georgraphien – die Erscheinung des Bekannten kurzgeschlossen mit der Phantasmagorie des Unbekannten…

…Wo nur, bin ich Franz Ackermann zum ersten Mal begegnet…, vielleicht nirgendwo?

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Bernard Tschumi in seinem Vorwort zu Paul Virilio, *A Landscape of Events*, übers. v. Julie Rose, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2000), S. viii.
2) Ebenda, S. viii–ix.
3) Paul Virilio, *Ereignislandschaft*, Hanser, München 1998, S. 18.
4) Ebenda.
5) Fredric Jameson, «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, Nr. 146, Juli/August 1984, S. 90.
6) Guy-Ernest Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», *Les Lèvres Nues*, Nr. 6/1955, S. 14. (Reprint in: Collection complète, 1954–1958, Editions Plasma, Paris 1978.)
7) Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, S. 1009.

RAIMAR STANGE

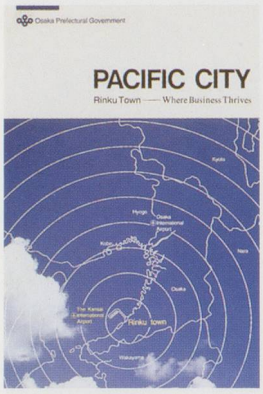
Ein utopischer Bürger?

Die Zeichnungen und Gemälde von Franz Ackermann sind in aller Regel menschenleer, das Subjekt ereignet sich hier, wenn man so will, in absoluter Abwesenheit. Selbst auf dem kleinformatigen MENTAL MAP: SAILORS (1994) findet sich, trotz des viel versprechenden Titels, keine Darstellung der dort angesprochenen reisenden, genauer: seefahrenden Personen. Tattooähnliche Muster, karthographische Einschreibungen und abstrakt-expressive Farbflächen protokollieren statt dessen die (anonymen) Er-fahr-ungen nomadischer Existenz. So verwundert es nicht, dass auch die frühen Arbeiten von Franz Ackermann, die als Selbstporträt gelesen werden können, auf die visuelle Repräsentation des Künstlers bewusst verzichten. Vielmehr ist da auf Umwegen ein Bild des Künstlers von ihm selbst entworfen. Etwa in der Dia-Installation HERE: PROMISING ABSENCE (1996): Gut 160 farbenfrohe Cover gängiger Tourismusprospekte werden hier in Überblendprojektionen vorgestellt. Ein dunkelhäutiger «Eingeborener» und sein Kanu preisen die «experience to all the senses» in Papua Neu Guinea an, eine weite und karge Landschaft inklusive Gebirge und endlos blauem Himmel wirbt für Tibet, und ein grüner Dschungel steht ein für den vermeintlich naturnahen «Ekotourismus» in Panama. Wir kennen diese kitschigen Motive alle, diese Klischees, die seit Jahrhunderten auf unterschiedliche Weise programmiert werden von – *pars pro toto* – Alexander von Humboldt und Paul Gauguin bis zu Cook's Reisebüro und Hollywood. Trotz ihrer redundanten Abgedroschenheit und offensichtlichen Realitätsferne künden diese Klischees gefühlsecht von unseren Seh(n)süchten nach abenteuerlicher Exotik und einer längst fälligen Flucht aus dem vergleichsweise grauen Alltag. Entscheidend aber ist der gemeinsame Nenner all der gezeigten Tourismusprospekte: Es handelt sich bei den darin präsentierten Ländern allesamt um solche, die der Künstler damals noch nicht selbst besucht hatte. *Ex negativo* also erzählt uns Franz Ackermann von seiner eigenen Reisetätigkeit, die, wie wir inzwischen wissen, bis heute zentral ist für seine Kunst.

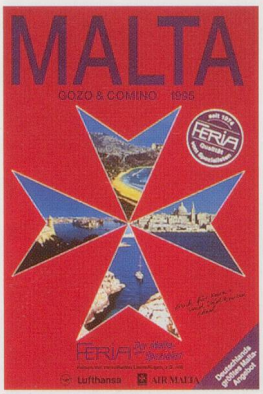
Ein weiteres Beispiel für diese frühen Selbstporträts stellt das Projekt SOFT ROOM (1997) dar. Wieder stehen Momente des Unterwegs- beziehungsweise Zuhauseseins im Mittelpunkt:

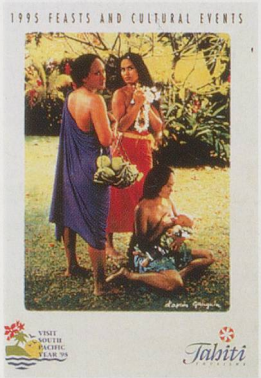
RAIMAR STANGE ist freier Kurator und Kritiker; er schreibt u. a. für *Kunst-Bulletin* (Zürich), *Texte zur Kunst* (Berlin) und *Frieze* (London). Jüngste Buchpublikationen: *Sur.Faces* (Frankfurt 2002) und *Zurück in die Zukunft* (Hamburg 2003). Ausserdem ist er Mitherausgeber des Berliner Artfanzines *Neue Review*.

FRANZ ACKERMANN, RIO DE JANEIRO, COPACABANA, 1999, Farbphotographie / color photograph.



FRANZ ACKERMANN, HERE: PROMISING ABSENCE (ALL THE PLACES I'VE NEVER BEEN TO), 1995, 3 von 160 Dias in 2 Karussells (ohne Projektoren) / 3 of 160 slides in 2 Carousels (without projectors).





Der Künstler hat die Masse aller rund 150 Zimmer samt der darin befindlichen Möbel vermessen und notiert, in denen er in den Jahren zuvor einmal, wie lange auch immer, «gewohnt» hatte. Aus diesen Massen hat er dann die Durchschnittswerte errechnet und anschliessend aus einfachen MDF-Platten einen gleichsam exemplarischen Lebensraum in Form von «platonischen» Möbelmodellen nachgestellt. Schrank, Tisch, Stuhl und Bett konstruieren einen auf die Grundelemente reduzierten (flüchtigen) Ort, der überall und nirgends stehen könnte und so eine überaus säkularisierte Form von Utopie inszeniert. Diese Flüchtigkeit betonend wählte der Künstler einen scheinbar beliebigen Ort und Raum, ein Fachwerkhaus in Hannoversch Münden unweit der «documenta»-Stadt Kassel aus. Mit dem SOFT ROOM porträtiert sich Franz Ackermann wiederum in gänzlicher Abwesenheit; nicht die Präsenz seines abgebildeten Körpers gibt Auskunft über ihn und seine Haltung zur Welt, sondern die Art und Weise seines «kurzweiligen» Wohnens. Eine Variante dieser Arbeit stellt in mancherlei Hinsicht die Textarbeit OHNE TITEL (1997) dar: Ohne Punkt und Komma sind hier in asyndetischer, im wahrsten Sinne des Wortes «subjektloser» Reihung die Namen all der Strassen aufgelistet, in denen sich der Künstler in den letzten Jahren länger aufgehalten hat: «...Street Santa Monica Boulevard North Fairfax Avenue Potsdamer Strasse Adalbert Strasse...». Die (Photo-)Tapete ALLE ORTE AN DENEN ICH JEMALS WAR (2002) schliesslich zeigt mit vergleichbarer Logik in Bild und Karthographie alle Orte auf...

Ein wirklich kurzer theoretischer Exkurs: «...man entweicht an den Nicht-Ort der Geschwindigkeit. Der Weltbürger wird zum utopischen Bürger, der nur noch die Transportmittel und die Transitstätten bewohnt», schreibt Paul Virilio 1975 in seinem Essay «Fahrzeug».[1] Vor allem die Errungenschaften der modernen Technik haben, so Paul Virilios Argumentation, die Kategorien von Zeit und Raum, die doch nach dem Königsberger Philosophen Immanuel Kant die Bildung von Subjektivität erst ermöglichen, ausser Kraft gesetzt und so das Individuum entfremdet von jedweder (transzendentalen) Verortung. Genau ein Vierteljahrhundert später greifen Michael Hardt/Antonio Negri in ihrer (Anti-)Globalisierungsfibel *Empire* diese Argumentation auf, betonen jetzt aber die emanzipatorischen Seiten der von Paul Virilio beschriebenen Deterritorialisierungen. Die beiden Theoretiker sprechen von einer «globalen Staatsbürgerschaft» und von der «Tugend» des Nomadismus als «erste moralische Praktik». Gerade der Wegfall von nationalen Grenzen und die «Virtualität des Welt-Raums» eröffne eben

auch die Möglichkeit einer grenzenlosen «Liebe und Gemeinschaft».[2] Genau dieser Spannung von leidvoller Entfremdung und lustvoller Entgrenzung stellt sich immer wieder auch die Kunst von Franz Ackermann. Der Themenkreis Tourismus etwa, ich habe es oben ausgeführt, erlaubt ihm sowohl die Macht des besagten Dienstleistungszweiges wie auch das individuelle Begehren der Reisenden zu untersuchen.

Die Macht, ja die Gewalt des Tourismus steht auch in der wohl ersten Arbeit Franz Ackermanns im Blickpunkt, in der er selbst als Person zu sehen ist. Noch zaghaft und vorsichtig betritt sein repräsentierter Körper die Areale der Kunst, denn seinen Rücken hat er den Betrachtern eines Photos zugedreht, das in die Installation DAS HAUS AM STRAND (1998–2003) integriert ist. Auf diesem Selbstporträt trägt der Künstler nicht nur ein Paar Nike-Sneakers, einen der Fetische der neuen globalisierten Welt, sondern auch eine schusssichere Weste, auf deren Rücken, in der von der UNO benützten Typographie, das Wort «Tourist» zu lesen ist. Verschiedene Fluchtlinien werden hier also kurzgeschlossen, in erster Linie aber die des weltweiten, oftmals wenig rücksichtsvollen Einflusses von *global players* wie dem Nike-Konzern, der – inzwischen allerdings zunehmend entmachteten – UNO oder dem Dienstleistungssektor Tourismus. Spätestens mit diesem Photo beginnt zudem eine ästhetische Strategie, in der Franz Ackermann sich nicht bloss als kritischer Inspekteur, sondern auch als aktiv involvierter Teilnehmer der von ihm beobachteten Prozesse positioniert.

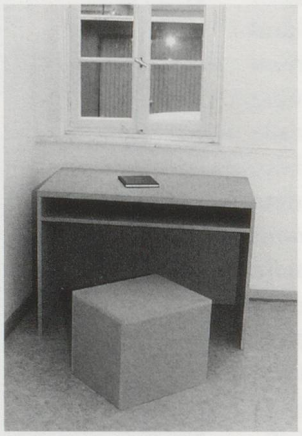
Das Selbstporträt FACELAND (2001) bestimmt diese teilnehmende Rolle als eine mit Warencharakter,[3] die den Künstler auch zum Klischee seiner selbst werden lässt. Das Porträt zeigt im «passbildtauglichen» Ausschnitt das Konterfei Franz Ackermanns, das sich im Stil Arcimboldos aus unzähligen Versatzstücken seines eigenen bisherigen Formenvokabulars zusammensetzt. Architektonische Ansichten und karthographische Notate, dynamische Farbkreise und perspektivisch sich widersprechende geometrische Ornamente bilden hier ein ruhig nach vorne schauendes Antlitz. So ist dieser Arbeit einerseits die Aussage «Ich bin, wie ich reise und wohne» ins Gesicht geschrieben, andererseits zeugt das aus Selbstzitaten gesampelte Porträt von dem Bild, das sich das Betriebssystem Kunst und sein längst weltweit mehr oder weniger florierender Markt heute von der Ware Franz Ackermann macht: der Artist als «Spurensucher, Kartenleser», als «reisender Beobachter»[4] und ästhetisch reflektierender Urbanist. Als solcher, auch dies führt das Blatt FACELAND bewusst vor, setzt er während des artistischen Prozesses eigentlich fragmentarisch bleibende Erfahrungen und Erkenntnisse in künstlerische Werte um; zwangsläufig stellt sich dabei eine werkhafte Ganzheit her, die hier dennoch in sich zersplittert und unzusammenhängend erscheint.

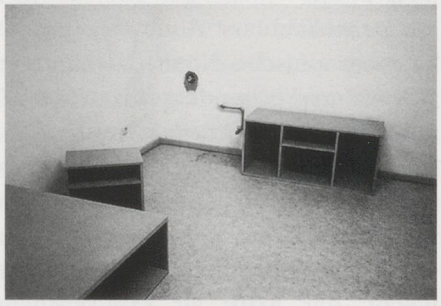
FRANZ ACKERMANN, FACELAND, 2001, Mischtechnik auf Papier, 84,5 x 64,5 cm / mixed media on paper, 33 1/4 x 25 3/8".

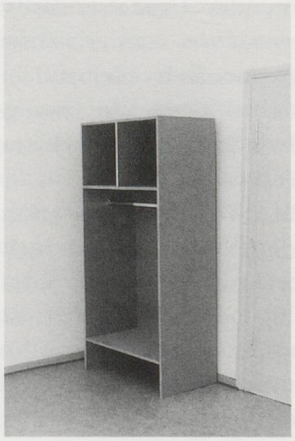
Schliesslich sei noch die Arbeit FACELAND II (2002) angeführt, die das Problem von der Stellung des Menschen in nicht mehr hinterfragten, nicht mehr von einem «real-existierenden» Sozialismus bekämpften Marktverhältnissen endgültig politisch zuspitzt. Ein sich aus unzähligen Glühbirnen zusammensetzender kugelförmiger Leuchtkörper hängt da erhellend schön von der Decke herab. Auf ihm ist genau das flächige Konterfei des Künstlers in prägnantem Schwarz

montiert, das schon in FACELAND als auszufüllende Fläche seine Verwendung fand. Die Glühbirnen der globusartigen Lampe blinken verführerisch in unterschiedlichen Farbkonstellationen auf, lassen uns aber auch an Weltkarten denken, mit denen global agierende Unternehmen ihre im internationalen «Wettbewerb» zu erobernden Territorien abstecken. Vor diesem zwiespältigen Hintergrund erinnert das markant stilisierte Antlitz des Künstlers einerseits an eingängige Logos für marktfähige Produkte – etwa an *Uncle Ben's* (Reis) –, andererseits an piktoriale Heroisierungen von diktatorischen Herrschern. So promotet Franz Ackermann sich hier selbst als einleuchtende Ikone, in der die visuellen Grammatiken von ökonomischem Diktat und politischer Diktatur parallel gesetzt werden. Das Selbstporträt Marke Franz Ackermann behauptet sich – und nicht nur hier! – also weder als ach so psychologisierendes Protokoll individueller Persönlichkeit noch als mehr oder weniger eitle Bühne für postmoderne Rollenspiele. Stattdessen bietet es sich an als suggestives Modell für die spannungsvollen Beziehungen von Kapital und Macht in unserer längst globalisierten Welt. Und diese Beziehungen sind, wie es im Titel einer Zeichnung des Künstlers heisst, «incredible, terrible, beautiful» zugleich.

1) Paul Virilio, «Fahrzeug», in: *Fahren, fahren, fahren...*, Merve Verlag, Berlin 1978, S. 32.
2) Alle Zitate aus: Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire,* Campus Verlag, Frankfurt am Main u.a. 2003, S. 369.
3) Das Subjekt als Ware: «Tourists are money». Diese Textzeile aus dem Song «God save the Queen» der legendären Punkband The Sex Pistols hat Franz Ackermann 1997 in seiner Installation URBAN LIVING grossflächig an die Wand geschrieben.
4) Beide Zitate: Gregor Jansen, in: *Art Now,* Taschen, Köln 2002, S. 12.







FRANZ ACKERMANN, DAS WEICHE ZIMMER, 1996, Installation, Hannoversch Münden / THE SOFT ROOM, installation views.
(PHOTOS: KATHRIN WITTNEVEN)

RAIMAR STANGE

A Utopian Citizen?

As a rule, Franz Ackermann's drawings and paintings do not show any people; the subject emerges in them as absolute absence, so to speak. Despite the promising title, even the small-format MENTAL MAP: SAILORS (1994) does not contain a depiction of the traveling, more precisely, sea-faring people mentioned. Instead, tattoo-like patterns, cartographic inscriptions and abstract-expressive color planes record the (anonymous) experiences of a nomadic existence. It is no surprise, therefore, that Franz Ackermann's early works, which can be read as self-portraits, also deliberately forego any visual representation of the artist. Instead, the artist has indirectly drafted an image of himself in those works, for example, in the slide installation HERE: PROMISING ABSENCE (1996), in which a good 160 colorful covers from typical travel brochures are presented as superimposed projections. A dark-skinned "native" and his canoe extol the "experience to all the senses" available in Papua New Guinea; a wide empty landscape, mountains, and an eternal blue sky promote Tibet; and a green jungle symbolizes the supposedly nature-friendly "eco-tourism" in Panama. We are all familiar with those kitsch motifs, those clichés promulgated for centuries—*pars pro toto*—from Alexander von Humboldt and Paul Gauguin to Cook's travel agency and Hollywood. Despite their redundant triteness and obvious disregard for reality, these clichés lend expression to genuine longings for adventurous exoticism and for long overdue escape from the dull routines of everyday life. The important thing, however, is the lowest common denominator in Ackermann's choice of travel brochures on display: all the countries presented are ones the artist had not yet visited at the time. So, *ex negativo,* Franz Ackermann tells us about his own travels, which, as we have learned by now, are pivotal to his art.

The SOFT ROOM project (1997) is another example of these early self-portraits. Again, the focus is on being abroad or being at home. The artist measured and recorded the size of all the approximately 150 rooms, plus furniture, in which he had "lived" in the previous years, for whatever period of time. He then calculated the average size and built an exemplary living space, as it were, in the form of "Platonic" furniture models, using simple MDF boards. A

RAIMAR STANGE is a free-lance curator and critic; he regularly contributes to art magazines like *Kunst-Bulletin* (Zurich), *Texte zur Kunst* (Berlin), and *Frieze* (London). His more recent book publications include *Sur.Faces* (Frankfurt 2002) and *Zurück in die Zukunft* (Hamburg 2003). He is also co-editor of the Berlin art fanzine *Neue Review.*

cupboard, table, chair, and bed define a (fleeting) space reduced to its basic elements, a space that could be located everywhere and nowhere and thus constitutes an altogether secularized form of utopia. To underscore the fleetingness, the artist chose an apparently arbitrary site, a half-timber house in Hannoversch Münden, not far from the city of Kassel, venue of the "documenta." In SOFT ROOM, Franz Ackermann once again portrays himself through complete absence; information about him and his attitude to the world is not provided by the presence of his depicted body, but by the way in which he "temporarily" lives. In many ways, the text work O.T. (Untitled, 1997) represents a variation on this: in a truly "subject-less," asyndetic sequence with neither periods nor commas, he lists the names of all the streets that he lived on over the past few years: "... Street Santa Monica Boulevard North Fairfax Avenue Potsdamer Strasse Adalbert Strasse..." The same logic underlies the images and cartography in his wallpaper of photographs titled ALLE ORTE, AN DENEN ICH JEMALS WAR (All the Places I Have Ever Been, 2002).

A really brief theoretical excursus: "...one escapes to the non-place of speed. The global citizen becomes the utopian citizen, who dwells merely in the means of transportation and the places of transit," wrote Paul Virilio in his 1975 essay "Véhicule."[1] Paul Virilio argues that the achievements of modern technology have invalidated the categories of time and space, the very categories that, according to the Königsberg philosopher Immanuel Kant, enable the formation of subjectivity. The individual has therefore been alienated from any kind of (transcendental) locality. Exactly a quarter of a century later, in their (anti-)globalization reader *Empire,* Michael Hardt and Antonio Negri took up Virilio's argument. However, the two theorists emphasize the emancipatory aspects of the deterritorializations described by Paul Virilio. They speak of a "global citizenship" and the "virtue" of nomadism as one of the "first ethical practices." The very disappearance of national borders and "the virtuality of world space" also present the possibility of an unbounded "love and community."[2] Franz Ackermann's art repeatedly confronts this tension between painful alienation and pleasurable openness. The above-mentioned theme of tourism, for example, allows him to examine both the power of that service sector and the individual longing of the travelers.

The power, indeed the force of tourism, is also the focal point of the first work by Franz Ackermann in which his person is to be seen. The representation of his body enters the arena of art timidly and cautiously, for he has turned his back to the viewers of the photograph that is integrated into the installation DAS HAUS AM STRAND (The House on the Beach, 1998–2003). In this self-portrait, the artist is wearing not only a pair of Nike sneakers, a fetish of the new globalized world, but also a bullet-proof jacket on the back of which the word "tourist" is written in the typography used by the UN. Various vanishing lines come together here, first and foremost those of the often not very respectful influence of global players like the Nike concern, the – increasingly powerless – UN, and the service sector of tourism. In addition, the photograph launches an aesthetic strategy in which Franz Ackermann positions himself not just as a critical inspector, but also as an actively involved participant in the processes under observation.

The self-portrait FACELAND (2001) defines this participation as a commodity-like role,[3] which also turns the artist into a cliché of himself. In a frame that could qualify as a passport photo, we see a likeness of Franz Ackermann consisting of countless set pieces from his own formal vocabulary assembled in the style of Archimboldo. Architectonic views and cartographic notations, dynamic color circles and perspectivally contradictory geometric ornaments make up a face that is looking calmly ahead. Written all over it, so to speak, is the

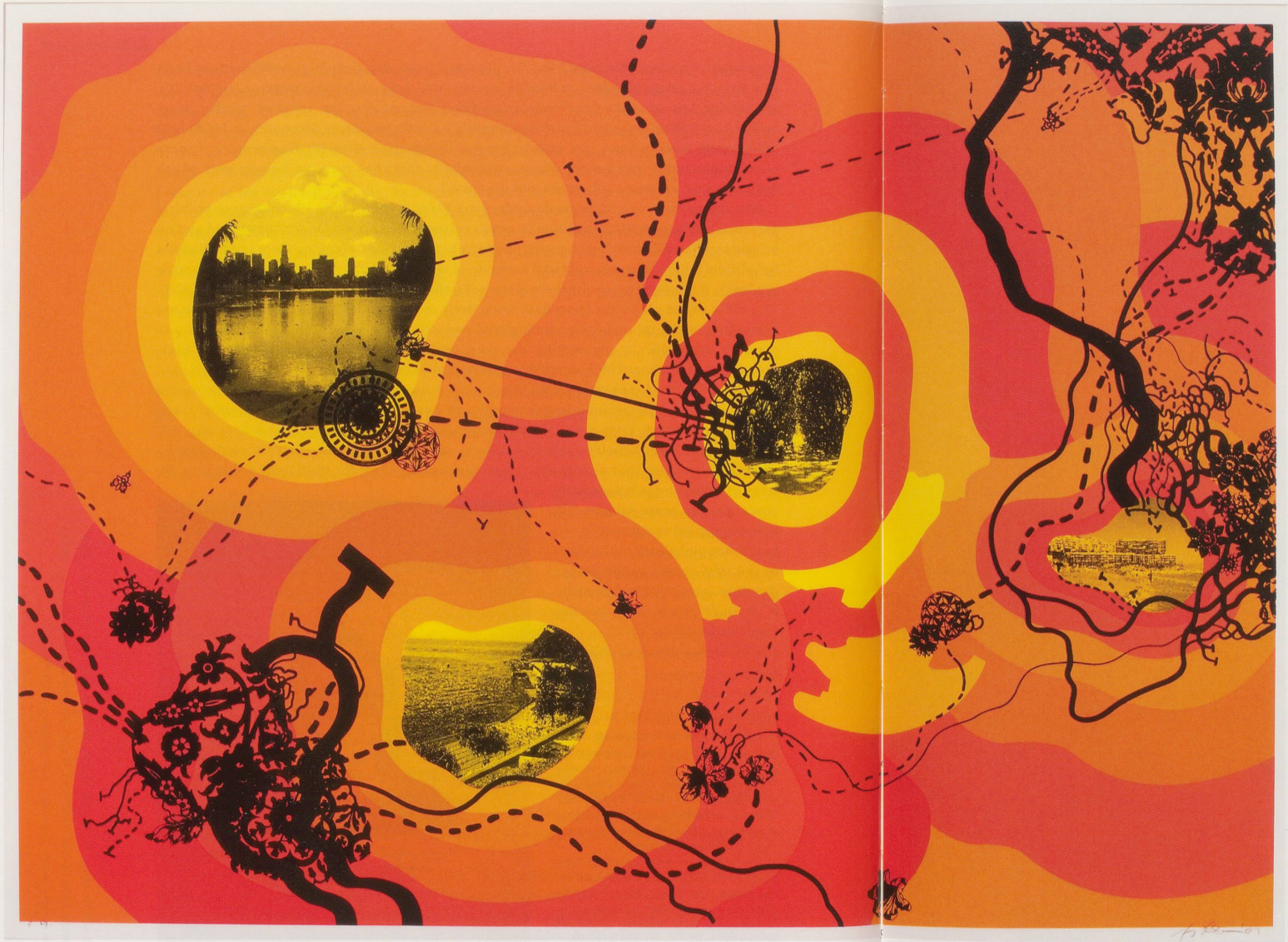
statement: "I am as I travel and live." On the other hand, this sampling of self-citations bears witness to the image that the art business and its long since global and more or less flourishing market has created of the commodity Franz Ackermann: the artist as "tracker, map-reader," as "roving observer"[4] and aesthetically reflecting urbanist. Moreover, as FACELAND deliberately demonstrates, the artistic process transforms essentially fragmentary experiences and insights into artistic values; unavoidably, this gives rise to a holistic work which here nevertheless seems splintered and disjointed.

Finally, mention should be made of the work FACELAND II (2002) which takes to political extremes the issue of man's position in power relations that are no longer questioned and no longer combated by any "real existing" Eastern bloc socialism. Hanging from the ceiling is a beautifully luminous, spherical lamp made up of countless bulbs. Mounted on this, in a striking black, is the same planar likeness of the artist that filled the picture surface of FACELAND. The bulbs of the globe-like lamp flash seductively in various color combinations, but we are also reminded of the maps on which global concerns stake out the territories they aim to conquer worldwide by eliminating the competition. Seen against this ambiguous background, the artist's strikingly stylized face is reminiscent both of eye-catching logos for marketable products—for example, *Uncle Ben's* (rice)—and of heroicizing portraits of dictatorial rulers. So Franz Ackermann is promoting himself as a shining icon in which the visual grammars of economic dictates and political dictatorship are equated. The Franz Ackermann self-portrait brand asserts itself—and not just here—as neither a psychologizing record of an individual personality, nor as a more or less vainglorious stage for postmodern role-play. Instead it functions as a suggestive model for the tense relationship between capital and power in our long since globalized world. And, as the title of one of the artist's drawings says, this relationship is at once "incredible, terrible (and) beautiful."

(Translation: Pauline Cumbers)

FRANZ ACKERMANN, FACELAND II (YOU BETTER KEEP THE LIGHT ON), 2002, Aluminium, Licht, Metall, Installation, Kunsthalle Nürnberg, Durchmesser ca. 280 cm / aluminum, light, metal, installation view, diameter ca. 110 1/4".

1) Paul Virilio, "Véhiculaire," first published in *Nomades et Vagabonds, Cause commune,* 1975/2. Here quoted and translated from the German version, "Fahrzeug" in Virilio, *Fahren, fahren, fahren...* (Berlin: Merve Verlag, 1978), p. 32.
2) Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000), pp. 361–362.
3) The subject as commodity: "Tourists are money." Franz Ackermann wrote this line from the song "God save the Queen" by the legendary punk band, the Sex Pistols, in large lettering on the wall of his 1997 installation URBAN LIVING.
4) Gregor Jansen, "Franz Ackermann" in *Art Now,* Taschen, Cologne 2002, p. 12.



EDITION FOR PARKETT

FRANZ ACKERMANN

PEAK SEASON, 2003

Siebdruck (10 Farben) auf Somerset 300g/m²;
Blattformat 50 x 70 cm, Bildformat 48 x 68 cm.
Druck: Werkstatt für Kunstsiebdruck München.
Auflage: 70, signiert und nummeriert.

10-color silkscreen print on Somerset 300 g/m²;
paper size 19 11/16 x 27 9/16", image size 18 7/8 x 26 3/4".
Printed by Werkstatt für Kunstsiebdruck Munich.
Edition of 70, signed and numbered.

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

EIJA-LIISA AHTILA

EIJA-LIISA AHTILA, THE HOUSE, 2002, 14 min.
DVD installation for 3 projections with sound /
14-Min.-DVD-Installation für 3 Projektionen mit Ton.
(PHOTO: MARJA-LEENA HUKKANEN)

Thinking in Film

Eija-Liisa Ahtila in Conversation with Chrissie Iles

Chrissie Iles: Perhaps we should start by talking about a phrase in the subtitle of Daniel Birnbaum's essay about your work, "extended cinema." When I went through the different pieces chronologically, it became clear that the boundaries between fiction and documentary, ego and the loss of self, and between the still and the moving image, all very cinematic issues, were present from the beginning. Yet the "extended cinema" that you have created is very different from the approach to cinema that most artists took after 1989 in Europe and Scandinavia. You are one of the few artists who trained in film, in both America and England, and you incorporated the black box of cinema into the white cube of the gallery from the beginning. So what does extended cinema mean in your work? And how is it different from others who have incorporated the cinematic?

Eija-Liisa Ahtila: My approach to cinema and the moving image has to do with my background. I graduated as a painter and painted for a couple of years, and then I became interested in photography and started making photo and text installations. During that period I also read art theory and followed what was going on internationally. In 1987 I took part in a video course with some of my friends and found the medium fascinating. I did some little things with video and at the beginning of the nineties went to study film. The plan was to give up visual arts, but that didn't happen—I got stuck somewhere between the two traditions.

I feel that because of my background as a painter, my approach to film is more about how to express something through the medium of the moving image. The question "what is a moving image?" became more important to me than whether the context was cinema, visual art or new media. When making the works, "what" frequently turns into "how." How to express sadness in images? Can a feeling be expressed without its opposite? How is understanding related to time, and what is the role of causality in installations? Making films and installations became a matter of identifying the links between images, sounds, rhythms, light, characters, and words, and using them

CHRISSIE ILES is Curator of Film and Video at the Whitney Museum of American Art, New York.

to approach and construct the story. So, I think my approach is still an artist's.

C I: During your training, you must have been exposed to film history and film theory, and you also come out of the strong context of Finnish cinema.

E A: Because I was quite old already when I thought about the transition from art to film, I didn't want to spend time taking technical courses such as how to use a camera. Instead, I felt I needed to concentrate on the different ways of expressing things with the medium, so I chose courses on editing and cinematography and learned about the different choices that cinematographers had made in order to suggest the emotions they wanted to express. And I also took some courses on film history and theory.

You asked about my use of still images. I try to think about these issues in relation to telling a story or creating a narrative. Usually in films the image is subordinate to the story, which means that when you cut from one image to another—let's say from a long shot to a close up—you've got to give more information about a character or events. That's the motivation for cutting—images are always ...

C I: ... vehicles for the narrative.

E A: Exactly. The meaning of the image comes from the story. I'd like to do it differently and still maintain the coherence of the story. There are many possibilities that the moving image offers.

C I: Was film an early influence on you in Finland?

E A: There was a cinema club in this small town where I lived as a child that I remember going to. They showed a Louis Malle film about a young woman and her first sexual experiences. I thought it had a weird symbolism, but I enjoyed it. I think it's called *Black Moon*. I was thirteen or fourteen; another one I saw was Robert Altman's *Three Women*. And Ingmar Bergman's films.

C I: Was Ingmar Bergman a strong presence in Finland?

E A: Yes. His films were also shown on TV.

C I: In your installations, you shift between foregrounding image and narrative. Do the multiple screens help abstract or forefront the image, both compositionally, within the frame, and in the physical construction of the pieces? What is the difference between watching your films linearly in a cinema, and

EIJA-LIISA AHTILA, CONSOLATION SERVICE, 1999, still from 24 min. 35-mm film / Bild aus dem 24-minütigen 35-mm-Film.

seeing them as installations, watching the narrative unfold spatially, within multiple screens, in a gallery?

E A: An installation with three screens definitely gives much more emphasis to the image, and it also allows lots more experimentation. But we are still talking about the moving image and storytelling—a moving image narrative seems to have this great potential to glue everything together. Sound is always about space and distances, and two images close to each other always connect. This is of course a question about perception and I'm also thinking about the set of rules we use to create a narrative. Take CONSOLATION SERVICE, which was made for Venice ("End of Story," La Biennale di Venezia, 49th International Art Exhibition, Nordic Pavilion, 1999) as an example. I wanted to explore the difference between a story told either with one or two images: in the cinema, the aim is to find the best possible vantage point for viewers in regard to the linear events taking place on screen within a single projective frame. Everything has been constructed in relation to this, from the microphone positioning at the locations to the editing of the images from one shot to the other. In a multi-screen installation, you can't experience the narrative singularly, as several things are happening in the space. Also, several screens make it possible, for example, to show the reaction shot and the action shot at the same time. This means that the viewer has to choose. At Kiasma, when there was a screening of the film CONSOLATION SERVICE, the installation version was on view as well. People I spoke with mentioned that the experience in the installa-

EIJA-LIISA AHTILA, ANNE, AKI AND GOD, 1998, 30 min. DVD installation for 2 projections and 5 monitors with sound; wooden structure, furniture, text / DVD-Installation für 2 Projektionen und 5 Monitore mit Ton, Dauer: 30 Min.; Holzgerüst, Möbel, Text.

tion felt more realistic, you couldn't choose sides: the woman's point of view in the story didn't appear to be emphasized. In the film, it became more obvious that the main character's presence directed the story.

C I: Was that what you had intended or did this surprise you?

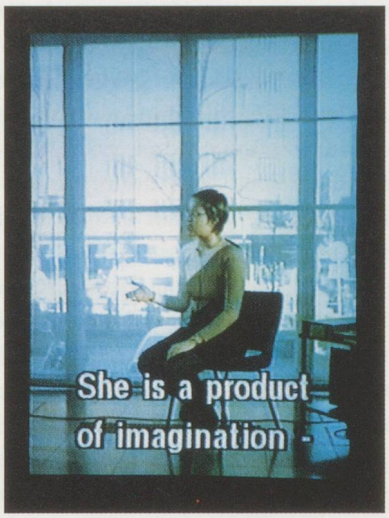
E A: No, I didn't intend that. So I was happy to hear the comments. My aim was to explore different ways of telling a story—it is actually part of my thesis work for the Academy of Fine Arts in Helsinki. With two screens, you can't really guide the experience as precisely as with one screen.

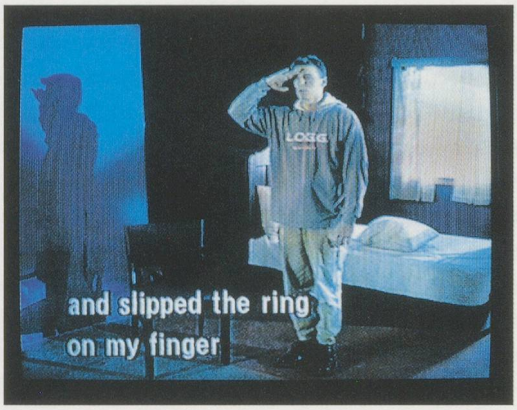
C I: In CONSOLATION SERVICE, the viewer could only enter at the beginning of the film. Why did you insist on this for that particular piece and not for the others?

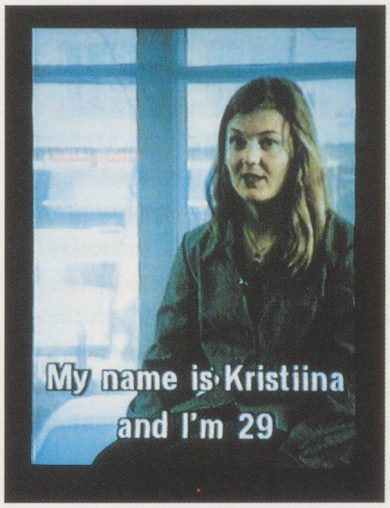
E A: When I was writing the story, I wanted to explore how to move from one emotion to another—how this kind of building of a work functions in an installation. After seeing the finished work, I felt that

you have to learn to know the events and the characters in order to understand them. You need to stay with them to be able to react emotionally when, for example, they fall through the ice or the man materializes and disappears. These things depend on the chosen structure of the story.

CI: Fragmentation occurs in your work as a metaphor of psychological disturbance, touching on the boundaries of psychosis, particularly in your relation to women. In a single screen format, these boundaries are represented in a very different way from an installation like ANNE, AKI AND GOD (1998) where the breaking down of the understanding of where reality ends and fantasy begins is literalized. Aki's bed, with a screen above it, becomes, like Barthes' description of cinema, like slipping into bed and dreaming.







EIJA-LIISA AHTILA, ANNE, AKI AND GOD, 1998, stills from the 30 min. DVD / Stills aus der 30-minütigen DVD.

EA: ANNE, AKI AND GOD is based on a true story that happened to a young guy in Helsinki. A friend of mine told me about this man's extraordinary psychotic experience, and we agreed that he would interview Aki. So he did, and the tapes were transcribed. The installation is based on that material. Because the experience existed only in his imagination, I thought it would be nice to concretize it. In the story, God appeared on the screen above his bed and told him, "Aki, you have a girlfriend, Anne. Look around, it's so dirty, you have to clean it here. Anne can't

come here." This is how the psychosis started. Since Anne lived only in Aki's dreams, I wanted Anne to be present—to be there for everyone to see. So I put out a casting call, took the job description to the employment office, and fourteen women responded. Seven of the short interviews with them appear on another screen, making the process of making the film more visible.

CI: Is this the piece in which the process of the making of the film is most clearly evident? The contrast between fiction and reality is very precise there, because the realism of the actresses being interviewed contrasts so strongly with Aki's fantasies. It reminds me of Brechtian theater, where the mechanics of how the drama is created are made evident.

EA: When the actor suddenly directs the words to the audience ...

CI: ... and the illusion is broken.

EA: Since Brecht and Godard, and long nights with TV, I feel that illusion has become material to work with. Sometimes it's interesting to think about, rather than to create illusion.

CI: Your process of disrupting illusion could be argued to relate to the conceptual practices of the sixties, which you've developed within a narrative cinematic framework. You also use the performative as part of this questioning.

EA: I haven't thought of this in relation to my work but it's funny that many of my friends are from theater. I remember enjoying Meyerhold's ideas as a young student.

CI: Also related to the Brechtian element is your resonance with Finnish cinema, which is often semi-documentary, and socially based. In your work, we encounter young men and women, teenagers, older women, all with complex problems. We can identify with them, because they're not romanticized.

EA: I want the characters to be straightforward, but on the other hand also poetic.

CI: They also have a surreal quality.

EA: Maybe that's because of the combination I mentioned. All the stories and characters are fictional, but based on research. When I start thinking about a work, I like to be certain about the facts—I need to know that it could have happened, and that it's believable. Then again, the knowledge that you gain through research gives you the freedom to invent things.

CI: An aspect of your work reminds me of Hollywood melodrama, and its heightened psychological fear.

EA: I like Robert Altman, Rainer Werner Fassbinder and John Cassavetes, among others—but during the working process, books I've read are more important.

CI: You're more influenced by literature than by film?

EA: It depends. When I'm planning the work, making notes and writing the script, text is material with which I have a kind of communication. For example, in a book I bought yesterday, there's a paragraph with a simple description of a phone ringing on the wall. This gave me an idea about a transition from one scene to another. In the book, it wasn't an important thing, but it gave me an idea that was suitable for the atmosphere of the scene. I enjoy reading Paul Bowles, Ian McEwan, Patrick McGrath, Don DeLillo. Now I'm reading Virginia Woolf's short stories. I usually read material about the subject matter I'm working on as well.

CI: In your recent works, the intimacy of a domestic environment heightens the claustrophobia of the darkened space, creating a kind of container for the emotional intensity that is expressed. In THE WIND (2002), the construction of space within the film is conveyed both materially and psychologically, through physical space: the walls and curtains close in, then the bookshelves fall over.

EA: I like to keep the different elements of moving images equal, to use sounds, colors and light instead of giving information only through dialogue. But I like words ...

CI: This kind of equality was already present in your earliest wall pieces, in which you combined text and images within a single metal frame. Those structures seem to anticipate the screen structures in your projective installations. In THE WIND or THE HOUSE (2002), we look up towards the screens, which suggest both cinematic viewing and large-scale painting. This seems to be a key to the relationship between your still images and your installations. And there was a moment where this relationship shifted, from

external subjects to a more personal subject matter. In GRAY (1997), one persona recounts the effects of nuclear accident on the environment, through different voices.

EA: I made that work in 1993, when I was invited to take part in two different exhibitions, one in Stockholm and one in Moscow. I got the idea for the work one evening when I was at home. I don't remember what I was doing. The TV was on, but I wasn't really watching it. I noticed an advertisement, then I went on doing what I was doing, then after a while, I saw it again. I wasn't quite sure if it was exactly the same as before or another version of it. This made me think about the way adverts work, the special needs of a short slot, and the relationship between fiction and the advertisements. I became interested in doing a work in the space reserved for adverts on TV. The themes of both exhibitions happened to be "identity." I made three short spots of which the last one deals with national identity and culture in relation to the pervasiveness of nuclear disaster.

CI: You often use different personae to tell a story. One voice starts and another voice picks up where the other left off, until the origin of the voice becomes confused. It becomes especially ambiguous because we move back and forth between documentary and fiction. We don't know what you've written and what you've read. That fragmentation of the single voice through language seems to be an expression of the fragmented self.

EA: Using different voices, male and female, with one actor on screen, was a means of questioning the boundaries between self and other. With the work IF 6 WAS 9 (1995), I tried to use the split screen as a metaphor of the teenage girl's identity. It was the first work in which I used several projections. I planned the work when I was still living in L.A. I saw a series of billboard advertisements made of huge black-and-white photos showing models standing in a composite of several images, and you could see the cut between them. I thought the split screen suggested the idea of girls growing up.

CI: Within this approach, what does "personal" mean? You have adopted a non-personal—non-autobiographical—approach in constructing your work, but you also want us to think about the personal as a structure, as a way of creating what is around you.

EA: When an artist makes a film, people often assume that everything rises from their personal life—that the topic is autobiographical, and the events in the film have happened to the artist and are presented more or less in the way that they occurred in real life. This kind of approach eliminates the process of making the work, the distance between an idea and the finished film, everything that actually makes the work what it really is. It completely overlooks the creative process—the ways of creating meaning within the medium itself. For example, in film, emotions are created from a knowledge of the characters, the use of sounds, juxtapositions of material, rhythms of editing, etc. Also, this attitude forgets the important input of the members of the crew—the cinematographer, the sound designer, the set designer, the editor, just to mention a few.

On the other hand, I don't wish to deny the importance of the personal when making the work, in terms of my own point of view and my relationship to society. This leads me to think of how the "personal" functions in making works with moving images. Sometimes I'm asked questions like "Have you been mentally ill?" But I'd rather talk about the ways the personal can be seen in the rhythm of the work, the editing, and maybe in the way light functions as part of the story.

CI: In relation to your photographic works, in particular the constructed domestic interiors, you have talked of the doll's house, and the construction of an interior space in which the raw edges of the walls are visible—the artifice of the room, as almost a stage set, is revealed.

EA: I usually make one photographic series per year. I like to make a series, not just single pieces. In one frame, there are usually two to four images. Since I started working with moving images, it's been difficult for me to work with just one image. It feels too fixed, without time and a possibility to make an error. An error is a chance, a crack, a break of an order. I don't use film stills or the same material as in the films, but the different works can be linked thematically. After finishing the installation THE HOUSE and the film LOVE IS A TREASURE (2002), I still wanted to work with the themes of perception and giving

EIJA-LIISA AHTILA, CONSOLATION SERVICE, 1999, 24 min. 35-mm film, installation view / 24-minütiger 35-mm-Film, Installationsansicht.

meaning to things around you—creating a coherent world that makes sense. This is similar to what a scenographer does in her/his work; finding different places and constructing them in such a way that a believable world comes together. This is how the series SCENOGRAPHER'S MIND (2002) was named. One of the photographs includes kind of a doll's house for adults. This is something I still would like to work on, not with photographs, but in a more sculptural context.

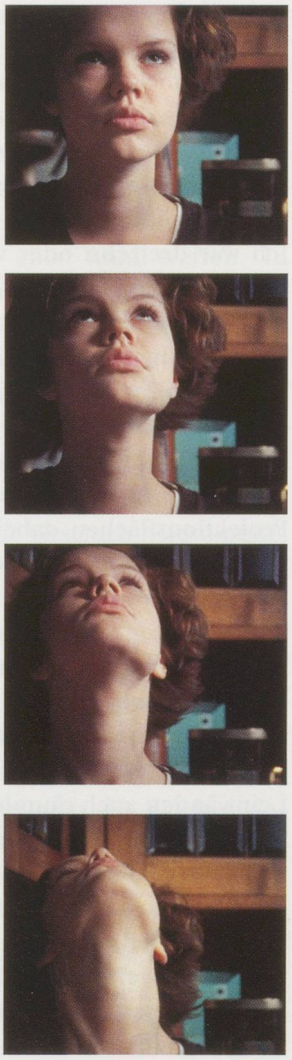
CI: Does your fragmentation of fictional narrative into real-life action relate to Godard's techniques and philosophical thinking about cinema?

EA: I don't know how to answer that question—on one hand, he is an extremely important figure in film history, and on the other, he's one of the filmmakers, along with Bergman and Buñuel, whose films I saw a lot when I was young and without a filmmaker's point of view. One thing I remember fascinating me was the way in which the female characters turned and talked to us in the middle of the story, and I had a feeling of meeting new people, or characters, inside the film.

As I mentioned earlier, I don't usually consciously think about other films, filmmakers or different approaches when I'm working on a new film or installation; but certainly Godard is the director you need to know about if you are interested in experimenting with film and narrative. I try to see as many new films as possible that experiment with narrative; unfortunately Helsinki is nowadays not such a good place for that.

DENKEN IN FORM VON FILM

EIJA-LIISA AHTILA im Gespräch mit CHRISSIE ILES



EIJA-LIISA AHTILA, IF 6 WAS 9, 1995, 35-mm film, details.

Chrissie Iles: Vielleicht sollten wir zunächst über einen Begriff reden, den Daniel Birnbaum im Untertitel eines Essays zu deinem Werk verwendet: *extended cinema,* erweiterter Film. Als ich mir die verschiedenen Arbeiten in der Reihenfolge ihres Entstehens anschaute, zeigte sich, dass die Grenzen zwischen Fiktion und Dokumentation, Ich und Selbstverlust sowie zwischen Standaufnahme und bewegtem Bild – alles klassische Filmthemen – von Anfang an präsent waren. Dennoch sind die «erweiterten Filme», die du gemacht hast, etwas ganz anderes als die Filme der meisten Künstlerinnen und Künstler in Europa und Skandinavien nach 1989. Du bist eine der wenigen, die das Filmemachen in Amerika und England gelernt haben, und du hast die Black Box des Kinos von Anfang an in den White Cube der Galerie integriert. Was also bedeutet «erweiterter Film» im Rahmen deiner Arbeit? Und wo liegt der Unterschied gegenüber anderen, die den Film in ihre Arbeit einbeziehen?

Eija-Liisa Ahtila: Mein Umgang mit Film und bewegten Bildern hängt mit meinem Background zusammen. Ich habe eine Ausbildung in Malerei abgeschlossen und malte einige Jahre lang, dann begann ich mich für Photographie zu interessieren und machte Installationen mit Photos und Texten. In dieser Zeit habe ich auch kunsttheoretische Schriften gelesen und verfolgte die interna-

---

CHRISSIE ILES ist Kuratorin für Film und Video am Whitney Museum of American Art, New York.

tionalen Entwicklungen in der Kunst. 1987 nahm ich mit einigen Freunden an einem Videokurs teil und war von diesem Medium fasziniert. Ich machte einige kleine Videoarbeiten und begann Anfang der 90er Jahre Film zu studieren. Eigentlich wollte ich die bildende Kunst aufgeben, aber es kam anders: Ich blieb irgendwo zwischen den beiden Traditionen hängen.

Ich habe das Gefühl, dass ich mich, weil ich von der Malerei herkomme, vor allem dafür interessiere, wie sich etwas durch das Medium des bewegten Bildes ausdrücken lässt. Die Frage «Was ist ein bewegtes Bild?» war mir wichtiger als jene, ob Kino, bildende Kunst oder neue Medien den Kontext bildeten. Während der konkreten Arbeit wird das «was» häufig zum «wie». Wie lässt sich Traurigkeit in Bildern ausdrücken? Kann man ein Gefühl ohne sein Gegenteil zum Ausdruck bringen? Wie hängt Verstehen mit Zeit zusammen, und welche Rolle spielt die Kausalität bei Installationen? Das Schaffen von Filmen und Installationen wurde zu einer Frage des Erkennens der Verbindungen zwischen Bildern, Tönen, Rhythmen, Licht, Charakteren und Worten sowie deren Einsatz bei der Gestaltung und Konstruktion der Geschichte. Ich glaube, mein Vorgehen ist immer noch das einer Künstlerin.

C I: Während deiner Ausbildung musst du mit der Geschichte und Theorie des Films in Berührung gekommen sein, und dann kommst du ja auch aus dem starken Kontext des finnischen Kinos.

E A: Weil ich schon relativ alt war, als ich von der Kunst auf Film umzusteigen gedachte, wollte ich meine Zeit nicht mit technischen Kursen verschwenden, etwa, «Wie arbeitet man mit einer Kamera?» Stattdessen hatte ich das Gefühl, mich auf die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten in diesem Medium konzentrieren zu müssen, also belegte ich Kurse in Filmschnitt und Kinematographie und lernte einiges über die verschiedenen Entscheidungen, die Filmemacher getroffen hatten, um die jeweils gewünschten Gefühle auszudrücken. Und ich belegte auch einige Vorlesungen in Filmgeschichte und Filmtheorie.

Du hast nach meiner Verwendung von Standaufnahmen gefragt: Ich versuche solche Fragen im Zusammenhang mit dem Erzählen einer Geschichte oder der Schaffung eines Handlungsstranges zu sehen. Im Film ist das Bild normalerweise der Geschichte untergeordnet, also muss man, wenn man schneidet und von einem Bild auf ein anderes überblendet – etwa von einem Bild aus der Ferne auf eine Nahaufnahme –, mehr Informationen über Figuren oder Ereignisse gewinnen: Das ist der eigentliche Grund fürs Schneiden – Bilder sind immer…

C I: … Handlungsträger.

E A: Genau. Die Bedeutung des Bildes ergibt sich aus der Geschichte. Ich möchte das gern anders machen und dennoch den Handlungszusammenhang aufrechterhalten. Das bewegte Bild birgt viele Möglichkeiten.

C I: Hat der Film in Finnland früh Einfluss auf dich ausgeübt?

E A: In dem Städtchen, in dem ich aufwuchs, gab es einen Filmclub, den ich besucht habe. Sie zeigten dort einen Film von Louis Malle über eine junge Frau und ihre ersten sexuellen Erfahrungen. Ich fand, er hätte eine etwas verkorkste Symbolik, aber er gefiel mir. Ich glaube, er heisst *Black Moon* (1975). Ich war dreizehn oder vierzehn; ein anderer Film, den ich dort sah, war Robert Altmans *3 Women* (1977). Und die Filme von Ingmar Bergman…

C I: War Ingmar Bergman in Finnland sehr präsent?

E A: Ja. Seine Filme liefen auch im Fernsehen.

C I: In deinen Installationen wechselst du jeweils zwischen dem dominierenden Bild und der Erzählung dahinter hin und her. Helfen die mehrteiligen Projektionsflächen dabei, vom Bild zu abstrahieren beziehungsweise es in den Vordergrund zu rücken, sowohl kompositorisch, innerhalb des vorgegebenen Rahmens, als auch beim konkreten Aufbauen der Arbeiten? Was ist der Unterschied zwischen der linearen Betrachtung deiner Filme in einem Kino und ihrer Betrachtung im Rahmen einer Installation in einer Galerie, wo sich die Geschichte auf mehreren Leinwänden auch räumlich entwickelt?

E A: Eine Installation mit drei Projektionsflächen verleiht dem Bild viel mehr Nachdruck und ermöglicht weit mehr Experimente. Aber wir reden noch immer über das bewegte Bild und das Geschichten Erzählen – eine Geschichte in bewegten Bildern scheint dieses unerhörte Potenzial zu haben, alles zusammenzuschweissen. Beim Ton geht es immer

um Räume und Distanzen, aber zwei Bilder, die nah beieinander sind, verbinden sich immer miteinander. Das ist natürlich eine Frage der Wahrnehmung und ich denke auch über die Regeln nach, die wir anwenden, um eine Geschichte zu erzeugen. Nehmen wir zum Beispiel CONSOLATION SERVICE (Trostservice), eine Arbeit, die für Venedig entstanden ist («End of Story», 49. Biennale Venedig, 1999, Skandinavischer Pavillon). Darin wollte ich den Unterschied des Erzählens einer Geschichte in einem beziehungsweise in zwei Bildern untersuchen: Im Kino soll der Betrachter möglichst gut platziert sein, damit er sieht, was sich linear auf der einzigen Leinwand abspielt. Alles ist darauf ausgerichtet, von der Position des Mikrophons am Drehort bis zum Zusammenschnitt der verschiedenen Szenen. Bei einer Installation mit mehreren Projektionsflächen kann man die Geschichte nicht auf einmal aufnehmen, da sich verschiedene Dinge gleichzeitig im Raum ereignen. Mehrere Leinwände erlauben zum Beispiel auch, die Aufnahme der Aktion und jene der Reaktion gleichzeitig zu zeigen. Also muss der Betrachter eine Wahl treffen. In Kiasma war gleichzeitig mit dem Film CONSOLATION SERVICE auch die Installationsversion zu sehen. Einige Leute, mit denen ich gesprochen habe, erlebten die Installation als realistischer, man konnte keine Partei ergreifen: Der Standpunkt der Frau in der Geschichte hatte nicht mehr Gewicht, als jener der anderen Figuren. Im Film kam deutlich zum Ausdruck, dass die Hauptfigur die Geschichte bestimmte.

C I : Hattest du dies beabsichtigt oder war das eine Überraschung?

E A : Nein, ich war nicht darauf aus. Deshalb freute ich mich über diese Kommentare. Mein Ziel war es, verschiedene Arten des Erzählens einer Geschichte zu untersuchen – tatsächlich ist das Teil meiner Dissertation an der Kunstakademie in Helsinki. Mit zwei Projektionsflächen kann man das Erleben des Betrachters weniger genau kanalisieren als mit einer.

C I : In CONSOLATION SERVICE durften die Besucher nur zu Beginn des Films eintreten. Warum hast du bei dieser Arbeit darauf bestanden, bei anderen dagegen nicht?

E A : Als ich diese Geschichte schrieb, ging es mir darum, zu untersuchen, wie man von einem Gefühl zu einem anderen gelangt – wie diese Art des Werkaufbaus in einer Installation funktioniert. Und nachdem ich die fertige Arbeit gesehen hatte, fand ich, man müsse die Ereignisse und die Charaktere zuerst kennen lernen, um sie zu verstehen. Man muss zuerst mit ihnen zusammen sein, damit man emotional reagieren kann, wenn sie, zum Beispiel, durchs Eis fallen oder wenn der Mann auftaucht und verschwindet. Diese Dinge hängen mit der besonderen Struktur dieser Geschichte zusammen.

C I : Fragmentierung ist in deinen Arbeiten eine Metapher für psychische Störungen, für das Streifen der Grenze zur Psychose, insbesondere wo es Frauen betrifft. Auf einer einzigen Leinwand sind diese Grenzen ganz anders dargestellt als in einer Installation wie ANNE, AKI AND GOD (1998), wo der Zusammenbruch des Wissens darum, wo die Realität endet und die Phantasie beginnt, ausformuliert wird. Akis Bett und die Projektionsfläche darüber verkörpern – entsprechend Roland Barthes' Beschreibung des Kinos – quasi das Ins-Bett-Schlüpfen-und-Träumen.

E A : ANNE, AKI AND GOD beruht auf einer wahren Geschichte, die einem jungen Burschen in Helsinki widerfuhr. Ein Freund erzählte mir von der aussergewöhnlichen psychotischen Erfahrung dieses Menschen und wir beschlossen, dass er ein Interview mit Aki machen würde. Das tat er und die Tonaufzeichnungen wurden transkribiert. Die Installation beruht auf diesem Material. Weil diese Erfahrung nur in seiner Phantasie existierte, dachte ich, es wäre schön, sie konkret werden zu lassen. In der Geschichte erschien Gott auf der Leinwand über seinem Bett und sagte: «Aki, du hast eine Freundin, Anne. Schau dich um, hier ist es so schmutzig, du musst sauber machen. Anne kann nicht hierher kommen.» So begann die Psychose. Und weil es Anne nur in Akis Träumen gab, wollte ich, dass sie gegenwärtig wäre – für jedermann sichtbar. Also schrieb ich die Rolle aus, brachte die Beschreibung des Jobs zur Arbeitsvermittlung, worauf sich vierzehn Frauen meldeten. Sieben der Kurzinterviews mit ihnen sieht man auf einer anderen Leinwand, um den Entstehungsprozess des Filmes sichtbarer zu machen.

C I : Ist das die Arbeit, in der dieser Entstehungsprozess am deutlichsten sichtbar wird? Der Kontrast

zwischen Fiktion und Realität ist hier sehr scharf, weil die Realität der Interviews mit den Schauspielerinnen so stark mit Akis Phantasien kontrastieren. Es erinnert mich ans Brechtsche Theater, in dem die Techniken des Theatermachens offen demonstriert werden.

EA: Wenn der Schauspieler sich plötzlich direkt ans Publikum wendet…

CI: … und die Illusion zerstört wird.

EA: Seit Brecht und Godard und einigen endlosen Fernsehabenden habe ich das Gefühl, dass Illusion zu einem Material geworden ist, mit dem man arbeiten muss. Oft ist es interessanter, über Illusionen nachzudenken als sie zu erzeugen.

CI: Deine Art des Durchbrechens der Illusion könnte man in Beziehung zu konzeptuellen Taktiken der 60er Jahre setzen und sagen, dass du sie in einem narrativen filmischen Rahmen weiterentwickelt hast. Auch die Schauspielerei setzt du in diesem Sinn ein.

EA: Ich habe das nie mit meiner Arbeit in Zusammenhang gebracht, aber es ist schon komisch, dass viele meiner Freunde Theater machen. Ich erinnere mich, dass mir Meyerholds Ideen als Studentin gefallen haben.

CI: Auch in deiner Prägung durch den finnischen Film, der oft halb dokumentarisch und sozial ausgerichtet ist, steckt ein Brechtsches Element. In deinen Arbeiten begegnen wir jungen Männern und Frauen, Teenagern und älteren Frauen, alle mit vielfältigen Problemen. Wir können uns mit ihnen identifizieren, weil sie nicht romantisiert dargestellt sind.

EA: Ich will, dass meine Figuren aufrichtig, aber dennoch poetisch sind.

CI: Sie haben auch etwas Surreales.

EA: Vielleicht ist das wegen dieser Kombination, von der ich sprach. Alle Geschichten und Figuren sind fiktiv, beruhen aber auf Recherchen. Wenn ich über eine Arbeit nachzudenken beginne, weiss ich gern Bescheid über die Fakten – ich muss wissen, dass es hätte passieren können und dass es glaubhaft ist. Und natürlich verleiht einem erst das durch Recherchen gewonnene Wissen die Freiheit, Dinge zu erfinden.

CI: Ein Aspekt deiner Arbeiten erinnert mich an den melodramatischen Hollywoodfilm mit seinen überspitzten psychischen Angstzuständen.

EA: Ich mag Robert Altman, Rainer Werner Fassbinder und John Cassavetes, um nur einige zu nennen, aber für meinen Arbeitsprozess sind die Bücher, die ich gelesen habe, jeweils wichtiger.

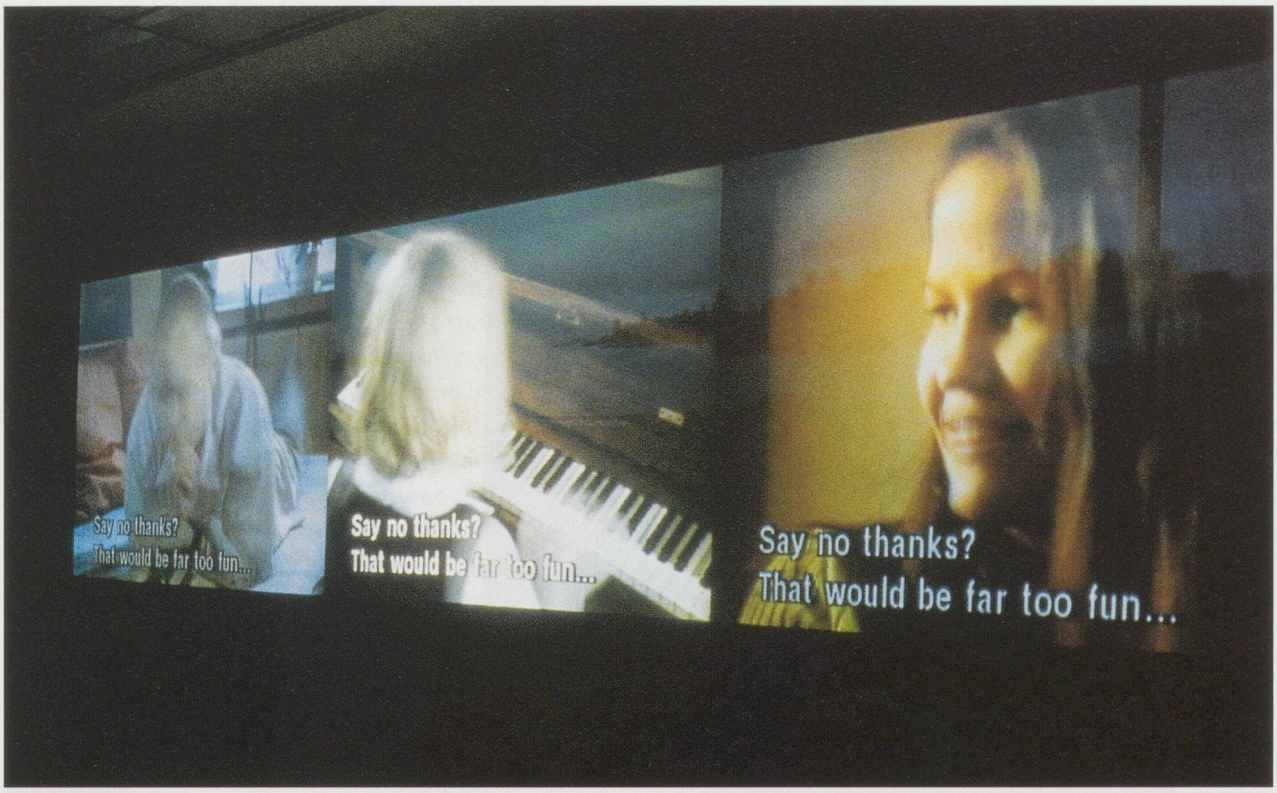
CI: Du bist mehr von der Literatur beeinflusst als vom Film?

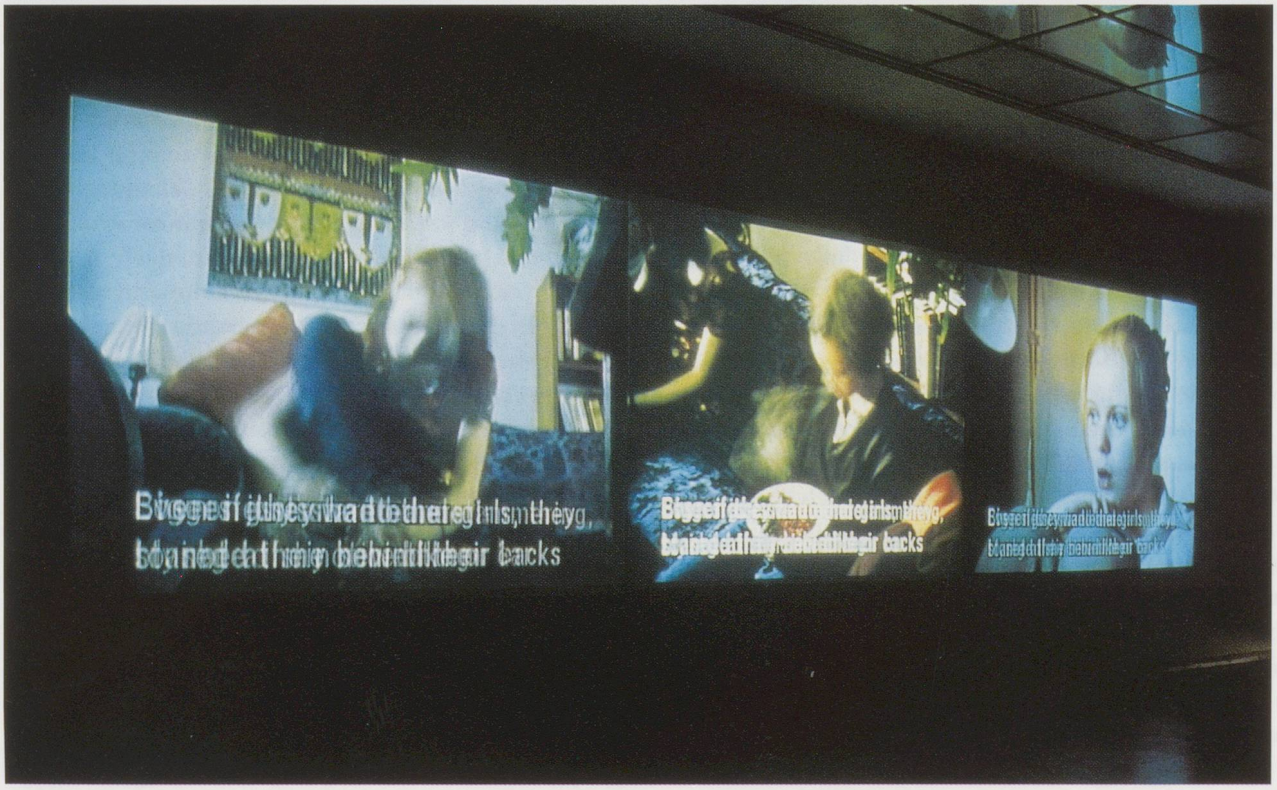
EA: Das kommt darauf an. Wenn ich eine Arbeit vorbereite, mir Notizen mache und das Drehbuch schreibe, ist Text das Material, mit dem ich kommunikativ in Verbindung stehe. Zum Beispiel steht in einem Buch, das ich gestern gekauft habe, ein Absatz mit einer einfachen Beschreibung eines klingelnden Telefons an der Wand. Das brachte mich auf eine Idee für einen Szenenwechsel. Im Buch war das nicht wichtig, aber es brachte mich auf eine Idee, die in die Atmosphäre dieser Szene passt. Ich lese gern Paul Bowles, Ian McEwan, Patrick McGrath, Don DeLillo. Momentan lese ich die Kurzgeschichten von Virginia Woolf. Meistens lese ich auch Dinge zum Thema, an dem ich gerade arbeite.

CI: In deinen neueren Arbeiten verstärkt jeweils das Intime einer häuslichen Umgebung das Klaustrophobische des verdunkelten Raums und bereitet das Feld für die emotionale Intensität, die zum Ausdruck gebracht werden soll. In THE WIND (2002) wird die Konstruktion des Raumes im Film sowohl materiell wie psychisch durch den physischen Raum vermittelt: Die Wände und Vorhänge rücken zusammen, die Bücherwände kippen um.

EA: Ich behandle die verschiedenen Elemente bewegter Bilder gern gleichwertig und arbeite mit Ton, Farben und Licht, statt die Informationen nur über den Dialog zu vermitteln. Aber ich mag Worte…

CI: Diese Gleichwertigkeit gab es schon in deinen ersten Wandarbeiten, in denen du Text und Bilder in ein und demselben Metallrahmen kombiniert hast. Jene Strukturen scheinen die Organisation der Projektionsflächen in deinen Installationen vorwegzunehmen. In THE WIND oder THE HOUSE (2002) schauen wir zu Leinwänden hinauf, was uns sowohl ans Kino erinnert wie an grossflächige Malerei. Das scheint ein Hinweis auf das Verhältnis zwischen deinen Standaufnahmen und Installationen zu sein. Und es gab einen Moment, in dem sich diese Beziehung von äusseren Gegenständen auf eine persönlicher gefärbte Thematik verlagerte, nämlich





EIJA-LIISA AHTILA, IF 6 WAS 9, 1995, 10 min. 35-mm film and DVD installation for 3 projections with sound / 35-mm-Film- und DVD-Installation für 3 Projektionen mit Ton, Dauer: 10 Min.

EIJA-LIISA AHTILA, SCENOGRAPHER'S MIND V, 2002, 2 color prints, set with hand-colored mat and frame, 42 1/8 x 66 15/16" / 2 Farbprints, Set mit handkoloriertem Passepartout und Rahmen, 107 x 170 cm.

in GRAY (1993), wo eine Person mit verschiedenen Stimmen die Wirkungen eines nuklearen Unfalls auf die Umwelt beschreibt.

E A: Ich habe diese Arbeit 1993 gemacht, als ich zu zwei verschiedenen Ausstellungen eingeladen war, eine in Stockholm, die andere in Moskau. Die Idee dazu kam mir eines Abends, als ich zu Hause mit irgendwas beschäftigt war, ich weiss nicht mehr was. Der Fernseher lief, aber ich schaute nicht wirklich fern. Ein Werbespot fiel mir auf, dann fuhr ich fort zu tun, was ich gerade tat, und etwas später sah ich dieselbe Werbung wieder. Ich war mir nicht ganz sicher, ob es wirklich derselbe Spot war oder eine leicht veränderte Version. Das brachte mich dazu, darüber nachzudenken, wie Werbung funktioniert, über die besonderen Bedürfnisse der kurzen Sendezeit und die Beziehung zwischen Fernsehfilmen und Werbesendungen. Ich interessierte mich dafür, eine Arbeit für dieses, der Werbung vorbehaltene Zeitfenster im Fernsehen zu machen. Das Thema beider Ausstellungen war zufällig «Identität». Ich machte drei kurze Spots, von denen der letzte sich mit nationaler Identität und Kultur im Hinblick auf das Grenzüberschreitende der nuklearen Katastrophe auseinander setzt.

C I: Du lässt eine Geschichte oft von verschiedenen Personen erzählen. Eine Stimme beginnt, eine andere fährt dort weiter, wo die erste aufhört, bis schliesslich unklar wird, woher die Stimme überhaupt kommt. Besonders undeutlich wird es, weil wir uns zwischen Dokumentation und Fiktion hin und her bewegen. Wir wissen nicht, was du geschrieben und was du gelesen hast. Diese Fragmentierung der einzelnen Stimme beim Sprechen scheint Ausdruck des zersplitterten Selbst zu sein.

E A: Die Verwendung verschiedener männlicher und weiblicher Stimmen mit nur einem Schauspieler auf der Leinwand war ein Weg, die Grenzen zwischen dem Selbst und dem Anderen auszuloten. In IF 6 WAS 9 (1995) versuchte ich die geteilte Leinwand als Metapher für die Identität des weiblichen Teenagers zu benützen. Das war das erste Mal, dass ich mit mehrfachen Projektionen arbeitete. Die Vorbereitungen dazu hatte ich noch in Los Angeles begonnen. Ich hatte dort eine Reihe von Werbeplakatwänden gesehen, die aus riesigen Schwarzweissphotos von Models bestanden, die in einem aus mehreren Bildern zusammenmontierten Bild standen, wobei der Schnitt zwischen den verschiedenen Bildteilen deutlich zu sehen war. Ich dachte mir, die gespaltene Leinwand deute auf das Erwachsenwerden von Mädchen.

C I: Was heisst «persönlich» in diesem Zusammenhang? Du pflegst nicht persönlich – nicht autobiographisch – an deine Arbeiten heranzugehen, aber

gleichzeitig willst du, dass wir über das Persönliche als Struktur, als Methode, das zu erschaffen, was um uns herum ist, nachdenken.

EA: Wenn ein Künstler einen Film macht, nehmen die Leute oft an, dass alles aus seinem Privatleben heraus entstehe, das heisst, dass das Thema autobiographisch sei und dass die Ereignisse im Film dem Künstler selbst widerfahren sind und mehr oder weniger so präsentiert werden, wie sie im wirklichen Leben stattgefunden haben. Diese Annahme übersieht den Entstehungsprozess des Werkes, die Distanz zwischen der ersten Idee und dem fertigen Film, also alles, was das Werk schliesslich zu dem macht, was es wirklich ist. Sie vernachlässigt den ganzen kreativen Prozess – die verschiedenen Arten in diesem spezifischen Medium Bedeutung zu erzeugen. Im Film, zum Beispiel, werden Gefühle erzeugt durch die Vertrautheit mit den Charakteren, die Verwendung von Tönen, die Gegenüberstellung von Materialien, den Rhythmus des Schnitts usw. Diese Auffassung vergisst auch völlig den wichtigen Beitrag anderer Mitarbeiter – des Kameramannes, des Tontechnikers, des Bühnenbildners, des Cutters, um nur einige zu nennen.

Andrerseits will ich die Bedeutung des Persönlichen bei der Entstehung eines Werks nicht leugnen, insofern es um meinen eigenen Standpunkt und mein Verhältnis zur Gesellschaft geht. Das wiederum lässt mich darüber nachdenken, wie das «Persönliche» bei der Arbeit mit bewegten Bildern funktioniert. Wenn man mir Fragen stellt wie: «Waren Sie selbst geisteskrank?», möchte ich in der Regel lieber darüber diskutieren, wie das Persönliche im Rhythmus des Werks, in der Montage zum Ausdruck kommt, und vielleicht darin, wie das Licht als Teil der Geschichte funktioniert.

CI: Im Zusammenhang mit deinem photographischen Werk, insbesondere den konstruierten privaten Innenräumen, hast du vom Puppenhaus gesprochen und von der Konstruktion eines Innenraumes, in dem die rohen Enden der Wände sichtbar sind und das Künstliche des Raums fast wie eine Bühnenkulisse freigelegt wird.

EA: Gewöhnlich mache ich jährlich eine Photoserie. Ich mache lieber Serien als Einzelbilder. In einem Rahmen sind meist zwei bis vier Bilder. Seit ich mit bewegten Bildern zu arbeiten begonnen habe, fällt es mir schwer, mit nur einem Bild zu arbeiten. Es ist mir zu starr, so ganz ohne Zeitfaktor und ohne die Möglichkeit Fehler zu machen. Ein Fehler ist eine Chance, ein Riss, ein Bruch in der Ordnung. Ich verwende keine Filmstills und auch nicht dasselbe Material wie in den Filmen, aber die verschiedenen Arbeiten sind manchmal thematisch miteinander verbunden. Nach Beendigung der Installation THE HOUSE und des Films LOVE IS A TREASURE (2002) wollte ich weiterarbeiten an den Themen «Wahrnehmung» und «den Dingen um sich herum eine Bedeutung geben, um eine zusammenhängende sinnvolle Welt zu erzeugen». Das gleicht der Arbeit eines Bühnenbildners: verschiedene Orte finden und sie so miteinander verbinden, dass eine glaubwürdige Welt entsteht. So kam die Serie SCENOGRAPHER'S MIND (Bühnenbildnerdenken, 2002) zu ihrem Titel. In einer der Photographien findet sich eine Art Puppenhaus für Erwachsene. Daran möchte ich noch weiterarbeiten, nicht mit Photos, sondern in einem eher skulpturalen Kontext.

CI: Nimmst du in deiner Fragmentierung fiktiver Erzählstränge durch reale Handlungen Bezug auf Godards Techniken und seine Filmphilosophie?

EA: Ich weiss nicht, was ich darauf antworten soll. Einerseits ist er eine extrem wichtige Figur der Filmgeschichte und andrerseits gehört er – mit Bergman und Buñuel – zu jenen Filmemachern, deren Filme ich sehr jung, sehr oft und ohne jedes Wissen ums Filmemachen gesehen habe. Etwas, woran ich mich erinnere, ist, dass ich fasziniert war von der Art, wie die weiblichen Figuren sich mitten im Film umdrehten und sich direkt an uns wandten, und ich hatte das Gefühl im Film neue Leute oder Charaktere kennen zu lernen.

Wie ich schon sagte, mache ich mir gewöhnlich keine Gedanken über andere Filme, Filmemacher oder Vorgehensweisen, wenn ich selbst an einem neuen Film oder an einer Installation arbeite; aber natürlich ist Godard der Regisseur, den man in erster Linie kennen muss, wenn man sich für filmische und narrative Experimente interessiert. Ich versuche mir so viele neue Filme wie möglich anzusehen, die mit den narrativen Strukturen experimentieren; leider ist Helsinki dafür momentan nicht der ideale Ort.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

EIJA-LIISA AHTILA, SCENOGRAPHER'S MIND III, 2002, 2 color prints, set with hand-colored mat and frame 42 1/8 x 66 15/16" / 2 Farbprints, Set mit handkoloriertem Passepartout und Rahmen, 107 x 170 cm.

Seeing Red

... a little detail that starts to swell and carries you off ...
– Gilles Deleuze & Félix Guattari [1)]

TARU ELFVING

The baby girl in red.

Lucia embodies a border between her parents, simultaneously separating and binding them inseparably together. She is a silent witness of her parents' divorce in Eija-Liisa Ahtila's CONSOLATION SERVICE (1999). Irreducible to, yet indistinguishable from them, she is a site where all clear distinctions collapse. Baby girl, whose name refers to purity, in a bright red jumpsuit. What does the redness matter?

Red garments seem to be haunting my attempts to write about Ahtila's video installation works. It may be too late for exorcism. So I give up and write about, with, and in red. Instead of asking what is veiled by red, I wonder what this veiling does. Maybe it actually unveils knots of relations and connections, where linear coordinates collapse.

The girl in a red shirt.

In TODAY (1996–1997) a girl hovers awkwardly on the thresholds of inhabited spaces, and on the surface of the image. When she steps into her father's bedroom for a moment their two realities seem to be enfolded together, but with a tangible spatio-temporal distance between the girl and her convulsively crying father. She speaks to me, the viewer, reaching out of her father's reality, as a narrator in his tragedy.

TARU ELFVING is a Finnish writer, curator, and researcher in Visual Culture, Goldsmiths College, University of London, London, UK.

EIJA-LIISA AHTILA, TODAY, 1996–97, stills from 10 min. 35-mm film / Stills aus dem 10-minütigen 35-mm-Film.

Vera's faded redness.

From the girl's closing screen, my gaze glides to Vera's, who in my view is the girl in mature age. Her room is flooded with a sensuous red glow, but her shirt does not stand out anymore. The redness of the girl's shirt has spread to her surroundings. The boundary between Vera and her space has blurred, whereas before she inhabited the borders of the space(s). Is Vera's case just another example of the impossibility of a unified, stable subjectivity? Coherent identity demands a position with a sovereign perspective to the surrounding space, where one then appears as an object for others.[2] This can, however, never be fully secured. The subject is always entwined with the occupied space in a constant process of negotiation.

Elisa's red shirt.

THE HOUSE (2002) explores women's experiences of psychosis; the relation between subject and space is investigated with an intense attention to collapsing boundaries. Elisa inhabits her house surrounded by various red details, as another red spot in the interior. Her body does not seem to offer a rooted point from which to map one's position in relation to the surroundings. First just sounds from other places, such as her car and an unknown boat, but towards the end other people also take over her embodied being: "I meet people. One at a time they step inside me and live inside me."

All coordinates have become muddled. She is not just part of space, but a layered site, where all places collapse into one. The establishment of one's location in space is disrupted when the self and body fail to interlock.[3] Is this Elisa's fate? The prioritization of mind over matter presents a model of identity as a self-contained unity, where the body is a passive container for interior depth. But as Luce Irigaray amongst others claims, a female subject cannot take her own place, because her being is marked as a place, matter, for others.[4] Maybe Elisa is revealing the absurdity of this position, and resisting it?

Iines in a red polo neck.

Iines in THE PRESENT (2002) crawls with determination over a bridge, dragging her red bag along. When safely above solid ground again, she stands up, straightens her clothes and walks on. Defying expectations she proclaims: "I realized that I looked mad. That that's where the madness is. Or is it just me? I don't know. Still, they let me do what I have to do."

Their symptoms refer to possession. Elisa is possessed by the world around her, Iines by some inexplicable inner necessity. Are they comparable to the female figures in horror films, who often appear as battlegrounds where boundaries are challenged and reinforced again with renewed vigor? Are their bodies possessed, open vessels or tools for someone else's self-expression? On the contrary, they seem to challenge the whole notion of possession, refusing to accept the role of passive receptacle and victim.

The possession story tends to be driven by a desire to make the female body speak and leak evidence of

its difference that escapes from vision. The similarities between occult horror stories and psychological dramas, exorcism and talking cure, are notable here.[5] Both possession and madness seem to thus depend on visibility and bodily signs. But if the border between sanity and insanity is crossed in the visible, what remains in the invisible? When Iines consciously chooses to act in a manner that appears mad, what do we actually see? What can I then do with my evidence, the red signs that do not seep from a hidden interior?

Another girl in a red top.

IF 6 WAS 9 (1995) plays with a charged symbol of femininity, the hole, a break in the wholeness of normative subjectivity. The repetition of passages and gaps underlines their ambiguity within structures based on strictly separate public and private, inside and outside. The girls actively look and speak this imagery of in-betweens. In the end, a girl in a red top recalls an article listing places around the city where people have sex. She had cut out and shared the images of these sites with the other girls, occupying symbolically the sexualized public sphere. The signification of female embodied subjectivity as open and penetrable is spatialized in the imag(in)ed topography of the city. The three holes of the female body, which the girl factually refers to, are multiplied into an endless flow of thresholds, creating further openings for me to bridge.

Seeing red.

Elisa leaps further over the borders of the visible. She occupies her house according to learned patterns. In a similar manner, she describes her surroundings and the events unfolding both around her and in her mind. In vain, she tries to interpret the world and her place in it by mapping the visual. Therefore, she decides to ward off the confusion by eliminating the field of vision, as this is where the blurring boundaries cause most trouble. Elisa darkens her house and retreats into the alternative space(s) where the voices are, where border crossing and simultaneity may be allowed.

As a viewer, I am denied a coherent point of view in Ahtila's installations. In THE HOUSE, I look through Elisa's eyes in one image, at her in another, and from her side in a third. She escapes my gaze, and then suddenly becomes two. At times, her voice breaks free from her image. I join Elisa in a frustrated struggle to grasp a singular, solid perspective on the surrounding space. Or am I the only anxious one here? Am I projecting my frustration on to Elisa, unable to adapt to the changes as serenely as she does?

Thinking red.

Normative subjectivity is disrupted in various ways in Ahtila's works, but unlike the possessed female characters in horror films, her figures are not forced through exorcism. There are no demands to re-stabilize them, or to make their bodies speak truths. Their speech is not talking cure, neither compulsive confession nor hysterical vomiting.

Many of Ahtila's characters seem to inhabit the borders of language. They speak to me, like narrators reading a memorized script, occupying a threshold between our space-time and theirs. The lack of expression makes their words strange, as if they were speaking a foreign language, although completely fluently. Maybe they are thinking aloud, inhabiting the hazy area between the structures of language and the free flow of thought. Ambiguities merge harmoniously within the factual statements. Speech keeps detaching itself from the speakers. When the girls in IF 6 WAS 9 interact with each other, I cannot hear their voices at all. Who is talking to whom, and what about? Instead of clear messages, the words deliver further layers and fragments for me to get lost amongst. Like the narrator in CONSOLATION SERVICE, "I am standing in the middle of characters' lines."

Do ghosts wear red?

Are these women haunted? Or are they the ones who haunt? Like ghosts, they do not respect set divisions and structures, but fly effortlessly over all borders. They appear in formless form, invisible visibility, immaterial materiality. Like Jacques Derrida's specter, they are always more than one, and no more one.[6] They share their unbounded and ungrounded perspective with me to some extent, but slip from my

grasp time after time. My vision begins to stumble. They seem to be asking whether we have to fight against the loss of clear boundaries. Instead of embodying borderline states, the characters mobilize points of ambiguity and the border zone itself, unsettling the distinctions it is supposed to guarantee. They question how normality can be distinguished from the pathological, self from its other. Are we not all borderline cases of some kind?

My red shirts.

To possess a specter means to be possessed by it, claims Derrida.[7] Am I haunted, or becoming a ghost myself? I am repeatedly caught wearing red shirts when speaking about Ahtila's work. In my attempts to get to grips with the characters, I have been absorbed into this parade of red shirts. In all their loose ends and fractures, the works are daring me to leap into new unfolding stories, as a participant.

The red shirts have disrupted both the flow of linear narrative in the works and my position as a viewer. My supposedly objective distance has transformed into a kind of suspended in-between that is not simply proximity, nor its opposite. I am denied both the familiar pleasures of immersion and critical detachment. Ahtila's works invite me to a borderline that no longer distinguishes but unites. It is no more clear, or even relevant, whether I am on the screen or in the audience. Like the girl in TODAY, I can only wonder whose father is crying—Lucia's, Vera's, Elisa's, Iines's, or Taru's.

1) Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), p. 292.
2) On the threat presented by space to the subject, see e.g. Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychastenia" in *October*, 31 (Winter), 1984, pp. 12–32; Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion* (New York and London: Routledge, 1995), pp. 83–101.
3) Grosz, op. cit., p. 89.
4) Luce Irigaray, *Ethics of Sexual Difference* (London: The Athlone Press, 1993), pp. 10–12; see also pp. 34–55.
5) See e.g. Carol C. Clover, *Men, Women, and Chainsaws* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992).
6) Jacques Derrida, *Specters of Marx* (New York/London: Routledge, 1994), p. xx.
7) Ibid., p. 132.

EIJA-LIISA AHTILA, ASSISTANT SERIES: SUPPORT, 2000, series of 4 color prints, framed set with hand-colored mat, each print 15 3/4 x 19 1/2", frame 27 1/8 x 73 7/16" / Serie aus 4 Farbprints, gerahmt, mit handkoloriertem Passepartout, je 40 x 49,5 cm, Rahmen 69 x 186,5 cm.

EIJA-LIISA AHTILA, THE HOUSE, 2002, 14 min. DVD installation for 3 projections with sound, installation view, "Trasparente," Rome, 2003 / DVD-Installation für 3 Projektionen mit Ton, Dauer: 14 Min., Ausstellung «Trasparente», Rom.

TARU ELFVING

Rot sehen

... ein kleines Detail (...), das immer wichtiger wird und von dem man mitgerissen wird.
– Gilles Deleuze & Félix Guattari [1)]

Das kleine Mädchen in Rot.

Lucia verkörpert eine Grenze zwischen ihren Eltern, sie trennt und verbindet sie gleichzeitig unauflöslich miteinander. In Eija-Liisa Ahtilas CONSOLATION SERVICE (Trostservice, 1999) ist sie stumme Zeugin der Scheidung ihrer Eltern. Zwar nicht mit ihnen identisch, aber dennoch untrennbar mit ihnen verbunden, wird Lucia zum Ort, an dem alle klaren Unterscheidungen zu Bruch gehen. Welche Rolle spielt das Rot?

In all meinen Versuchen, über Ahtilas Video-Installationen zu schreiben, scheinen rote Kleidungsstücke herumzuspuken. Für einen Exorzismus dürfte es wohl zu spät sein. Ich strecke also die Waffen und schreibe über, mit und in Rot. Statt zu fragen, was das Rot verhüllt, frage ich mich, was dieses Ver-

TARU ELFVING ist Kuratorin und Publizistin. Die gebürtige Finnin ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für Visual Culture am Goldsmiths College der University of London.

hüllen bewirkt. Vielleicht enthüllt es ja auch Beziehungs- und Verbindungsknoten, wo lineare Koordinaten zusammenbrechen.

Das Mädchen im roten Oberteil.

In TODAY (Heute, 1996–1997) lungert ein Mädchen verlegen auf der Bildfläche und auf den Türschwellen bewohnter Räume herum. Als sie das Zimmer ihres Vater betritt, scheinen ihre beiden Realitäten für einen Augenblick ineinander zu greifen, jedoch mit einer spürbaren räumlich-zeitlichen Distanz zwischen dem Mädchen und ihrem von Weinkrämpfen geschüttelten Vater. Dann wendet sie sich aus der Realität ihres Vaters heraus an mich, die Betrachterin, und wird zur Erzählerin seiner Tragödie.

Veras verblichenes Rot.

Von der letzten Einstellung mit dem Mädchen wandert mein Blick zu Vera, die für mich das Mädchen als erwachsene Frau verkörpert. Ihr Zimmer glüht in einem roten, sinnlichen Licht, doch ihre Bluse hebt sich nicht mehr ab. Das Rot der Kleidung hat auf die Umgebung abgefärbt. Während Vera sich zuvor noch an den Grenzen der Räume aufhielt, sind jetzt die Grenzen zwischen Vera und dem Raum verschwommen. Zeigt Veras Beispiel einfach einmal mehr die Unmöglichkeit eines identischen, stabilen Subjekts? Eine gefestigte Identität setzt einen Standpunkt voraus, der einen souveränen Blick auf den umgebenden Raum erlaubt, in dem man von anderen als Objekt wahrgenommen wird.[2)] Das ist jedoch nie wirklich gewährleistet. Denn das Subjekt ist in eine fortwährende Auseinandersetzung mit dem Ort verstrickt, an dem es sich befindet.

Elisas rote Bluse.

THE HOUSE (Das Haus, 2002) erforscht psychotische Erfahrungen von Frauen; die Beziehung zwischen

EIJA-LIISA AHTILA, THE HOUSE, 2002, DVD still.

Subjekt und Raum wird mit einem besonderen Augenmerk auf bröckelnde Grenzen untersucht. Umgeben von diversen roten Dingen ist Elisa in ihrem Haus lediglich ein roter Fleck unter vielen. Ihr Körper scheint keinen festen Bezugspunkt zu bieten, der eine klare Orientierung im Verhältnis zu ihrer Umgebung erlauben würde. Zunächst sind es nur entfernte Geräusche, etwa die ihres Autos oder irgendeines Bootes, die sich ihres körperlichen Ichs bemächtigen, aber am Ende sind es auch Menschen: «Ich begegne Leuten. Einer nach dem anderen dringen sie in mich ein und leben in mir.»

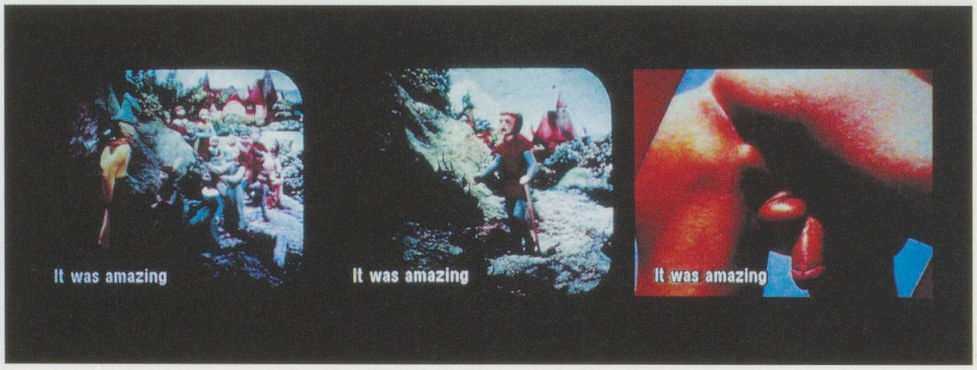
Alle Koordinaten sind durcheinander geraten. Elisa ist nicht mehr nur Teil des Raums, sondern ein vielschichtiger Ort, an dem alle anderen Orte zu einem einzigen zusammenfallen. Wenn das Ich nicht fest im Körper verankert ist, wird die Positionierung im Raum unmöglich.[3] Ist das Elisas Schicksal? Stellt man den Geist über die Materie, so erscheint Identität als in sich ruhende Einheit, wobei der Körper lediglich passives Gefäss innerer Tiefen ist. Doch wie Luce Irigaray und andere meinen, kann ein weibliches Subjekt gar keinen eigenen Platz einnehmen, da das weibliche Wesen selbst als Ort, Materie für andere definiert ist.[4] Vielleicht enthüllt Elisa die Absurdität dieser Position und rebelliert dagegen?

Iines im roten Poloshirt.

In THE PRESENT (Die Gegenwart, 2002) kriecht Iines zielstrebig über eine Brücke, ihre rote Handtasche hinter sich herschleifend. Als sie wieder festen Boden unter den Füssen hat, steht sie auf, streicht ihre Kleider glatt und geht weiter. Überraschenderweise erklärt sie: «Mir war klar, dass ich total wahnsinnig wirkte. Das ist ja der Wahnsinn. Oder ist das nur mein Problem? Ich weiss nicht, jedenfalls lässt man mich tun, was ich tun muss.»

All diese Symptome haben mit Besessenheit zu tun. Elisa ist besessen von ihrer Umwelt. Iines ist getrieben von einem unerklärlichen inneren Zwang. Sind sie mit den Protagonistinnen von Horrorfilmen vergleichbar, die häufig als das Schlachtfeld fungieren, auf dem Grenzen in Frage gestellt werden, um schliesslich noch fester zementiert fortzubestehen? Sind ihre Körper besessene, offene Gefässe oder Werkzeuge der Selbstdarstellung anderer? Das Gegenteil scheint der Fall, eher scheinen sie den Begriff der Besessenheit überhaupt in Frage zu stellen, indem sie die Rolle des passiv empfangenden Opfers verweigern.

Die Geschichte mit der Besessenheit entspringt häufig dem Wunsch, den weiblichen Körper zum Sprechen zu bringen und einen Beweis für seine nicht sichtbare Andersartigkeit zu liefern. Die Gemeinsamkeiten zwischen okkulten Horrorgeschichten und psychologischen Dramen, Exorzismus und Gesprächstherapie, sind augenfällig.[5] Besessenheit wie Wahnsinn scheinen deshalb beide von sichtbaren Körpersignalen abhängig zu sein. Wenn aber die Grenze zwischen Normalität und Wahnsinn im Bereich des Sichtbaren überschritten wird, was bleibt dann im Unsichtbaren übrig? Wenn Iines bewusst in einer Weise agiert, die wahnsinnig wirkt, was sehen wir dann? Und was fange ich mit meinen Beweisen, den roten Signalen, an, wenn sie nicht aus einer verborgenen Innenwelt stammen?



EIJA-LIISA AHTILA, IF 6 WAS 9, 1995, 10 min. 35-mm film and DVD installation for 3 projections with sound, / 35-mm-Film- und DVD-Installation für 3 Projektionen mit Ton, Dauer: 10 Min.

Ein weiteres Mädchen in rotem Oberteil.

IF 6 WAS 9 (Wenn 6 9 wäre, 1995) spielt mit einem strapazierten Symbol der Weiblichkeit, dem Loch, dem Riss im heilen Gewebe der geltenden Norm. Die wiederholten Bilder von Durchgängen und Ritzen unterstreichen den Zwiespalt dieser Frauen innerhalb von Strukturen, die auf der strikten Trennung von Öffentlichem und Privatem, Innen und Aussen, beruhen. Die Mädchen bringen diese Bildsprache der Zwischenräume lebhaft zum Ausdruck. Am Ende erinnert sich ein Mädchen in rotem Oberteil an einen Zeitungsartikel, der alle Orte in der Stadt auflistet, wo Sex angeboten wird. Sie hatte sich die Bilder dieser Orte ausgeschnitten und schaut sie sich mit den anderen Mädchen zusammen an, womit sie sich symbolisch diese öffentlichen Zonen der Sexualität aneignen. Das Weibliche als Verkörperung einer jederzeit offenen und zugänglichen Subjektivität bekommt durch diese illustrierte (und phantasierte) Topographie der Stadt eine räumliche Dimension. Die drei Öffnungen des weiblichen Körpers, auf die das Mädchen konkret Bezug nimmt, vervielfachen sich und werden zu einem steten Fluss immer neuer Schwellen, immer neuer Klüfte, die ich überbrücken muss.

Rot sehen.

Elisa geht noch weiter über die Grenzen des Sichtbaren hinaus. Sie lebt in ihrem Haus nach vorgegebenen Mustern. Entsprechend beschreibt sie auch ihre Umgebung und was sich um sie herum und in ihrer Vorstellung abspielt. Erfolglos versucht sie, die Welt und ihren Platz darin anhand des Sichtbaren zu verstehen. Sie beschliesst deshalb, der Verwirrung ein Ende zu bereiten und den Bereich des Sichtbaren zu liquidieren, da dessen unscharfe Grenzen ihr die grössten Probleme bereiten. Elisa verdunkelt ihr Haus und zieht sich in andere Räume zurück, dorthin, wo die Stimmen herkommen und wo vielleicht auch Grenzüberschreitungen und Simultaneität möglich sind.

Als Betrachter wird mir in Ahtilas Installationen eine klare und eindeutige Sicht der Dinge verweigert. In THE HOUSE sehe ich in einem Bild mit Elisas Augen, in einem anderen schaue ich sie an und im dritten befinde ich mich an ihrer Seite. Sie entzieht sich meinem Blick und verdoppelt sich dann plötzlich. Manchmal löst sich ihre Stimme auch von ihrem Bild. Ich nehme teil an Elisas verzweifeltem Kampf, einen einzigen, zuverlässigen Blick auf den sie umgebenden Raum zu erhaschen. Oder bin nur ich es, die verunsichert ist? Projiziere ich meine Frustration auf Elisa, unfähig, die ständigen Veränderungen so gelassen hinzunehmen, wie sie es tut?

Rot denken.

Die normale Erfahrung subjektiven Bewusstseins wird in Ahtilas Arbeiten auf verschiedenste Art aufgebrochen, aber im Gegensatz zu den besessenen Heldinnen der Horrorfilme werden die Frauen nicht zum Exorzismus gezwungen. Es besteht kein Anspruch, sie wieder zu stabilisieren oder ihre Körper zum Sprechen zu bringen. Wenn sie dennoch sprechen, hat es nie therapeutischen Charakter und ist weder zwanghaftes Bekenntnis noch hysterischer Erguss.

Viele von Ahtilas Figuren scheinen in den Grenzgebieten der Sprache zu Hause zu sein. Sie sprechen mit mir wie Erzählerinnen, die eine einstudierte Rolle abrufen, und befinden sich auf einer Schwelle zwischen unserer Raumzeit und ihrer eigenen. Ihre Ausdruckslosigkeit lässt ihre Worte seltsam klingen, als würden sie – wenn auch fliessend – in einer fremden Sprache sprechen. Vielleicht denken sie auch nur laut in einer diffusen Zone zwischen sprachlichen Strukturen und freiem Gedankenfluss. Doppeldeutiges verbindet sich harmonisch mit klaren Aussagen. Und immer wieder löst sich die Sprache von den Sprechenden. Wenn die Mädchen in IF 6 WAS 9 miteinander kommunizieren, sind ihre Stimmen nicht zu hören. Wer spricht mit wem und worüber? Anstelle klarer Botschaften vermitteln die Worte nur weitere Schichten und Bruchstücke, die mir die Orientierung rauben. Wie die Erzählerin in CONSOLATION SERVICE stehe ich inmitten der sprechenden Protagonisten.

Tragen Gespenster Rot?

Werden diese Frauen von Gespenstern heimgesucht? Oder gehen sie selbst um? Wie Gespenster respektieren sie keine Wände und Widerstände, sondern setzen sich mühelos über alle Grenzen hinweg. Sie erscheinen als formlose Form, als unsichtbar Sicht-

EIJA-LIISA AHTILA, THE PRESENT, 2001, DVD stills.

bares und entstofflichte Stofflichkeit. Wie das Gespenst bei Jacques Derrida sind sie immer mehr als eins, gleichzeitig aber auch weniger als eins.[6] Bis zu einem gewissen Grad teilen sie ihre grenzen- und bodenlose Perspektive mit mir, entschlüpfen meinem Zugriff aber auch immer wieder. Meine Wahrnehmung beginnt zu straucheln. Sie scheinen zu fragen, ob man sich gegen den Verlust klarer Grenzen wehren müsse. Statt Borderline-Zustände zu verkörpern benützen diese Figuren die Doppeldeutigkeiten und den Grenzbereich selbst, um auch noch jene Unterscheidungen aufzulösen, die er eigentlich garantieren soll. Sie hinterfragen die Unterscheidung zwischen Normalität und Krankheit, zwischen dem Selbst und seinem Anderen. Leiden wir nicht alle unter einer Art Borderline-Syndrom?

Meine roten Shirts.

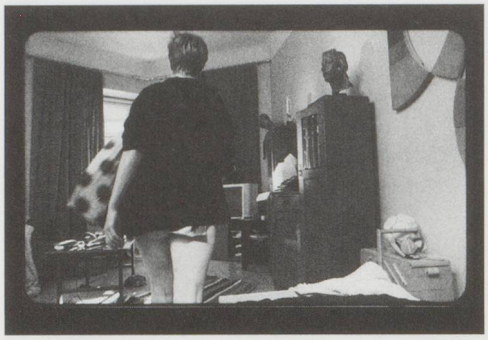
Ein Gespenst besitzen heisst, laut Derrida, von ihm besessen zu werden.[7] Werde ich von einem Geist heimgesucht oder werde ich selbst zum Gespenst? Ich ertappe mich immer wieder in einem roten Shirt, wenn ich über Ahtilas Arbeiten rede. Beim Versuch, mir über ihre Figuren Klarheit zu verschaffen, bin ich in diese Parade roter Blusen hineingezogen worden. All die offenen Enden und Brüche in diesen Arbeiten sind ein einziger Appell, mich als aktiv Beteiligte in sich neu entfaltende Geschichten hineinzustürzen.

Die roten Blusen haben sowohl den linearen Erzählfluss der Arbeiten unterbrochen als auch meine Position als Betrachterin aus den Angeln gehoben. Meine angeblich objektive Haltung hat sich in einen schwebenden Zwischenzustand verwandelt, der weder einfach nur Nähe, noch das Gegenteil davon ist. Beides wird mir verweigert: das vertraute, lustvolle Eintauchen und die kritische Distanz. Ahtilas Arbeiten führen mich an eine Grenze, die nicht mehr unterscheidet, sondern verbindet. Es ist nicht mehr klar oder auch nur von Bedeutung, ob ich mich auf dem Bildschirm befinde oder im Publikum. Wie dem Mädchen in TODAY bleibt mir nichts anderes übrig als mich zu fragen, wessen Vater wohl weint: Lucias, Veras, Elisas, Iines' oder Tarus?

(Übersetzung: Goridis/Parker)

1) Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus,* Merve Verlag, Berlin 1992, S. 397.
2) Über die Bedrohung, die der Raum für das Subjekt darstellt, siehe u.a.: Roger Caillois, «Mimicry and Legendary Psychastenia», *October* Nr. 31 (Winter), 1984, S. 12–32; Elizabeth Grosz, *Space, Time, and Perversion,* Routledge, New York/London 1995, S. 83–101.
3) Grosz, op. cit., S. 89.
4) Luce Irigaray, *Ethik der sexuellen Differenz,* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 15ff.; vgl. auch S. 46–70.
5) Vgl. auch Carol C. Clover, *Men, Women, and Chainsaws,* Princeton University Press, Princeton 1992.
6) Jacques Derrida, *Marx' Gespenster,* Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1996, S. 17.
7) Ebenda, S. 208.

EIJA-LIISA AHTILA, THE PRESENT, 2001, DVD installation for 5 monitors and 5 TV spots with sound, duration: 5 x 70–120 sec. and 5 x 30 sec., installation view, Marian Goodman Gallery, Paris / DVD-Installation für 5 Monitore und 5 TV-Spots mit Ton, Dauer 5 x 70–120 Sek. bzw. 5 x 30 Sek. (PHOTO: MARC DOMMAGE)



EIJA-LIISA AHTILA, ME/WE; OKAY; GRAY, 1993, 35-mm film stills.

HOME MOVIES oder die Schwierigkeit vom Leben in Häusern

EIJA LIISA-AHTILAS BEWEGTE BILDER VON LEBEN UND TOD

GERTRUD KOCH

Wie wohnt man in einem Haus, wie verlässt man es und wie findet man eine Unterkunft?

Die bewegten Bilder Ahtilas drehen sich oft um das Haus und um die Gegenstände und Personen, die es nach innen öffnen und nach aussen isolieren. Zufahrten, Parkplätze, Brücken auf dem Weg, Türen, die von aussen nach innen von merkwürdigen Besuchern aufgestossen werden, Gardinen, die den Lichteinfall der Fenster verschliessen, Autos, die auf den Wänden im Zimmer fahren, Betten, unter denen man sich verbergen kann, Windstösse, die alles zunichte machen. Das Bild des Hauses, das Ahtila entwirft, ist eine fragile Angelegenheit. Etwas zwischen Puppenstube und Kartenhaus, Modellbau und Baustelle. In einem Film gibt es ein Haus, das aufgeschnitten im Hof steht wie ein riesiges Puppenhaus oder wie Jacques Tatis gläserne Funktionalbauten in *Playtime*. In einem anderen Film klebt eine Frau an einer Stelle der Wand, die sonst nur elegante Musicaltänzer in Überwindung der Schwerkraft zu «betreten» vermögen. Es gibt aber auch Häuser, die sich nicht betreten lassen: Die Betontreppen scheinen nur an sie angelehnt zu sein und bevor man dort reingeht, legt man sich lieber in eine schmutzige Pfütze vor dem Haus, das von der

GERTRUD KOCH ist Professorin für Filmwissenschaft an der Freien Universität in Berlin. Ihre jüngste Publikation ist der Essayband *Kunst als Strafe: zur Ästhetik der Disziplinierung* (Fink, München 2003).

Mutter versperrt scheint, die am oberen Ende der Treppe steht.

Anders als das HAUS UR, das Gregor Schneider 2001 an der Biennale in Venedig in den Deutschen Pavillon einbaute, sind Ahtilas Häuser weniger architektonische oder skulpturale Gebilde als vielmehr Bildräume, die selbst jene akrobatische Beweglichkeit aufweisen, die Schneider den Besuchern des HAUSES UR abverlangt. Die Häuser Ahtilas werden digital – oder auch mithilfe der Kamera vor Ort – geschrumpft und verdoppelt: Am Boden vor dem riesigen, dreidimensionalen Spitalgebäude steht eine Miniaturausgabe desselben – das Kameraobjektiv und die Bewegung des Schwenkarmes lassen beide Versionen real erscheinen. Die filmische, photographische Welt aus dreidimensionalen Objekten wird durch *special effects* zum *haunted house:* jenem Haus des Horrorfilms, das in der Terminologie Sigmund Freuds das «Heimelige» des Heims mit dem Unheimlichen tabuisierter Zonen verbindet. Freuds Analyse bemüht bekanntlich die Figur des Sandmanns aus E. T. A. Hoffmanns phantastischer Erzählung, um die Nähe von Familienheim und Horrorhaus zu belegen. In Hoffmanns Erzählung wird die wunderliche Verwandlung des väterlichen Hauses zuerst durch allerlei optische Gerätschaften orchestriert, welche die natürliche Sicht der Welt in Unordnung bringen. Der «Opticus» Spalanzani verkauft dem jungen Nathanael ein «Perspektiv» (ein kleines Taschenfernrohr), durch das der Anblick der Puppe Olimpia zum Affektbild (im Sinne der Filmtheorie von Gilles Deleuze) transformiert wird. Im Close-Up des ausgezogenen Perspektivs animiert sich die Puppe zum idealen Frauenbild: «Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte.»[1] In der optischen Transformation entsteht das obsessive Bild: «Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke.»[2] Hoffmanns Erzählung ist nicht nur von Freud aufgegriffen worden, gerade in der Filmtheorie sind die optischen Prämissen einer neuen Sicht auf die Welt nicht unbemerkt geblieben. Im Zusammenhang mit den unheimlichen Häusern Ahtilas bekommt Spalanzanis verrückende Optik aber noch eine zusätzliche Dimension. Bei Hoffmann bildet sie eine Prämisse, die in Ahtilas phantastischen Grotesken wirksam geblieben ist: Entgleist dort die Wahrnehmung der Welt in ihrer genauen Beobachtung, so sind es bei Ahtila Beschreibungen psychotischer Wahrnehmungen, welche die Welt erst konstituieren. Auf dem Umschlag des Videobandes LOVE IS A TREASURE (2002) steht, dass dieser Film aus fünf Episoden bestehe, die verschiedene Geschichten von Frauen erzählen, welche Psychosen entwickelt hätten, und dass spezielle Filmtechniken verwendet worden seien, um im Kopf entstandene unmögliche Situationen nahtlos in die realistische Kulisse einzufügen.[3] Dem Film liegen Recherchen und Gespräche mit Personen zugrunde, die von ihren psychotischen Störungen berichten. Bilder, Töne, Charaktere und Texte dieser Interviews sind frei montiert und erhalten dadurch einen fiktionalen Status. Es geht also keinesfalls um die Prosa dokumentarischer Verfahren in Bezug zu den Verzerrungen der Wahrnehmungswelt. Es geht vielmehr um die transformatorische Kraft der Verrückung selber als einem Prozess, die optische Welt umzukonstruieren. Trotz des dramatischen Ausgangsgeschehens bleiben die Filme und Videos kühl, so als wollten sie selbst das «Perspektiv» sein, das sehen lässt, und nicht der enthusiasmierte Seher.

Zwangsvorstellung

In «Ground Control», einer Episode von LOVE IS A TREASURE, wird ein weiblicher Teenager zur Assistentin der UFOs, die alle Töne auf der Erde kontrollieren.[4] Die Transformationen finden akustisch über

Geräusch und optisch über Objekte statt: Ein Streitgespräch mit der Mutter endet in einer Fahrt vom Gesicht der lamentierenden Mutter auf einen Knopf an ihrer Bluse, der als Detailaufnahme festgehalten wird; ein Schnitt von einem merkwürdig aussehenden Beton-Wasserturm, der oben eine Art Schale trägt, führt auf ein Detail einer ovalen Verkleidung, die dem ovalen Ornament dieses Knopfes ähnelt. Später werden wie Knöpfe aussehende, digitalisierte metallische Kugeln, die sich aus dem Nachthimmel lösen und durch die Strasse rasen, zu wirklichen Knöpfen, die als Mobile an Fäden im Zimmer hängen. Die UFO-Phantasien sind zwar technisch perfekt, aber mit Alltagsgegenständen gebastelt, statt mit Hightech-Allusionen versehen. So wird das digitale Bild selbst fast ironisch unterlaufen. Die Verschmelzung von mentalem Bild und photographischem beziehungsweise elektronischem Bild favorisiert den lakonischen Zug. Es geht weder darum, den Illusionismus der Wahrnehmung zu denunzieren, noch den der Phantasie.

Die Zwangshandlung, das kommt in der Logik dieser Bilder zum Ausdruck, setzt die Anerkennung ihrer Selbstverständlichkeit voraus: Wenn UFOs es befehlen, lege ich mich selbstverständlich wieder in die Pfütze, auf die nächtliche Strasse und so weiter. Die Natürlichkeit meiner Handlungen ergibt sich aus den Vorstellungen, die ich habe und die mir keine andere Wahl lassen. Wenn ich an UFOs glaube, ist es selbstverständlich, dass ich tue, was sie sagen.

In der Episode «Underworld» krallt sich eine Frau unter das Bett im Zimmer einer psychiatrischen Abteilung. Wenn die Ärztin elektronisch zur Miniatur geschrumpft unter das Bett marschiert, wird die Faust der Patientin gross und schlägt sie zurück. Im Prinzip sind das keine spektakulären *special effects*, wie wir sie aus Sciencefiction- oder Phantasyfilmen kennen. Ihre Schlagkraft im metaphorischen Sinn erhalten sie durch eine Struktur der Wiederholung, welche die Bilderfolge auf eine Zeitachse legt, in der sich die vorgenommenen Verrückungen in ihrer Zwanghaftigkeit als selbstverständlich etablieren und Teil einer Alltagswelt werden. Das verleiht den skurrilen Bildern ihren grotesken, aber eben auch lakonischen Zug. Denn nicht immer werden Zwangsordnungen ins Bild gerückt. Es gibt auch grossartige visuelle Metaphern, die Verdichtungen von Affekten bündeln, wie zum Beispiel in der Episode «Der Wind», in der die Selbstverständlichkeit vollends zur Natürlichkeit wird, wenn der Zorn einer Frau als Wind durchs Zimmer fegt und alles umstürzt.

Im Spiel mit den Dingen und Verrückungen werden Ordnungen aufgebaut und vernichtet, die sich meist als topographische Ordnungen etablieren. Es ist die Ordnung von Häusern, Strassen und Brücken, die umgebaut werden.

Raumprojektionen

Auch wenn die Bildkonstruktionen Ahtilas eher auf dem Flächigen des Bildes aufbauen als am Skulpturalen der Architektur interessiert sind, fällt es doch auf, wie wichtig Gebäude, Häuser, Zimmer, Strassen und Brücken in ihren Arbeiten sind. Auf der Fläche wird das Haus zum Bild, in der Rauminstallation aber das Bild zur Wand, drei Bilder zu einem Raum, und der Betrachter sieht sich in einen Raum versetzt, der zwar eine Ordnung hat, einen zeitlichen Ablauf, der auf der Wiederholungsschleife, dem Loop basiert; schliesslich muss er sich doch räumlich orientieren, da er die meist drei Bildflächen nicht auf einen Blick erfassen kann. Anders als bei der Film- oder Videoprojektion auf e i n e Leinwand, sieht sich nun der Betrachter von der Flächigkeit der Projektionsleinwand zurückgeworfen in einen Bildraum ohne festen Standpunkt. Ihre ganze Stärke entfalten die Projektionsbilder Ahtilas eigentlich erst im Raum. Das hängt zuallererst an den Proportionen. Die teilweise direkt in die Kamera sprechenden und blickenden Protagonistinnen stehen dem Betrachter auf Augenhöhe gegenüber, er sieht sich einen Raum betreten, der einen Raum zeigt, in dem ihn jemand anzusprechen scheint. Hier entfalten auch die vielen Stimmen und Geräusche erst ihre volle Wirkung.

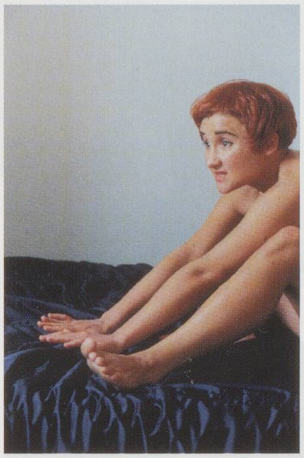
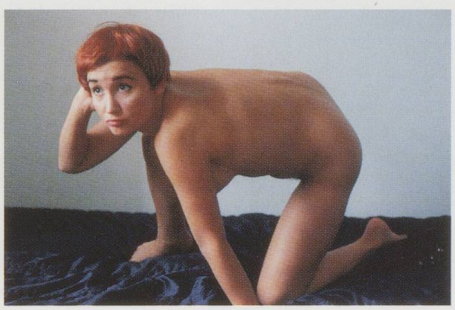
In den Rauminstallationen werden die Proportionen so sistiert, dass der Raum des Bildes mich auf merkwürdige Art mit einschliesst. Gegenüber dem

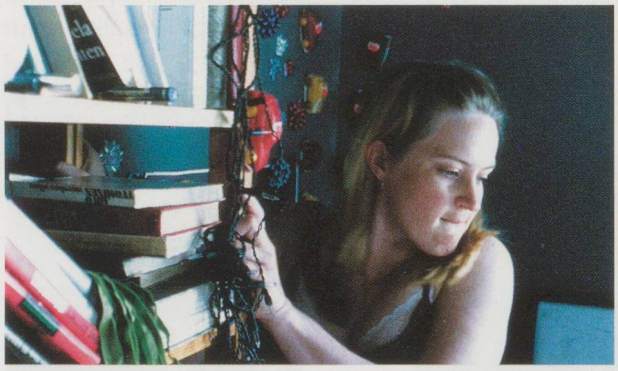
kleinen Format selbst des grössten Fernsehapparats und gegenüber der optimalen Distanz, die man zur Kinoleinwand einzunehmen pflegt, um das ganze Bild auf einen Blick erfassen zu können, hält einen diese Rauminstallation auf Armlänge und Augenhöhe. Der Raum der Bilder hat die abstrakte Form eines Zimmers mit Wänden und wenn in diesen Installationsräumen die Zimmertheater Ahtilas zur Aufführung kommen, so stellt sich leicht das Gefühl ein, Besucher zu sein in einem bewohnten Zimmer, in dem uns Stimmen ansprechen oder klagend Episoden, Geschichten erzählen, wie man sie zu erahnen meint, wenn man beim Überqueren der Strasse in eine Parterrewohnung guckt und dort unverhofft Leuten beim Fernsehen zuschauen kann.

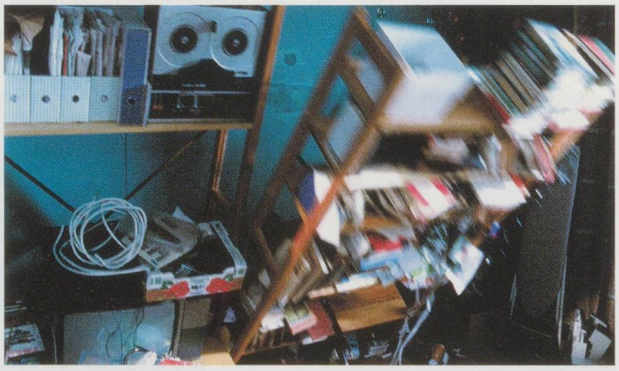
Diese Mischung aus *special effects* der Verrückung, die an Valie Exports frühe Arbeiten erinnern, und der Evozierung einer Welt auf Augenhöhe ist höchst disparat und macht den ästhetischen Reiz der Werke Ahtilas aus, denn oft kommt zu diesen beiden Aspekten ein dritter hinzu: ein Standort, der ein bisschen *point-of-nowhere* ist, weder narrativ an die Figuren gebunden, noch spezifisch für mentale Projektionen, sondern eine Art dritter Blick, der jene Unheimlichkeit und visuelle Neugier erzeugt, den das ehrwürdige «Perspektiv» des Opticus Spalanzani schon einmal in die Welt getragen hat. Die Unheimlichkeit freilich ist eine, die vor jeder Erkennbarkeit liegt, in Erwartung von Müttern, UFOs oder Unfällen.

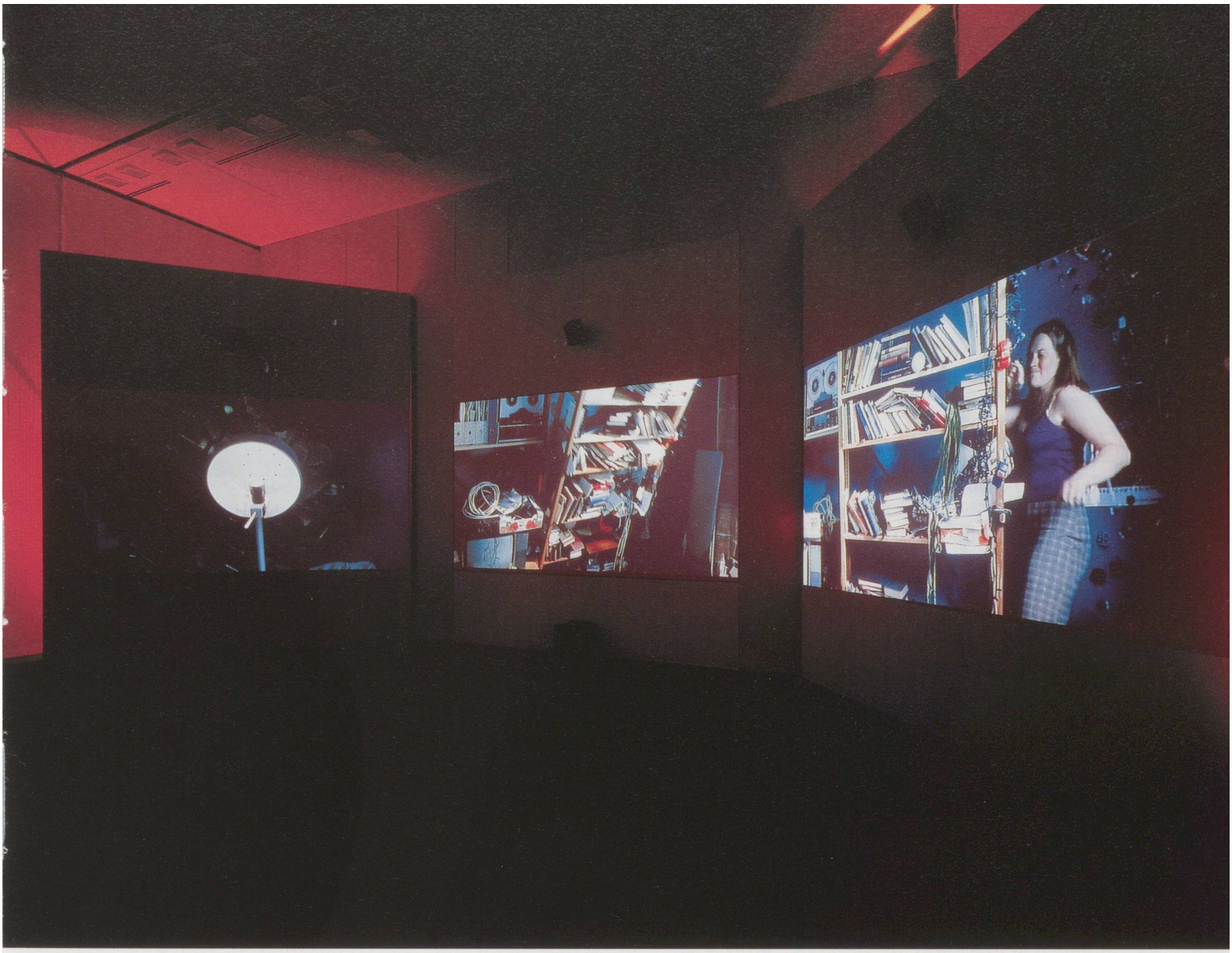
1) E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann,* (1816), Reclam, Stuttgart 1969, S. 28.
2) Ebenda, S. 28–29.
3) "... consists of five episodes containing five different stories about women who have developed psychoses. Special cinematic techniques have been used to seamlessly situate impossibilities thrown up by the mind into realistic settings." LOVE IS A TREASURE (2002), (55 min.:1:1.85, DD5.1), Copyright: Crystal Eye, 2002.
4) Ebenda. ("... a teenage girl becomes an assistant to the UFOs who control sounds on earth.")

EIJA-LIISA AHTILA, DOG BITES (1992–97), 4 of a series of 8 color photographs, 24 3/8 x 36 1/4" each / 4 aus einer Serie von 8 Farbphotographien, je 62 x 92 cm.







EIJA-LIISA AHTILA, THE WIND, 2002, 14 min. 20 sec. DVD installation for 3 projections with sound, Tokyo Opera City / DVD-Installation (14 Min. 20 Sek.) für 3 Projektionen mit Ton, Opera City Tokio.

Lefthand page / Linke Seite:
EIJA-LIISA AHTILA, THE WIND, 2002, DVD stills.

HOME MOVIES or The Hardship of Living in Houses

EIJA-LIISA AHTILA'S MOVING IMAGES OF LIFE AND DEATH

GERTRUD KOCH

How does one live in a house, how does one leave it, and how does one find accommodation?

Ahtila's moving pictures often revolve around the house: around the objects and people that enter it from the outside and close it off from the inside. Access roads, parking places, bridges along the way, doors that are opened into the house from outside by odd visitors, curtains that keep out the light, cars that traverse the walls of the rooms, beds under which one can hide, drafts that undo everything: the picture that Ahtila conjures of a house is a fragile affair, somewhere between dollhouse and house of cards, model and construction site. In one film, a house stands cut open in a courtyard like a giant dollhouse or like Jacques Tati's functional glass buildings in *Playtime*. In another, a woman is stuck to a spot on the wall, where ordinarily only elegant dancers in a musical, defying gravity, might tread. Some of her houses cannot be entered at all. Concrete steps look as if they were only propped up against the wall and instead of climbing them, it is preferable to lie down in a dirty puddle in front of the house that seems to be blocked by a mother standing at the top of the stairs.

GERTRUD KOCH is Professor for Cinema Studies at the Freie Universität in Berlin. Her most recent publication, *Kunst als Strafe* (Munich: Fink, 2003), contains collected essays on art as punishment.

EIJA-LIISA AHTILA, ME/WE; OKAY; GRAY, 1993, installation view, Kiasma, Finland. (PHOTO: MARJA-LEENA HUKKANEN)

In contrast to HAUS UR, which Gregor Schneider constructed inside the German pavilion at the Venice Biennale in 2001, Ahtila's houses are not so much architectural or sculptural structures as they are pictorial spaces, invested with the acrobatic flexibility that Schneider demanded of visitors to his HAUS UR. Ahtila shrinks and duplicates her houses both digitally and with the camera on location: the miniature replica of a hospital stands on the ground in front of its huge three-dimensional original—the lens and the movement of the crane make both versions appear real. Special effects transform the filmed or photographed world of three-dimensional objects into haunted houses as seen in horror films, where the "coziness" of the home, to use Sigmund Freud's terminology, is linked with the uncanniness of taboo zones. As we all know, Freud draws on the figure of the Sandman in E. T. A. Hoffmann's fantastic narrative to demonstrate the affinity between family home and house of horror. In Hoffmann's novella, the wondrous metamorphosis of the patriarchal home is first orchestrated with an array of optical utensils, upsetting the natural view of the world. "Opticus" Spalanzani sells a "perspective" (a small pocket telescope) to Nathaniel through which the sight of the doll Olympia is transformed into an affection-image (as discussed by Gilles Deleuze in his theory of film). In the close-up of the expanded telescope, the doll turns into the ideal image of woman: "Never in his life had he encountered a glass which brought objects before his eyes with such purity, sharpness, and clarity."[1] The optical transformation produces an obsessive picture: "For the first time he could see the wondrous beauty in the shape of her face; only her eyes seemed to him singularly still and dead. But as he looked more and more keenly through the glass, it seemed as if moist moonbeams were rising in Olympia's eyes. It was as if the power of seeing were being kindled for the first time; her glances flashed with steadily increasing life."[2] Hoffmann's narrative attracted the attention not only of Freud; film theory in particular has explored the optical premises underlying a new view of the world. However, in connection with Ahtila's uncanny houses, Spalanzani's displaced vision acquires an additional dimension. It is based on a premise in Hoffmann's tale that also prevails in Ahtila's fantastic grotesqueries: in the former, perception of the world goes awry through precise observation, while in Ahtila's work, descriptions of psychotic perception actually constitute the world. On the cover of the video LOVE IS A TREASURE (2002), we read that the film "consists of five episodes containing five different stories about women who have developed psychoses. Special cinematic techniques have been used to seamlessly situate impossibilities thrown up by the mind into realistic settings."[3] The substance of the film is derived from research and conversations with people who describe their psychotic disorders. Ahtila assembles the images, sounds, characters and texts of the interviews with poetic license, thereby lending them fictional status; she makes no attempt to provide documentary prose accounts of distorted perception. She focuses primarily on the transformational power of displacement itself as a processual means of re-constructing and -construing the visual world. Despite dramatic opening events, the films and videos take a cool, understated approach as if they were the "perspective" that empowers vision and not the enthused seer.

Compelling Obsession

In "Ground Control," an episode in LOVE IS A TREASURE, "a teenage girl becomes an assistant to the UFOs who control sounds on earth."[4] Transformations occur acoustically via sounds and optically via objects: an argument between the girl and her mother ends with the camera panning from the

mother's nagging face to a close-up of a button on her blouse. A curiously shaped concrete water tower, topped with a kind of bowl, cuts to a detail of oval cladding that resembles the oval ornament of the button. Later, button-shaped digitized metallic spheres come barreling out of the night sky and race through the street, becoming ordinary buttons suspended on threads in mobiles hanging in the room. The UFO fantasies, though technically perfect, are made of everyday objects instead of being invested with high-tech allusions. In consequence, the digital image is almost ironically undermined. The blend of mental image and photographed or electronic image privileges a laconic approach. The artist has no interest in denouncing the illusionism of perception nor that of the imagination.

The logic of these pictures is inescapable: the compulsive act presupposes recognition of its self-evidence. If UFOs give the order, I obediently lie down again at night on the street, and so on. The self-evidence of my acts rests on my convictions, which give me no choice. If I believe in UFOs, I am obviously going to do what they say.

In the episode, "Underworld," a woman is curled up under the bed in a psychiatric ward. When the doctor, electronically miniaturized, marches toward her under the bed, the patient's fist swells and beats her back. These are not the spectacular special effects of science fiction and fantasy cinema. Their impact, in metaphorical terms, rests on a structure of repetition through which the sequence of pictures is thrust into a temporal axis where compulsive displacements acquire a self-evidence, making them part of the everyday world. The artist's bizarre imagery thereby strikes the viewer not only as grotesque but also as unexpectedly laconic. For Ahtila does not always place obsessive (dis-)orders centerstage; she also introduces visual metaphors, marvelous condensations of affect. In the episode, "The Wind," self-evidence becomes quintessentially natural when a woman's rage whips through the room and knocks everything down in its wake.

The interplay of things and their displacement constructs and demolishes orders, most of which are established as topographical orders, specifically the order of houses, streets, and bridges.

Room Projections

Although Ahtila's pictorial compositions tend to concentrate on the planar rather than on the sculptural effect of architecture, one cannot ignore the importance, in her works, of buildings, houses, rooms, streets, and bridges. On a plane, the house becomes a picture; in an installation, the picture becomes a wall and three pictures make a room. The room in which viewers find themselves has an order, a sequence in time based on repetition, i.e. a loop. In the final analysis, however, viewers have to orient themselves in space since they cannot take in the—usually—three screens at once. In contrast to films and videos projected on one screen, viewers find themselves thrown back from the flatness of the screen to a picture space with no fixed vantage point. The full impact of the images Ahtila projects emerges only in space. This is above all a consequence of proportion. The protagonists, most of them facing and speaking directly into the camera, confront the viewers at eye level. We see ourselves entering a room that shows a room in which someone seems to be addressing us. Only then does the effect of the many voices and sounds fully unfold.

The proportions in the installation are so conceived that they embed me in the space of the picture in a curious manner. As opposed to the small format of even the largest television screen and the optimal distance that we tend to occupy in front of a cinema screen in order to take in the entire picture, this installation keeps us at arm's length and at eye level. The space occupied by the pictures has the abstract shape of a room with walls. A performance of Ahtila's room drama generates the impression that we are in an inhabited room in which voices are addressing us or telling us plaintive episodes and stories of the kind we conceive of when happening to look into a ground floor apartment while crossing the street and unexpectedly discovering people watching television.

This mixture of the special effects of displacement, reminiscent of Valie Export's early work, and the evocation of a world at eye level is extremely disparate and explains the aesthetic appeal of Ahtila's works, the more so because a third aspect often joins the other two: a point of view, a little like a point-of-nowhere, neither narratively bound to the characters nor specifically reserved for mental projections but rather a kind of third gaze, brought into the world long ago by Opticus Spalanzani's venerable "perspective." The uncanniness is, of course, by nature precognitive in anticipation of mothers, UFOs, or accidents.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann* (1816) (Stuttgart: Reclam, 1969), p. 28.
2) Ibid., pp. 28–29.
3) LOVE IS A TREASURE (2002), (55 min.:1:1.85, DD5.1) Copyright: Crystal Eye, 2002.
4) Ibid.

EIJA-LIISA AHTILA, ME/WE; OKAY; GRAY, 1993, 3 x ca. 90 sec.
35-mm film and DVD installation for 3 monitors with sound, installation view, Kiasma, Finland /
3 x ca. 90 Sek. 35-mm-Film- und DVD-Installation für 3 Monitore mit Ton.
(PHOTO: MARJA-LEENA HUKKANEN)

© FOR ALL IMAGES OF EIJA-LIISA AHTILA'S WORK: CRYSTAL EYE LTD., HELSINKI

EDITION FOR PARKETT **EIJA-LIISA AHTILA**

VEIL OF IGNORANCE, 2003

Pure wool jacket with text printed on front (mirror-inverted) and back.

Handprinted silkscreen lettering by Atelier für Siebdruck Lorenz Boegli, Zurich.

Available in 5 sizes (see size table below).

Edition of 70, signed certificate.

Reines Wolljackett mit aufgedrucktem Text vorn und hinten (vorne spiegelverkehrt).

Handbedruckt bei Atelier für Siebdruck Lorenz Boegli, Zürich.

Erhältlich in 5 Grössen (siehe untenstehende Tabelle).

Auflage: 70, signiertes Zertifikat.

MEASUREMENTS IN CM / MASSE IN CM:

Men's Sizes / Herrengrössen:		shoulder width / Schulter-breite	back width / Rücken-breite	back length / Rücken-länge	sleeve length / Ärmel-länge	chest measurement / Brust-umfang
Continental European	US/UK					
48	38	62	48	77	65	110
C 96	38 short	62	48	75	63	114
50	40	64	49	79	66	114.5
C 100	40 short	64	49	76	64	116.5
52	42	66	51	81	67	117

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

OF IGNORANCE

DAN GRAHAM, LABYRINTH II, 2002, stainless steel, punched steel, and two-way mirrors, installation view, Galleria Massimo Minini, Brescia, Italy / Edelstahl, Lochstahl und Einwegspiegel.

KARIN SCHNEIDER & NICOLAS GUAGNINI

Quasi Schizophrenia

Notes for a Liberated Condition

Temporality is evidently an organized structure. The three so-called "elements of time," past, present, and future, should not be considered as a collection of "givens" for us to sum up. (...) The only possible method by which to study temporality is to approach it as a totality which dominates its secondary structures and which confers on them their meaning.

– Jean-Paul Sartre [1)]

Dan Graham first encountered this text at age sixteen.[2)] Fourteen years later, in 1972, he would implement PAST FUTURE/SPLIT ATTENTION, performed without audience at Lisson Gallery in London and videotaped. Graham's premise for the piece is expressed in plain behaviorist terms: "Two people who know each other are in the same space. While one person predicts continuously the other person's behavior, the other person recounts (by memory) the other's past behavior."[3)]

PAST FUTURE/SPLIT ATTENTION is one of Graham's first video works, preceded by a series of film pieces. In early video pieces from the same period by Bruce Nauman and Vito Acconci, one structure repeatedly appears: camera/body/monitor. Graham displaces this implied interrogation of the self—linked to the romantic notion of the artist's subjectivity expressed in the sanctioned physical space for artistic practice, the studio—and moves more towards playing with the audience and defining social spaces. Although very influenced by Nauman, who presented himself as or in place of the object, Graham subverted the subject-object relationship altogether by making the perceptual process of the spectator both the subject matter and the material of his work.

Graham discovered in the then new availability of video technology the possibility of using temporality as the preferred vehicle to rip apart the subject and consciousness. Temporality's functioning within the specificity of each media is clearly identified in the artist's notes for this work, written in the same year of 1972.[4)] "As video tape [sic] is a continuum (unlike film, which is discontinuous/an analytic re-construction) with separate sound (verbal) and visual tracks, it is an ideal medium for presenting this sequence."[5)]

In the first seconds of the video, two unmistakably seventies looking young men begin to come to terms with the mind-boggling proposal. While the outcome and their attitude is clearly non-theatrical and anti-narrative, the psychological and projective dimension of the premise comes forward immediately.[6)] The opening statement of the "predictor" is "... you will see your mother this year more than once ... you will also see Rosalynd." The assumed objective "descriptor" of the predictor's pasts starts talking on top

KARIN SCHNEIDER & NICOLAS GUAGNINI are New York based artists and writers. They are also the co-founders of Union Gaucha Productions, a collaborative and independent film production company for artists.

DAN GRAHAM, PAST FUTURE/SPLIT ATTENTION, 1972, performance video still / VERGANGENHEIT ZUKUNFT/ GETEILTE AUFMERKSAMKEIT.

of him. He cannot but answer aggressively: "... when you met your mother you were quite embarrassed to introduce your girlfriend."

As the performance progresses, both performers experience the happening of the just past and the very immediate predicted future. The present is never quite grasped, as it is permanently being projected forward and backwards. The tensions and accidents of their affection flow in spoken and bodily language while they struggle to keep within the given parameters. Their selves are irreversibly split: they perceive themselves as the other, continuously reflecting his perceptions in an endless feedback game.[7] The linearity of their thinking process explodes in infinite yet not totally arbitrary reflections. Their behavior is not their own, as it is conditioned by the perception of each one by the other and the permanent attempt to reflect the other into himself. They are on different tracks, and at the same time they collapse in each other's observations. They become, for a brief moment, quasi schizophrenics.

The interpretative definition of schizophrenia favored by Graham comes from communication theory. Marshall McLuhan and Gregory Bateson were influential thinkers for the development of video art in the late sixties and early seventies.[8] In Bateson's own words, "The theory of schizophrenia presented here is based on communication analysis, and specifically on the Theory of Logical Types. From this theory and from observations of schizophrenic patients is derived a description, and the necessary conditions for, a situation called the 'double bind'—a situation in which no matter what a person does, he 'can't win.' It is hypothesized that a person caught in the double bind may develop schizophrenic symptoms."[9]

An atomization of the unified modern subject, a critique of Aristotelian time-space continuity, and a dismantling of Renaissance perspective and its organizing social presence are at the core of Graham's overall project from PAST FUTURE/SPLIT ATTENTION on, and in particular in the pavilion sculptures that he has developed since 1980 until today. This discrete series of constructions can also be seen as variations on the science fiction theme of the time machine.[10] PAST FUTURE/SPLIT ATTENTION carries the model germ of the quasi-schizophrenic experi-

ence for the spectator that Graham has devised in different public pieces for the last twenty-five years of his work.

The creation of quasi-schizophrenic controlled situations through architectural, electronic and optical means gives the spectator-participant insight into the possibilities of the self, in a condition of joyful lucidity. Far from the anguish of being trapped in a pathological condition of self-alienation, the empowerment of inter subjective behavior and perception, enhanced through the use of two-way mirrors and simple geometrical forms in the situations generated by Graham's video installations and pavilions, reconciles being with becoming, constant change with identity.[11] Designed with extreme rationality and attention to the physical, urban and historical context, these works trigger irrationality inside the quotidian as they allow for an altered perception of familiar places. They free the spectator from established reality and awake the play impulse. In group situations people perceive each other perceiving each other, permitting alternative definitions of self and community. They are objects that activate the subject, and are activated by the spectator-participants. They dissolve the split between the reality principle and the pleasure principle, allowing us to be children again.

1) Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, transl. by Hazel E. Barnes (New York: Washington Square Press, 1966), p. 129.
2) Interview with Benjamin H.D. Buchloh in *Dan Graham, Works 1965–2000* (Düsseldorf: Richter Verlag, 2001), p. 169.
3) Graham, ibid., p. 139.
4) Sartre's existentialism is mostly pessimistic with regard to the possibilities of consciousness: "We can not perceive the world and at the same time apprehend a look fastened upon us; it must be either one or the other. This is because to perceive is to look at, and to apprehend a look is not to apprehend a look-as-object in the world (unless the look is not directed upon us); it is to be conscious of being looked at." Sartre, op. cit., p. 317.
Graham's video works were conceived and executed immediately after the hippie era with its explosion of psychedelic drugs and the release by Sony of the first portable video camera, the Portapak. It was a moment in time in which there was an intersection of a proliferation of available equipment and communities looking for an alternative lifestyle. The usage of all electronic equipment was briefly being utopically redefined. Thus the optimism towards the notion of an expanded consciousness is socio-historically specific.
5) Graham, op. cit., p. 139.
6) The distinction between real time and psychological time is rooted in the discussions around the late-nineteenth and early-twentieth century novel. Sartre wrote a five-volume, unfinished biography of Flaubert, *The Family Idiot: Gustave Flaubert, 1821–1857*, the pioneer and chief explorer of the psychological in the quotidian level. The other crucial development in the theorization of the opposition between real and psychological time (and the social consequences of the division of everyday life into work time and leisure time) comes from Herbert Marcuse and was pushed further politically in practice and theory by Guy Debord and the Situationists. The Brazilian artist Hélio Oiticica was working in New York in the early seventies in a series of works around a concept-proposition he developed, called "Creleisure." He wrote"(...) the discovery of Creleisure is essential to the conclusion of the participation-proposition: the catalysis of non-oppressive energies, and the proposition of the leisure connected to them (...) people + time + the possibility of expansion," August 1970. *Hélio Oiticica,* ex. cat. (Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art, 1992), pp. 137–138.
7) Paul Ryan, a regular contributor to *Radical Software,* published his book *Cybernetics of the Sacred* in 1973. In this book Ryan discusses the use of videotape for communitarian and therapeutic uses and comes up with topological models using feedback loops. Topology had become a dominant mathematical metaphor around that time. Graham had encountered it much earlier at home, since his mother, an educational psychologist, had been a student of Kurt Lewin at the University of Iowa in the late thirties (Lewin had published in English his seminal *Principles of Topological Psychology* in 1936). Another artist who was attempting at the time a breakdown of the object-subject relationship using topology was the Brazilian Lygia Clark: "To capture a fragment of suspended time: If I use a Moebius strip for this experiment (CAMINHANDO/WALKING, 1964) it is because it breaks our spatial habits: Right-left, inside-outside, etc. It makes us experience limitless time and continuous space." Extract from "L'art c'est le corps," artist's text, 1973, in *Lygia Clark,* ex. cat. (Barcelona: Fundació Antoni Tápies, 1997), p. 187.
8) The magazine *Radical Software* was the arena to discuss video feedback and communication theory.
9) Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of the Mind* (San Francisco: Chandler Publishing Company, 1972), p. 201. On temporality: "The ability to place an experience in time is one of the important cues [to diagnose schizophrenia]." p. 197.
10) Graham's favorite writer is Philip K. Dick, whose time paradoxes he read extensively. "In the living room of Ruth Rae's lavish, lovely, newly built apartment in the Fireflash District of Las Vegas, Jason Taverner said, 'I'm reasonably sure I can count on forty-eight hours on the outside and twenty-four on the inside. So I feel fairly certain that I don't have to get out of here immediately.' And if our revolutionary new principle is correct, he thought, then this assumption will modify the situation to my advantage. I will be safe. The theory changes the reality it describes." Philip K. Dick, *Flow My Tears, the Policeman Said,* (New York: Vintage Books, reissue edition 1993), p. 46.
11) Describing the use and meaning of a two-way mirror in his 1978–1982 TWO ADJACENT PAVILIONS, Graham writes: "These pavilions are used for people at restful play—a fun-house for children and a retreat for adults. They are both emblematic of the power of the corporate city and help to dissolve the city's alienation effects." *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on his Art* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), pp. 174–175.

KARIN SCHNEIDER & NICOLÁS GUAGNINI

Quasi schizophren

Notizen zu einem befreiten Zustand

Die Zeitlichkeit ist evidentermassen eine organisierte Struktur, und die drei sogenannten «Elemente» der Zeit: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, dürfen nicht wie eine Kollektion von «Daten» betrachtet werden, aus denen die Summe zu ziehen ist (...) Die einzige mögliche Methode, die Zeitlichkeit zu untersuchen, ist, sie als eine Totalität anzugehen, die ihre sekundären Strukturen beherrscht und ihnen ihre Bedeutung verleiht.

– Jean-Paul Sartre [1]

Dan Graham ist mit sechzehn Jahren zum ersten Mal auf diesen Text gestossen.[2] Vierzehn Jahre später, 1972, entsteht PAST FUTURE/SPLIT ATTENTION (Vergangenheit Zukunft/geteilte Aufmerksamkeit), eine in der Lisson Gallery in London durchgeführte und auf Video aufgezeichnete Performance ohne Publikum. Grahams Ausgangspunkt für diese Arbeit wird mit knappen behavioristischen Begriffen umrissen: «Zwei Leute, die einander kennen, befinden sich im gleichen Raum. Während eine der beiden Personen fortwährend das Verhalten der anderen vorhersagt, rekapituliert die andere (aus der Erinnerung), wie sich die erste verhalten hat.»[3]

PAST FUTURE/SPLIT ATTENTION (1972) ist eine der ersten Videoarbeiten Grahams, der eine Reihe von Filmarbeiten vorausgegangen war. In frühen Videoarbeiten von Bruce Nauman und Vito Acconci aus derselben Zeit taucht eine bestimmte Struktur immer wieder auf: Kamera/Körper/Monitor. Graham ersetzt die darin implizierte Selbstbefragung – die mit einem romantischen Verständnis der künstlerischen Subjektivität zusammenhängt, welche sich in einem für die künstlerische Tätigkeit vorgesehenen realen Raum, dem Atelier, manifestiert – durch ein Spiel mit dem Publikum und ein Definieren sozialer Räume. Obwohl er sehr von Nauman beeinflusst war, der sich selbst als Objekt oder anstelle eines Objekts präsentierte, warf Graham die Beziehung von Subjekt und Objekt völlig über den Haufen, indem er den Wahrnehmungsprozess des Betrachters thematisierte, aber auch ganz konkret zum Gegenstand seines Werkes machte.

In der damals neu zur Verfügung stehenden Videotechnik erkannte Graham die Möglichkeit, unter Einsatz der dafür bestens geeigneten Dimension der Zeit, Subjekt und Bewusstsein auseinander zu dividieren. Die Funktion der Zeit in den jeweiligen Medien wird in den ebenfalls 1972 entstandenen Notizen des Künstlers zu dieser Arbeit deutlich angesprochen.[4] «Da Video (im Gegensatz zum Film, der eine analytische Re-Konstruktion ist) als kontinuierliche Aufzeichnung mit je separater (verbaler) Ton- und Bildspur entsteht, ist sie das ideale Medium zur Umsetzung dieser Sequenz.»[5]

In den ersten Sekunden des Videos versuchen zwei junge Männer – ganz unverkennbar aus den 70er Jahren – mit der verwirrenden Aufgabe zurechtzukommen. Obwohl das Resultat wie ihr Verhalten

KARIN SCHNEIDER & NICOLÁS GUAGNINI sind zwei Künstler und Kritiker aus New York. Sie sind Mitbegründer der Union Gaucha Productions, einer genossenschaftlichen, unabhängigen Filmproduktionsfirma für Künstlerinnen und Künstler.

DAN GRAHAM, TWO ADJACENT PAVILIONS, 1978–1982, two-way mirror, steel, 98¾ x 73⅕ x 73⅕", Kröller-Müller Museum, Otterlo, Holland / ZWEI BENACHBARTE PAVILLONS, Einwegspiegel, Stahl, 251 x 186 x 186 cm.

absolut untheatralisch und nicht-narrativ ist, werden die psychologischen und projektiven Aspekte der Vorgaben sofort deutlich.[6] Die erste Aussage des «Prophezeienden» lautet: «... du wirst deine Mutter dieses Jahr mehr als einmal sehen... du wirst auch Rosalynd sehen.» Der so genannte objektive «Berichterstatter» über die Vergangenheit des Propheten beginnt ihm ins Wort zu fallen. Er kann gar nicht anders als aggressiv antworten: «... als du deine Mutter getroffen hast, war es dir ziemlich peinlich, ihr deine Freundin vorzustellen.»

Im Lauf der Performance erleben beide Beteiligten das eben Vergangene und die unmittelbar bevorstehende prophezeite Zukunft. Die Gegenwart wird nie ganz fassbar, weil sie andauernd nach vorn und rückwärts projiziert wird. Die Spannungen und Zufälle ihrer Gefühlsreaktionen fliessen in den verbalen Ausdruck und in ihre Körpersprache ein, während sie sich bemühen im Rahmen der verordneten Vorgaben zu bleiben. Ihr Selbst ist irreversibel gespalten: Sie nehmen sich selbst als anderen wahr und reflektieren in einem endlosen Spiel der Rückkopplung unablässig dessen Wahrnehmungen.[7] Die Linearität ihrer Denkvorgänge explodiert und geht in unendliche, aber nicht völlig willkürliche Reflexionen über. Ihr Verhalten ist nicht ihr eigenes, da es von der wechselseitigen Wahrnehmung des jeweils anderen und vom ständigen Versuch, den anderen in sich selbst zu reflektieren, bestimmt wird. Sie bewegen sich auf verschiedenen Schienen und gleichzeitig fallen sie in ihrer gegenseitigen Beobachtung zusammen. Für einen kurzen Moment werden sie quasi zu Schizophrenen.

Die Definition von Schizophrenie, die Graham bevorzugt, stammt aus der Kommunikationstheorie. Marshall McLuhan und Gregory Bateson waren die

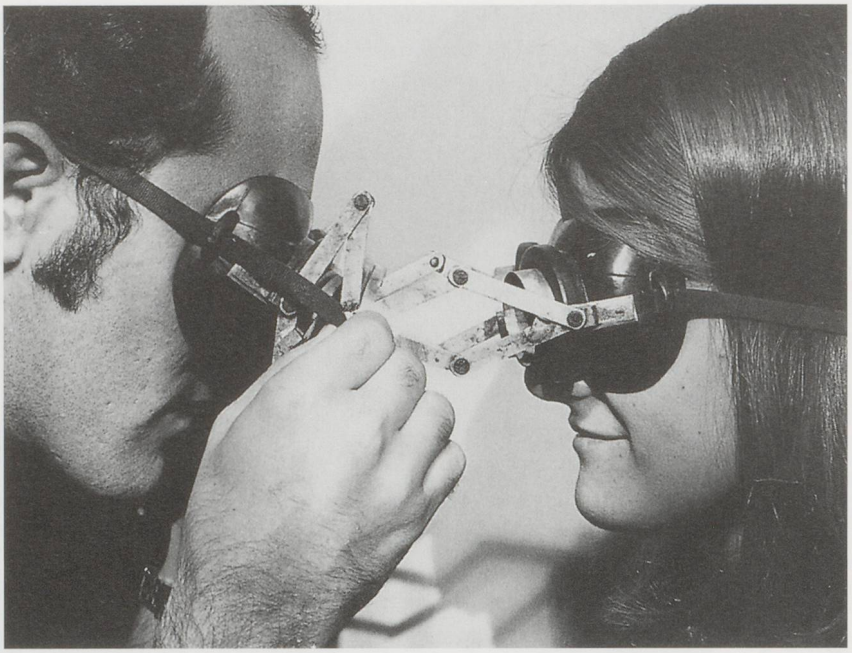
Denker, die in den späten 60er und frühen 70er Jahren grossen Einfluss auf die Entwicklung der Videokunst ausübten.[8] Mit Batesons eigenen Worten: «Die hier vorgestellte Theorie der Schizophrenie beruht auf der Kommunikationsanalyse und insbesondere auf der Theorie der logischen Typen. Ausgehend von dieser Theorie und der Beobachtung schizophrener Patienten wird eine Beschreibung abgeleitet sowie die notwendigen Bedingungen für eine Situation, die *double bind* genannt wird – eine Situation, in der jemand, egal was er tut, ‹nicht gewinnen› kann. Die Hypothese lautet, dass ein Individuum, das in einem *double bind* gefangen ist, schizophrene Symptome entwickeln kann (...).»[9]

Die Atomisierung des einheitlichen modernen Subjekts, eine Kritik des aristotelischen Raum-Zeit-Kontinuums und die Demontage der Renaissance-Perspektive samt ihrer gesellschaftsordnenden Wirkung bilden den Kern von Grahams gesamter Arbeit seit PAST FUTURE/SPLIT ATTENTION; das gilt insbesondere auch für die Pavillon-Skulpturen, die er von 1980 bis heute entwickelt hat. Diese für sich stehende Serie von Konstruktionen kann auch als Variation auf das Sciencefictionthema der Zeitmaschine betrachtet werden.[10] PAST FUTURE/SPLIT ATTENTION bringt dem Betrachter den Urkern der quasi-schizophrenen Erfahrung nahe, die Graham in den vergangenen fünfundzwanzig Jahren in verschiedenen Arbeiten im öffentlichen Raum umsetzte.

Die Schaffung quasi-schizophrener, kontrollierter Situationen mit architektonischen, elektronischen und optischen Mitteln gewährt dem teilnehmenden Betrachter auf spielerisch einleuchtende Weise Einsicht in die Möglichkeiten des Ich. Fernab jeder Angst in einem pathologischen Zustand der Selbstentfremdung ertappt zu werden ermuntert uns zu intersubjektivem Verhalten und Wahrnehmen – in Grahams Videoinstallationen und Pavillonbauten besonders schön durch die Verwendung von Einwegspiegeln und einfachen geometrischen Formen – und versöhnt Sein und Werden, ständigen Wechsel und Identität.[11] Obwohl diese Arbeiten äusserst rational und unter sorgfältiger Beachtung des jeweiligen physikalischen, urbanen und historischen Kontexts geplant wurden, lassen sie das Irrationale im Alltäglichen aufblitzen, da sie eine ungewohnte Sicht auf Vertrautes zulassen. Sie befreien den Betrachter von der etablierten Realität und wecken den Spieltrieb. In Gruppensituationen nehmen die Leute einander beim gegenseitigen Wahrnehmen wahr, was ein neues Verständnis von Selbst und Gemeinschaft fördert. Es sind Objekte, die das Subjekt aktivieren, und gleichzeitig von den beteiligten Betrachtern zum Leben erweckt werden. Sie bringen die Kluft zwischen Realitäts- und Lustprinzip zum Verschwinden und erlauben uns wieder Kind zu sein.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts*, übers. von T. König und H. Schöneberg, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1994, S. 216.
2) Interview mit Benjamin H. D. Buchloh, in: *Dan Graham, Works 1965–2000*, Richter Verlag, Düsseldorf 2001, S. 169.
3) Graham, op. cit., S. 139.
4) Sartres Existenzialismus ist weitgehend pessimistisch, was die Möglichkeiten des Bewusstseins angeht. «Wir können nicht die Welt wahrnehmen und gleichzeitig einen auf uns fixierten Blick erfassen; es muss entweder das eine oder das andere sein. Wahrnehmen ist nämlich anblicken, und einen Blick erfassen ist nicht ein Blick-Objekt in der Welt erfassen (ausser, wenn dieser Blick nicht auf uns gerichtet ist), sondern Bewusstsein davon erlangen, angeblickt zu werden.» Sartre, op. cit., S. 467.
Grahams Videoarbeiten entstanden unmittelbar im Anschluss an die Hippie-Ära und die explosionsartige Verbreitung psychedelischer Drogen und unmittelbar nachdem Sony die erste portable Videokamera auf den Markt brachte, die Portapak. Zu jenem Zeitpunkt wurden neue technische Geräte zugänglich, während gleichzeitig in Kommunen alternative Lebensstile erprobt wurden. Kurz, die Verwendung elektronischer Geräte wurde utopisch umdefiniert. Der Optimismus gegenüber der Idee des erweiterten Bewusstseins ist also in einem spezifischen soziologisch-historischen Umfeld zu verstehen.
5) Graham, op. cit., S. 139.
6) Die Unterscheidung zwischen Realzeit und psychologischer Zeit geht ursprünglich auf die Diskussion des Romans des späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhunderts zurück. Sartre hat eine vierbändige, nicht vollendete Biographie Flauberts geschrieben *(Der Idiot der Familie: Gustave Flaubert, 1821–1857)*, des grossen Pioniers in Sachen Psychologie des Alltäglichen. Der andere entscheidende Entwicklungsschub für die Theorie des Gegensatzes zwischen realer und psychologischer Zeit (und seinen gesellschaftlichen Folgen der Aufteilung des Alltags in Arbeitszeit und Freizeit) stammt von Herbert Marcuse und wurde politisch in Theorie und Praxis von Guy Debord und den Situationisten weiterentwickelt. Der brasilianische Künstler Hélio Oiticica befasste sich in den frühen 70er Jahren in New York in einer Reihe von Arbeiten mit einem Begriffskonzept, das er «Creleisure» nannte (dt. etwa: Kreafreizeit). Im August 1970 schrieb er: «... die Entdeckung von Creleisure ist zentral für den Erfolg der Partizipationsidee: die Freisetzung nicht-



LYGIA CLARK, DIALOGUE: GOGGLES, 1968.
Two participants, wearing specially equipped (diving) goggles, capture images of themselves and the surrounding space by means of mirrors. The rotating movement of the mirrors and their approaching and distancing from the eyes fragment the gaze of the participants who use this fragmentation in order to establish a dialogue. /
DIALOG: SCHUTZBRILLEN. Zwei Leute mit speziell ausgerüsteten (Taucher-)Brillen sehen in kleinen Spiegeln Bilder von sich und ihrer Umgebung. Die Drehbewegung der Spiegel und ihre wechselnde Entfernung zum Auge zerstückeln das Sichtfeld der Beteiligten, welche diese Fragmentierung einsetzen, um miteinander zu kommunizieren.

oppressiver Energien und die Vorstellung von Musse, die damit verknüpft ist (...) Menschen + Zeit + Expansionsmöglichkeit.» *Hélio Oticica,* Ausstellungskatalog, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam 1992, S. 137–138.

7) Paul Ryan, der regelmässig für *Radical Software* schrieb, publizierte 1973 sein Buch, *Cybernetics of the Sacred.* Darin untersucht er den Einsatz von Videoaufzeichnungen für gemeinschaftliche und therapeutische Zwecke und erstellt mithilfe von Feedbackschleifen topologische Modelle. Die Topologie war in jener Zeit zu einer zentralen mathematischen Metapher geworden. Graham war sie im Elternhaus jedoch schon viel früher untergekommen, da seine Mutter als Schulpsychologin in den späten 30er Jahren an der Universität von Iowa bei Kurt Lewin studiert hatte. (Der deutsche Emigrant Lewin publizierte dort 1936 sein bahnbrechendes Werk *Principles of Topological Psychology.*) Einen weiteren Versuch, die herkömmliche Subjekt-Objekt-Beziehung mithilfe der Topologie zu durchbrechen, unternahm die brasilianische Künstlerin Lygia Clark: «Ein Fragment aufgehobener Zeit festhalten: Wenn ich für dieses Experiment – CAMINHANDO/WALKING (Spazieren, 1964) – eine Möbiusschleife verwende, so deshalb, weil sie die Gewohnheiten unserer Raumerfahrung aufbricht: rechts-links, innen-aussen usw. Sie macht eine grenzenlose Zeit und ein Raumkontinuum erfahrbar.» Aus «L'art c'est le corps» (1973), Text der Künstlerin, in: *Lygia Clark,* Ausstellungskatalog, Fundació Antoni Tápies, Barcelona 1977, S. 187.

8) Schauplatz der Diskussion von Video-Feedback und Kommunikationstheorie war damals die Zeitschrift *Radical Software.*

9) Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of the Mind,* Chandler Publishing Company, San Francisco 1972, S. 201. Zum Thema Zeitlichkeit: «Die Fähigkeit eine Erfahrung zeitlich zu lokalisieren ist eines der wichtigen Schlüsselmomente [für die Diagnose von Schizophrenie], ebenda, S. 197. (Zitatübersetzung: Red.)

10) Grahams Lieblingsautor ist Philip K. Dick, dessen Zeitparadoxien er ausgiebig studiert hat. «Im Wohnzimmer von Ruth Raes luxuriösem, wunderschönem, Neubauappartment im Fireflash-Distrikt in Las Vegas sagte Jason Taverner: ‹Ich habe guten Grund zur Annahme, dass ich draussen mit 48 Stunden rechnen kann und drinnen mit 24. Deshalb bin ich mir ziemlich sicher, dass ich nicht sofort von hier verschwinden muss.› Und wenn unser revolutionäres neues Prinzip richtig ist, dachte er, dann wird diese Annahme die Situation zu meinem Vorteil verändern. Ich bin in Sicherheit. Die Theorie verändert die Realität, die sie beschreibt.» Philip K. Dick, *Flow My Tears, the Policeman Said,* Vintage Books, Neuauflage New York, 1993, S. 46. (Übersetzung: Red., die deutsche Ausgabe, *Eine andere Welt,* ist zurzeit vergriffen.)

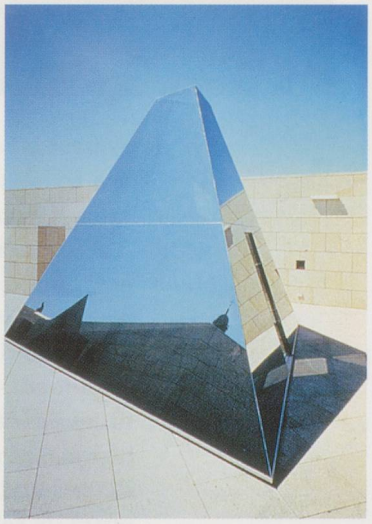
11) In seinem Kommentar zu Gebrauch und Bedeutung eines Einwegspiegels in TWO ADJACENT PAVILIONS (Zwei benachbarte Pavillons, 1978–1982) schreibt Graham: «Diese Pavillons sind für das erholsame Spiel gedacht – ein Plauschhaus für Kinder und eine Rückzugsmöglichkeit für Erwachsene. Beide sind Sinnbilder für die Stadtgemeinschaft und tragen dazu bei, die Entfremdungseffekte der Stadt aufzuheben.» *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on his Art,* MIT Press, Cambridge, Mass. 1999, S. 174–175. (Übersetzung: Red.)

Glass *Perception*

MARIE-PAULE MACDONALD

In Manhattan, one readily accessible, poetically located sculptural work by Dan Graham is set in the roofscapes of Chelsea, at the Dia Center for the Arts. Assembled in 1991, it sits on top of a former light industrial building on West 23rd Street. The building shares the west end of the block traversed by the High Line, an abandoned elevated freight train track. The route to the Dia Center passes through the High Line's rows of rusted, paint-flaked steel columns and underneath its overgrown tracks. Getting up to the roof of the building involves ascending in the tiny elevator or narrow stairs with tall risers.

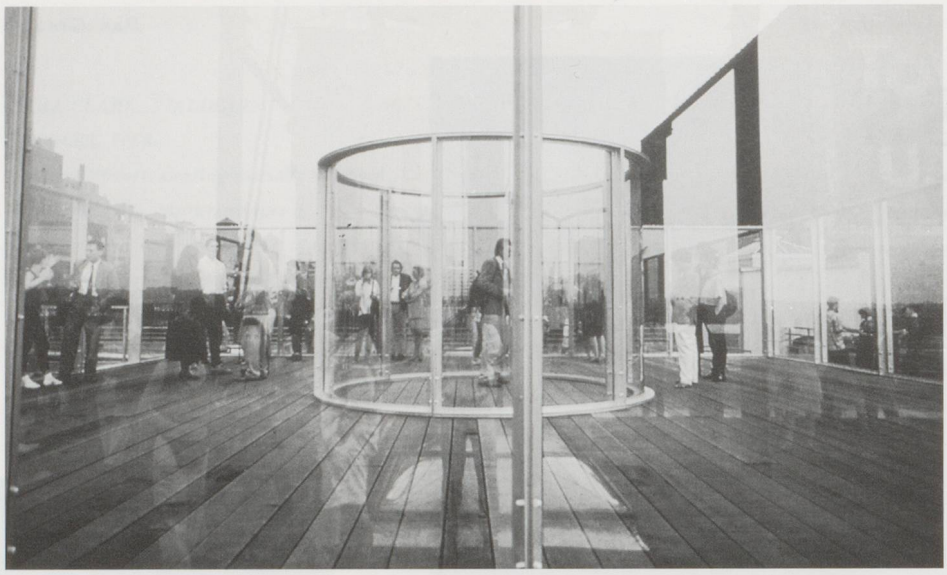
The sculptural project on the roof, set on a raised wooden platform like an industrial version of a plinth, comprises a walk-in-size two-way mirror glass cylinder, scaled to the size of a water tower, set within a square glass frame, and an adjacent video café. The 360-degree vista from the Rooftop Park includes views of the High Line, Battery Park City, and New Jersey. Unused since 1981, the High Line can be "infiltrated"—one can sneak up and trespass, following a route through grass, native wild flowers, and trees, which have grown over the train track. A community group has tenaciously organized an attempt to transform the abandoned slice of rail infrastructure into an elevated public promenade. The initiative is inspired by the Viaduc des Arts in rue Daumesnil, Paris, a kilometer-long series of brick arches, renovated under the direction of architect Patrick Berger. Like the Parisian prototype, the Rooftop Park and the High Line offer a singular series of aerial vistas above the streets of a city whose density requires vertically stacked tiers of urban social life and architecture.



DAN GRAHAM, PYRAMID WITH TOP CUT OFF, 1989–1997, CGAC – Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago di Compostela / PYRAMIDE MIT ABGESCHNITTENER SPITZE.

The adjacency and juxtaposition of these two quintessentially American works: the serial steel construction of the elevated rail infrastructure, and the two-way mirror glass and steel geometries of the rooftop pavilion, set up a contrapuntal urban resonance in the neighborhood. Dan Graham's interest developed into a desire to address, to express and confront issues of contemporary urbanism, landscape and public space. These concerns are apparent in a wide range of formal references, from the issues of scale, in the case of the water tower, to the choice of materials such as reflective glass and painted steel. For example, the rubber tile (flooring) on the Dia Center Rooftop Park is the same spongy material used to surface children's playgrounds, thickened at the base of playground slides.

MARIE-PAULE MACDONALD is an architect currently teaching in Montreal and the University of Waterloo, Canada.



DAN GRAHAM, TWO-WAY MIRROR CYLINDER INSIDE CUBE AND VIDEO SALON, 1981/1988–1991, steel, two-way mirror, wood, aluminum, 8 1/2 x 36 1/8 x 36 1/8'; café: 12 x 36 1/8'; architects: Moji Baratloo, Clifton Balch / EINWEGSPIEGEL-ZYLINDER IN EINEM KUBUS UND VIDEOSALON, Stahl, Einwegspiegel, Holz, Aluminium, 260 x 1100 x 1100 cm, Café: 366 x 701 cm.

Citizens of the New York metropolis have been preoccupied with the problem of creating new public space as a result of the quest to redesign the Ground Zero site in Lower Manhattan. The design of urban public space has been a particular Achilles' heel of Modern Architecture and is often treated as mere public relations posturing in contemporary urban development. Modern architect and urbanist José Luis Sert acknowledged the issue in the fifties with a rudimentary statement of principle: "... places of public gatherings such as public squares, promenades, cafés, popular community clubs, etc., where people can meet freely, shake hands and choose the subject of their discussion are not things from the past, and, properly re-planned for the needs today, should have a place in our cities."[1] Manhattan's nineteenth- and twentieth-century responses to the need for urban public space introduced alternatives to the traditional public square or plaza of the European model, with extreme exaggerations: antimonies from the vast, metropolitan-scaled green common of Central Park, to the telescopically compressed diagonal views, created in the fortuitous intersection of streets and sidewalks, at Times Square.

What is public space, what should it be, and as Françoise Choay has publicly asked, where are the public spaces of our era?[2] Some answers from the nineties can be identified in the intimate spaces and speculative, self-conscious architectural programming of Graham's Rooftop Park, and in the paradoxical circumstances of public space in Manhattan, where the public realm is just as likely to be in the custody of private organizations and foundations. A *New Yorker* writer noted, "High is to New York what wet is to Venice."[3] In a vertical city, can civic public space be made democratically available six stories up in the air? Graham's work alludes to the scope of aerial urban places of leisure, from leafy penthouse terraces to the tar-papered tenement roof.

A public, theatrical quality emanates from Graham's exhaustive array of ambitions and aspirations for the Rooftop Park. He intended a gesture to the history of spontaneous performance traditions of previous twentieth century decades, when street, sidewalk, rented commercial or studio space, or community centers and alternative art spaces became tempo-

rary sites for street theater, dance, sound, events, etc. A specific reference is to the landfilled beach that preceded Battery Park City. Once the site of informal art collaborations, the site has since transformed into corporate headquarter lobbies and security stations. In response, Graham proposed programming the rooftop park for dance and performance. The video café complemented the reference as a place where recent video would be continuously available in relaxed circumstances.

The long, precise title of the sculpture of the rooftop park is TWO-WAY MIRROR CYLINDER INSIDE CUBE AND VIDEO SALON. The inner layer of the glass cylinder, centered inside the glass square posed on a wood deck set about three feet above the rubberized decking mat covering the roof, responds when visitors push on the pivot arc of the heavy door in the cylinder. The door's movement activates the sculpture as a perceptual device to mirror the skyline and set up a visual echo of the individual's place within it. The urban landscape reflects in the curved and planar glass: every visible element, from the water tower, adjacent billboards, to the cloud formations appear in superimposed strata. A cinematic tableau of subject and object, composed of the self, others, and of rooftop architecture, sky, and horizon is layered, stretched, curved, retransmitted, and bounced on the glass surfaces.

The "autoscopy" of seeing one's replicated self in the urban landscape is a usual feature of the ground level in the contemporary hyper-technological city. Around town—not just Manhattan, but in almost any post-industrial city—the ubiquity of the reflected image in glass store windows and mirrors has been augmented by the new ubiquity of the video image, delayed video image, or data-projected video image. It is a reminder of the prescience of Graham's video performance works of the seventies. Contemporary architecture and urbanism now almost automatically incorporate these technologies of a video-saturated urban existence. The narcissistic appeal of viewing one's self is a feature in suave contemporary renovations, projects such as Diller + Scofidio's fashionable restaurant interior, the Brasserie, in the Seagram building, where a delayed video image is relayed over the restaurant bar, recalling Graham's video installations from 1974 (PRESENT CONTINUOUS PAST[S]; TIME DELAY SERIES, etc.). The close-up viewing of one's body that was documented in Graham's live BODY PRESS spiral (1970) is "consumeristically" referenced in the intimate live video transmission found in underground dressing rooms in the cosmopolitan downtown store interior designed by Rem Koolhaas' office, OMA. The cylindrical glass elevator, also at Prada, could well be perceived as a form whose antecedents include Graham's reflective rooftop cylinder. City life is embellished, now perhaps cluttered with a high level of surveillance and self-viewing. What is compelling in Graham's open-air, atmospheric use of video, mirrors, and geometries of reflective glass is not only its focus on a refreshed perception of the self in the urban landscape, but also what Northrop Frye described, in his definition of "ethical criticism," as a "consciousness of the presence of society."[4] At a time that risks coming to be called a "posthuman" era, this informal, intuitive perception of the social seems crucial in the contemporary conception of public space.

1) *José Luis Sert, Arquitecto in Nueva York,* ex. cat., ed. by Xavier Costa, Guido Hartray (Barcelona: ACTAR & Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997), p. 132.

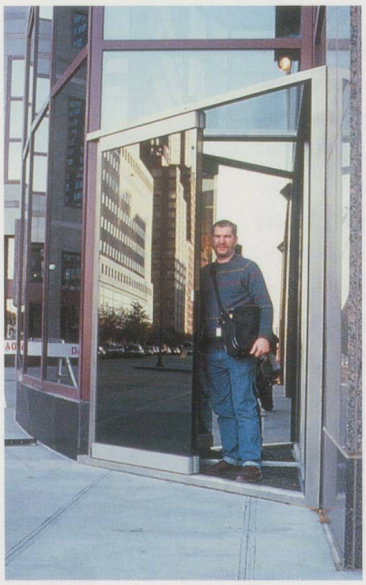
2) Françoise Choay, "La Proximité comme problème anthropologique," notes for a public lecture at the Centre Georges Pompidou, circa 1996.

3) Adam Gopnik, "A Walk on the High Line," *The New Yorker,* May 21, 2001, p. 44.

4) "We may call this ethical criticism, interpreting ethics not as a rhetorical comparison of social facts to predetermined values, but as the consciousness of the presence of society." Northrop Frye, "Polemical Introduction" in *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957), p. 24.

Verspiegelte *Wahrnehmung*

MARIE-PAULE MACDONALD



DAN GRAHAM, TRIANGULAR ENCLOSURE FOR NEW URBAN LANDSCAPE, 1988, New York City / DREIECKIGE KAMMER FÜR NEUE STADTLANDSCHAFT.

Eine leicht zugängliche Skulptur von Dan Graham befindet sich an poetischer Stelle in Manhattan, inmitten der Dachlandschaft von Chelsea auf dem Dia Center for the Arts. Sie wurde 1991 realisiert und sitzt nun auf dem Dach des ehemaligen Leichtindustrie-Gebäudes an der dreiundzwanzigsten Strasse West. Das Gebäude am Westende des Blocks stösst an das Gelände mit dem verlassenen Hochbahngeleise einer ehemaligen S-Bahn-Linie. Die Strasse zum Dia Center führt unter den rostenden Stahlträgern, von denen die Farbe abblättert, und den von Unkraut überwucherten Geleisen hindurch. Um aufs Dach des Gebäudes zu gelangen muss man den winzigen Lift benützen oder eine enge Treppe mit steilen Stufen erklimmen.

Die Dachskulptur steht auf einer erhöhten Holzplattform, die wie die industrielle Version eines Sockels anmutet, und besteht aus einem betretbaren Einwegspiegelglas-Zylinder von der Grösse eines Wasserturms, der in einem quadratischen Glasrahmen platziert ist, sowie einem Videocafé. Vom Dachgarten aus hat man eine 360-Grad-Rundsicht auf die Hochbahn, Battery Park City und New Jersey. Man kann die seit 1981 nicht mehr im Gebrauch befindlichen Geleise der Hochbahn betreten, das heisst sich unerlaubter Weise hinaufschleichen und dem von Gras, einheimischen Wildblumen und Bäumen überwachsenen Trassee folgen. Eine Bürgerinitiative hat sich hartnäckig dafür eingesetzt, aus dem verlassenen Eisenbahnteilstück eine öffentlich zugängliche Fussgängerpromenade zu machen. Die Initiative war vom Daumesnil-Viadukt in Paris inspiriert, jener kilometerlangen Aneinanderreihung von Backsteinbögen, die unter der Leitung des Architekten Patrick Berger renoviert wurde. Wie das Pariser Vorbild bieten auch der Dia-Dachgarten und die Hochbahnlinie eine Reihe einzigartiger Ausblicke über die Strassen einer Stadt, deren Dichte das urbane Leben und die urbane Architektur Schicht um Schicht in die Höhe zwingt.

Das kontrastreiche Nebeneinander dieser beiden zutiefst amerikanischen Bauwerke – der seriellen Stahlkonstruktion der Hochbahnbrücke und der Einwegspiegelglas- und Stahl-

MARIE-PAULE MACDONALD ist Architektin und lehrt zurzeit in Montreal und an der University of Waterloo, Kanada.

DAN GRAHAM, ELLIPTICAL PAVILION, 1996–1999, two-way mirror, aluminum, Bewag, Berlin, 94 1/2 x 197 x 71" / ELLIPTISCHER PAVILLON, Einwegspiegel, Aluminium, 240 x 500 x 180 cm.

geometrie des Dachpavillons – bildet einen urbanen Kontrapunkt zur unmittelbaren Umgebung. Dan Graham entwickelte zunehmend das Bedürfnis, Fragen zur zeitgenössischen Urbanität, zur Landschaft und zum öffentlichen Raum aufzuwerfen und sich damit auseinander zu setzen. Dieses Interesse ist an einer grossen Bandbreite formaler Referenzen ablesbar, von der Dimension, im Fall des Wasserturms, bis zur Wahl der Materialien, etwa des Spiegelglases und des bemalten Stahls. So ist etwa der Gummiplattenbelag auf dem Dach des Dia Centers aus demselben federnden Material, wie es auf Kinderspielplätzen Verwendung findet, unter Rutschbahnen in etwas dickerer Ausführung.

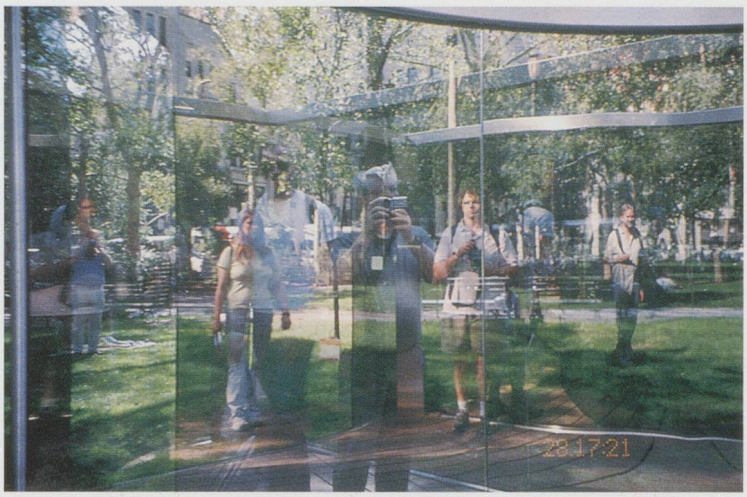
Die Einwohner der Metropole New York haben sich in jüngster Zeit mit der Frage der Schaffung neuer öffentlicher Räume im Zusammenhang mit der anstehenden Neugestaltung des *Ground Zero* an Manhattans Südspitze auseinander gesetzt. Die Gestaltung des öffentlichen urbanen Raums ist eine besondere Achillesferse der modernen Architektur und wird oft lediglich als PR-Pose zeitgenössischen Städtebaus missverstanden und praktiziert. Der moderne Architekt und Städteplaner José Luis Sert sprach dieses Thema in den 50er

Jahren in einer knappen, aber grundsätzlichen Formulierung an: «...Orte öffentlicher Begegnung, wie öffentliche Plätze, Promenaden, Cafés, gut besuchte Gemeinschaftszentren usw., wo Leute sich nach Belieben treffen, die Hand schütteln und frei unterhalten können, gehören nicht der Vergangenheit an und sollten, sorgfältig auf die Bedürfnisse von heute zugeschnitten, in unseren Städten Platz haben.»[1] Im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert hat Manhattan als Antwort auf das Bedürfnis nach öffentlichen urbanen Räumen Alternativen zum traditionellen öffentlichen Platz oder Marktplatz europäischer Prägung entwickelt, und zwar durch eine extreme Steigerung: von der wahrhaft einer Metropole würdigen, riesigen Grünfläche des Central Park bis zu den teleskopisch verdichteten diagonalen Ausblicken, die dank der zufälligen Kreuzung der Strassen und Gehsteige am Times Square entstanden.

Was ist öffentlicher Raum, was sollte er sein, und, wie Françoise Choay in aller Öffentlichkeit fragte, wo sind die öffentlichen Räume unserer Zeit?[2] Einige Antworten aus den 90er Jahren lassen sich an den intimen Räumen und dem spekulativen, sich selbst reflektierenden architektonischen Programm von Grahams Dachgarten ablesen und auch an den paradoxen Bedingungen für den öffentlichen Raum in Manhattan, wo der öffentliche Grund oft in der Hand privater Organisationen und Stiftungen liegt. Ein Journalist des *New Yorker* meinte einmal: «Die Höhe ist für New York, was das Wasser für Venedig ist.»[3] Kann der öffentliche städtische Raum in einer vertikalen Stadt im sechsten Stockwerk allen gleichermassen demokratisch zugänglich gemacht werden? Grahams Arbeit ist eine Anspielung auf das Thema der luftigen urbanen Freizeiträume, von der begrünten Penthouseterrasse bis zum mit Teerpappe bedeckten Mietskasernendach.

Dan Grahams erschöpfende Aufstellung von Ambitionen und Zielen für den Dachgarten hat öffentlichen, performativen Charakter. Er beabsichtigte eine Reverenz an die Tradition der spontanen Performance vergangener Jahrzehnte, als die Strasse, der Gehsteig, der gemietete Laden oder Atelierraum oder auch Gemeinschaftszentren und alternative Kunsträume vorübergehend zu Aufführungsorten von Stassentheater, Tanz, Musik, Happenings usw. gemacht wurden. Eine Anspielung gilt insbesondere dem aufgeschütteten Uferstreifen, dort wo jetzt Battery Park City steht. Einst ein Ort informeller künstlerischer Gemeinschaftsprojekte ist er heute eine Ansammlung von Firmenhauptsitzen und Sicherheitsbüros. Grahams Vorschlag, den Dachgarten zu einem Ort für Tanz und Theater zu machen, ist eine Reaktion darauf. Ergänzt wird diese Bezugnahme durch das Videocafé, einen Ort, wo man sich jederzeit aktuelle Videos in entspannter Atmosphäre anschauen kann.

Der lange, präzise Titel der Dachgartenskulptur lautet TWO-WAY MIRROR CYLINDER INSIDE CUBE AND VIDEO SALON (Einwegspiegel-Zylinder in einem Kubus und Videosalon). Die Innenseite des Glaszylinders inmitten des gläsernen Quadrates auf dem Holzpodium, welches sich etwa 90 Zentimeter über den Gummibelag des Daches erhebt, entfaltet ihre Wirkung erst, wenn Besucher die Angel der schweren Zylindertür in Bewegung setzen. Die Bewegung der Tür macht die Skulptur zum Wahrnehmungswerkzeug, das den Horizont spiegelt und den Ort des Individuums darin wiedergibt. Die urbane Landschaft spiegelt sich im gekrümmten und planen Spiegelglas: Jedes sichtbare Element, vom Wasserturm, den benachbarten Plakatwänden, bis zu Wolkenformationen erscheinen in einander überlagernden Schichten. Ein kinematisches Tableau von Subjekt und Objekt, bestehend aus dem Selbst, den anderen, aus der Dacharchitektur, dem Himmel und dem Horizont wird geschichtet, gestreckt, gestaucht und noch einmal gespiegelt, so dass es buchstäblich auf den Spiegelglasflächen tanzt.



DAN GRAHAM, BISECTED TRIANGLE, INTERIOR CURVE, 2002, Madison Square Park, New York City, 20 x 24 x 24' / HALBIERTES DREIECK, INNERE KURVE, 600 x 730 x 730 cm.

Diese «Selbstbeobachtung», das Erblicken des eigenen Spiegelbildes in der urbanen Landschaft, ist ein alltägliches Erlebnis im «Parterre» der zeitgenössischen hoch technologisierten Stadt. Überall in der Stadt – nicht nur in Manhattan, sondern in fast jedem postindustriellen Stadtzentrum – wird die Allgegenwart des Spiegelbildes in Schaufenstern und Spiegeln noch gesteigert durch die Allgegenwart des Videobildes, der zeitverschobenen Videoaufnahme oder des Videobildes als Datenprojektion. Das beweist nur die Weitsicht von Grahams Videoperformance-Arbeiten aus den 70er Jahren. Zeitgenössische Architektur und Stadtplanung beinhalten heute fast selbstredend diese Technologien einer videogesättigten urbanen Existenz. Der narzisstische Reiz des eigenen Bildes ist inzwischen integraler Bestandteil sanfter zeitgenössischer Renovationen, in Projekten wie Diller und Scofidios modischer Restaurantaufmachung oder der Brasserie im Seagram-Gebäude, wo ein zeitverschobenes Videobild über die Bar projiziert wird und an Dan Grahams Videoinstallationen von 1974 denken lässt (PRESENT CONTINUOUS PAST[S]; TIME DELAY SERIES und andere). An die Nahaufnahmen des eigenen Körpers, die Grahams BODY PRESS-Spirale (1970) live dokumentierte, erinnert die kommerzielle Variante der intimen Live-Videoübertragung in den Umkleidekabinen einer *Downtown*-Boutique im kosmopolitischen Design von Rem Koolhaas' Büro OMA. Den zylinderförmigen Glasfahrstuhl, auch bei Prada, könnte man ohne weiteres als eine Form betrachten, zu deren Vorgängern auch Grahams reflektierender Zylinder auf dem Dach gehört. Das Leben in der Stadt wird verschönert – mittlerweile vielleicht auch ein bisschen überladen – durch das hohe Mass an Überwachung und die Spiegelbilder unserer selbst. Was an Grahams atmosphärischem Open-Air-Einsatz von Video, Spiegeln und der Geometrie reflektierender Glasflächen überzeugt, ist jedoch nicht nur die Konzentration auf eine neue Sicht des Ich in der urbanen Landschaft, sondern auch, was Northrop Frye in seiner Definition einer «ethischen Kritik» als «Bewusstsein von der Gegenwärtigkeit der Gesellschaft» bezeichnete.[4] In einer Zeit, die Gefahr läuft als «posthumane» Ära in die Geschichte einzugehen, ist diese informelle, intuitive Auffassung des Gesellschaftlichen wohl von entscheidender Bedeutung für das zeitgenössische Verständnis des öffentlichen Raumes.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) *José Luis Sert: Arquitecto in Nueva York,* Ausstellungskatalog, hrsg. v. Xavier Costa und Guido Hartray, ACTAR & Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997, S. 132.

2) Françoise Choay, «La Proximité comme problème anthropologique», Notizen zu einem öffentlichen Vortrag im Centre Georges Pompidou, ca. 1996.

3) Adam Gopnik, «A Walk on the High Line», *The New Yorker,* 21. Mai 2001, S. 44.

4) «Man könnte dies eine ethische Kritik nennen, wenn man Ethik nicht als rhetorischen Vergleich sozialer Gegebenheiten mit vorbestimmten Werten versteht, sondern als Bewusstsein von der Gegenwärtigkeit der Gesellschaft.» Northrop Frye, «Polemical Introduction», in: *Anatomy of Criticism: Four Essays,* Princeton University Press, Princeton 1957, S. 24.

DAN GRAHAM, DOUBLE EXPOSURE: LANDSCAPE PHOTO PAVILION II, 1995, architectural model, two-way mirror, cibachrome transparency, 19¾ x 42 x 42". (PHOTO: PETER WHITE)

This pavilion is sited in a landscape with trees. The triangular pavilion, which is enterable through a sliding door, has two two-way mirror sides, while the third side is a huge cibachrome transparency. The transparency is of the landscape viewed from within the structure, 50 meters in front of the transparency side. The transparency is taken on a spring day, nearly at sunset. Spectators inside the structure can see the present landscape, slowly changing as to sunlight and time of the day, through the static image of the lightly exposed transparency of the past view. Each year, one year later, the photographed transparency is aligned, but slightly different from the original photographed view. This creates a time-delay with a still photo. Spectators inside the pavilion see a prismatically re-reflected, superimposed and continuously fluctuating (due to the change in outside lighting) image on the two-way mirror sides. There are continuous reflective and transparent views of the immediately surrounding landscape on both sides of the pavilion superimposed on images of gazing spectators inside and outside of the pavilion's sides, superimposed on the cibachrome distant landscape view through the actual distant landscape view.

Dan Graham, 1995–96

DOPPELBELICHTUNG. LANDSCHAFTSPHOTOPAVILLON II, Architekturmodell, Einwegspiegel, Cibachrome-Diapositiv, 50,2 x 106,7 x 106,7 cm.

Der Pavillon steht in einer Landschaft mit Bäumen. Der dreieckige Pavillon, in den man durch eine Schiebetür gelangt, hat zwei Einwegspiegelwände, die dritte Wand besteht aus einem riesigen Cibachrome-Diapositiv. Das Dia zeigt den Blick aus dem Innern des Pavillons auf die Landschaft 50 Meter vor der Diawand. Die Aufnahme entstand an einem Frühlingstag kurz vor Sonnenuntergang. Besucher innerhalb des Gebäudes sehen die reale, sich je nach Tageszeit und Sonneneinstrahlung langsam verändernde Landschaft durch das sich nicht verändernde transparente Diabild der früher aufgenommenen Landschaft hindurch. Nach einem Jahr wird das Dia jeweils neu angepasst, aber gegenüber der ursprünglichen Ansicht leicht verschoben. So wird mit einer Standaufnahme eine zeitliche Verschiebung erzeugt. Besucher im Pavillon sehen auf den Einwegspiegelwänden ein prismatisch zweimal gebrochenes, überlagertes Bild, das sich (dank des natürlichen Lichtwechsels) in ständigem Fluss befindet. Auf beiden Seiten des Pavillons sieht man mehrmals gespiegelte und transparente Bilder der unmittelbaren Umgebung, überlagert von Bildern der Betrachter hinter und vor den Pavillonwänden, welche wiederum die durch die aktuell gespiegelte Landschaft hindurch erkennbare Fernsicht auf dem Dia überlagern.

Dan Graham, 1995–96

Dan Graham, ARTIST, Maybe ARCHITECT

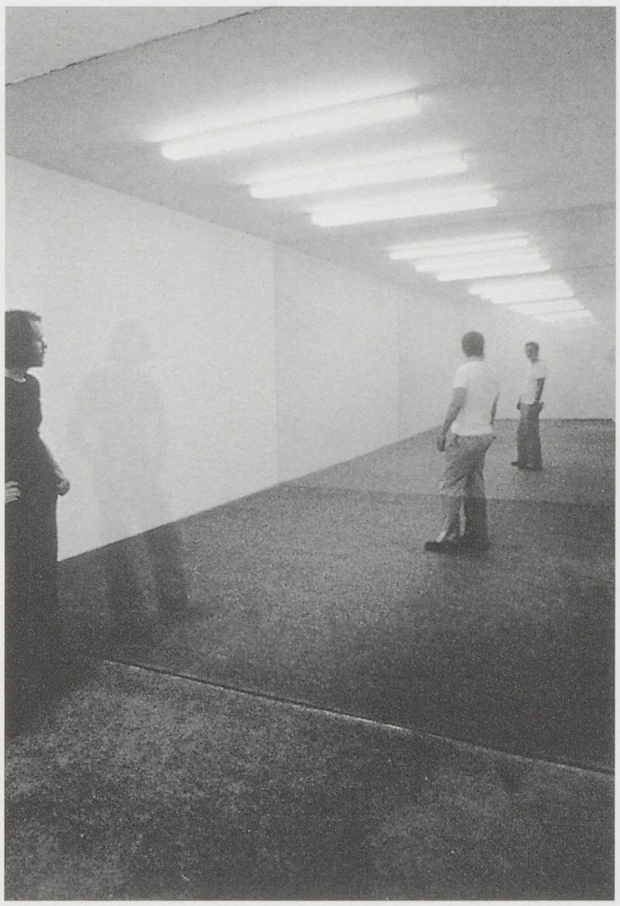
MASSIMILIANO DI BARTOLOMEO

In 1976, during the "Ambiente/Arte" exhibition organized by Germano Celant at the Venice Biennale, Dan Graham showed a work titled PUBLIC SPACE/TWO AUDIENCES. A game of prestige, it took advantage of man's very ingenuous perception of space to double the reference coordinates of a place, using a "simple" mirror-wall and another in transparent glass that intersected a rectangular room. It was like looking through a bottomless mirror, with one's ego reflected in it; but it was also pervaded by a transparency. Meanwhile other wandering presences could be discerned, though it was impossible to ascertain their exact whereabouts. This work inaugurated a new approach by Graham to time delay: a dizzy perception postponed, an opportunity to observe a stranger, albeit only for an instant, before recognizing the stranger as oneself. The artificiality of the video and of the projectors, aided by mirrors and showcases, had enabled Dan Graham to explore perceptive dimensions that were in no way dependent on Renaissance perspective: an orderly and scientific rebellion that surveyed every spatial possibility. Again in 1976, the video TIME DELAY FOR TWO OPPOSING SHOP WINDOWS gave him an opportunity to explore this encroachment elsewhere. This time the observer's attention is focused on the object displayed, but distracted by his/her own reflection and by that of the passersby. Graham expands on that condition by installing two monitors, two television cameras and two mirrors, in two juxtaposed shop windows. This rigorous and exact, geometric and timely arrangement has the capacity, however, to set up infinite spatial combinations. These two experiences ferried Graham's work into an exploratory field far from the neutrality of an art specially prepared, but sharply conditioned by place.

Graham's "machines" have become instruments for surveying space, sectioning it according to sensorial sequences caused by incidents and fractures, screenings and television cameras that make the appreciation of a place ambiguous. The absolute and the relative interpenetrate alternatively, and the visitor can choose to observe one of the multiple realities, in the knowledge that no one possesses the dignity of the absolute except in the instant in which it is perceived. Place, on the other hand, is defined in its continuous denials, being projected and reflected according to contradictory coordinates. The concluded space of a room multiplies its dimensional planes by denying the truths of Cartesian geometry and releasing any subordination to a central and perspective representation: like optical benches on which to fix projections of reality while crossing the narrow border that separates the two worlds in which we are wrapped: the concrete one before our eyes, and the hazier one that resides in the tangle of our suggestions. If, therefore, in the closed spaces, Gra-

MASSIMILIANO DI BARTOLOMEO is an architect. He lectures on environmental architecture at Milan Polytechnic and writes regularly for *Domus*.

ham's pavilions represent the infinite as opposed to the finite, in the open spaces the reverse is true: the surfaces absorb the surrounding landscape, offering visitors the possibility of a synthesis, though this is never taken for granted. As, for example, in TWO CUBES/ONE ROTATED, which is a plain geometric interlocking of two glass and mirror cubes that can also be entered. This work, first shown at the ARC Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, becomes naturally a frame for the space around it. Significantly, the dry and cold aluminum profiles hold back the portions of reality like pictures in a gallery of images rolled into themselves. In this case, the space is not subject to fractures recounting its complexity, as it is in the closed installations. Rather, it is simplified, harnessed to a geometrical pattern that seems to lend order to its comprehension. An exact reading is moreover denied by the fact that the simultaneity of information cannot be organized. And within this logic, the element of disturbance is necessary to our appreciation of Graham's work, while the reflections in the glass present a continual comparison between the observer and what is observed. In this way distraction can complete the observation. Speaking about his 1976 installation, Graham recalls that: "...If you entered and found yourself alone, it was like being inside minimalist art, but as soon as there was more than one person, you would get a double reflection, beside the feeling of bewilderment caused by the continuous reversal between the observer and the person observed." But it is still just as effective today, despite our having grown accustomed since then to an ever more technological and virtual existence. Indeed at the Italian Pavilion in this year's Venice Art Biennale, there were the same incredulous looks, nervous smiles and hands alternately raised, to get confirmation that the persons on the other side of the mirror were actually themselves. A feeling of dizziness may seize the viewer as he or she ingenuously observes a pavilion by Graham: a feeling that turns into contemplation or euphoria, a static or dynamic state. THE STAR OF DAVID PAVILION, from 1989, but finally realized in 1996, on the grounds of Buchberg Castle in Austria, is paradigmatic in this respect. Adults catch their breath as they grasp the intensity of images and sentiments crystallized in the

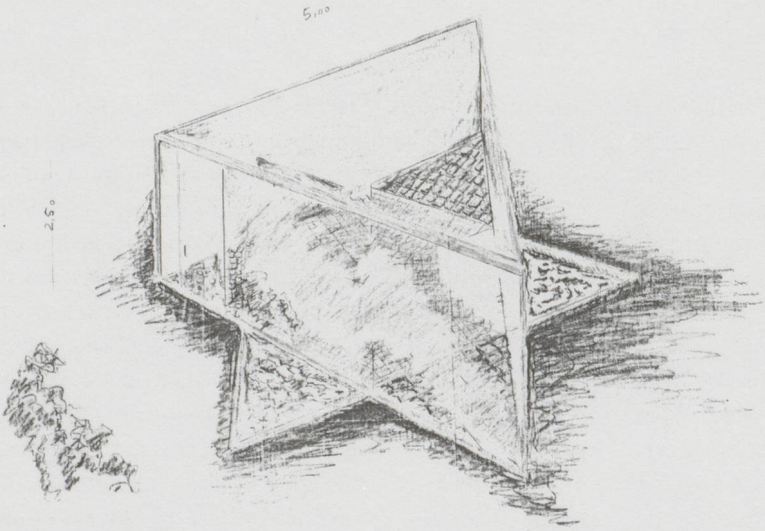


DAN GRAHAM, PUBLIC SPACE/TWO AUDIENCES, 1976, installation, "Ambiente/Arte," Venice Biennale / ÖFFENTLICHER RAUM/ZWEIFACHES PUBLIKUM.

transparent volume; the star shape is recognized in the intersection of the solid triangle, which can be entered, and another triangular water basin that seems to emerge from the two-dimensionality of the water. Its reflections thus also occupy an underground dimension, while the dizziness is in the eye, as it rapidly regains the tops of the star itself on the ground, later lost in its semi-extrusion. Children run towards the wall that isn't there, playing tag and going through a door almost concealed by the immateriality of glass. As the water on the interior of the solid two-way-mirror image position can be walked on by a metal grid, they gaze at their figures reflected in the water and superimposed on the sky, and point

at themselves through the two-way mirror planes. Dizziness becomes a game, and the dazed state is a venture beyond rationality. As Roger Caillois explains in his book *Man, Play, and Games* the coincidence that occurs between dizziness and the mask projects man's identity into a play-related and irrepressible dimension, until a state of stupefaction is reached. Certain propitiatory tribal dances, or more simply the children pirouetting in the courtyard in a hilarious crescendo until they lose their balance and feel sick as the ground starts to undulate, are actually a moment of exploration, an attempt to dig out the authenticity of a dimension that sometimes appears too static. Graham's pavilions convey this giddy sensation, setting off a continuous circular process, even in the visitor's absolutely static state while the space begins to rotate, absorbed or rejected by the screens with which the volume is constructed. In reality, the deception begins precisely with our attempt to grasp the complexity of the structure, the exact intersection of its planes and the geometry of its space. Seduced by the possibility of understanding, and trapped by our unconsciousness, we keep trying again, convinced that this time may be the lucky one, whilst in this reiterated deception the exploration continues.

At times, the distance between art and architecture is minimal; sometimes the two overlap and interpenetrate. This happens in the large suspended canvases by Anish Kapoor, in Richard Serra's magnetic spirals, in Kounellis's brutal labyrinths. The magazine *Domus* recently published a report on the excursion by the art world into the dynamics of architecture: and a recent article, titled "Art Eats Architecture," illustrated the sensational work installed by Kapoor at the Tate Modern in London. Kapoor himself has since been appointed to "design" a station on the Naples Underground. Dan Graham pushes beyond and succeeds in taming space, crystallizing it. However, he does not deprive it of possible changes. He transforms the viewer into an inhabitant, as his or her own privileged witness within the work. The drawing and the preparatory sketches, but also the models, reveal this designer's attitude: by means of axonometrics, perspectives, plans, and sections, where materials and finishes are indicated, but above all the visitor-inhabitant's entrances and routes, in a language detached from architecture. Functional diagrams anticipate the work's mechanism and the inhabitant's behavior, fostering a continual interaction between visitor and place. The CAFÉ BRAVO for the Berlin Biennale of 1998 therefore is a work of architecture, built with technical help from the architect Johanne Nalbach. It is composed of two cubes that intersect in the courtyard of an old factory converted into an exhibition space.



DAN GRAHAM, STAR OF DAVID PAVILION, 1989, drawing by the artist / DAVIDSTERN-PAVILLON, Skizze des Künstlers.

DAN GRAHAM, STAR OF DAVID PAVILION, 1989–1996, two-way mirror, aluminum, Plexiglas, Schloss Buchberg, Austria, 102 3/4 x 165 2/5 x 94" / DAVIDSTERN-PAVILLON, Einwegspiegel, Aluminium, Plexiglas, 261 x 420 x 238 cm.

Reflections in the two-way mirror glass and the mirrored profiles in chromed aluminum, distort the composition formed by the façades of surrounding buildings, while the two cubes seem to appropriate them for themselves. People in the café appear to be suspended in a bubble, yet they are reassured by its familiar furniture. They are distracted however, by the impossibility of defining the boundary between exterior and interior, public and private. Take M. C. Escher's ironic drawing PRINT GALLERY (1956), for example: is the visitor portrayed outside or inside the print?

And again, the fax used by Graham to technically illustrate his most recent work in Italy, at the Galleria Minini in Brescia: a sheet of paper on which four lines design the rectangle with the correct proportions to define the context of the exhibition space, and then, in a thicker line, the two "S" quoted and indicated in the materials. Live paths of glass, mirror and aluminum pursue one another to create an impossible labyrinth, where visitors enter and would like to get to the other side, through the sheet of stretched metal. In a moment of sensorial deprivation, we discover that we have once again been deceived, seduced and abandoned, left alone but infinitely greater.

(Translated from the Italian by Rodney Stringer)

Dan Graham, KÜNSTLER – oder ARCHITEKT?

MASSIMILIANO DI BARTOLOMEO

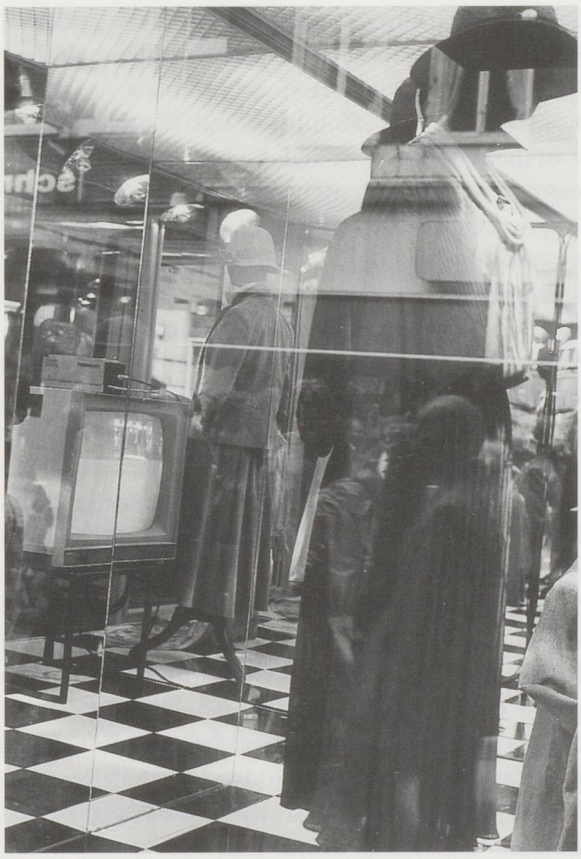
1976 zeigte Dan Graham an der von Germano Celant kuratierten Ausstellung «Ambiente» an der Biennale von Venedig eine Arbeit mit dem Titel PUBLIC SPACE/TWO AUDIENCES, ein Spiel mit Illusionen, das die naive räumliche Wahrnehmung des Menschen ausnützt, um die räumlichen Bezugskoordinaten mit einer «simplen» Spiegelwand und einer Wand aus transparentem Glas, die beide den rechteckigen Raum trennen, zu verdoppeln: Es ist, als blicke man in einen nach hinten offenen Spiegel; die eigene Gestalt wird gespiegelt, ist aber auch von Transparenz durchdrungen, während andere Gestalten sich durch den Raum bewegen, ohne dass sich ihre genaue Position ausmachen liesse. Mit diesem Werk machte Graham einen neuen Schritt in Richtung *time delay,* die Schwindel erregende zeitliche Verzögerung der Wahrnehmung: Sie erlaubt es, sich selbst einen Moment lang als Fremde(n) zu betrachten, ehe man sich erkennt. Das Künstliche von Bildschirmen und Projektoren, unterstützt von Spiegeln und Vitrinen, ermöglichte es Dan Graham, Wahrnehmungsdimensionen jenseits der Renaissanceperspektive zu erkunden: eine systematische, wissenschaftliche Rebellion, die alle Möglichkeiten des Raumes erforscht. Ebenfalls 1976 – im Video TIME DELAY FOR TWO OPPOSING SHOP WINDOWS – verwendete er Schaufenster, um dieses Vordringen in eine andere Dimension zu untersuchen: Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird auf den ausgestellten Gegenstand gelenkt und zugleich durch die eigene Spiegelung und jene anderer Passanten abgelenkt. Graham erweitert diese Situation, indem er zwei Monitore, zwei Kameras und zwei Spiegel in zwei nebeneinander liegenden Schaufenstern installiert. Eine strenge und präzise, geometrisch exakte Anordnung, die aber unendliche Raumkombinationen hervorzubringen vermag. Mit diesen zwei Projekten stösst Grahams Arbeit in einen Untersuchungsbereich vor, der weit von der Neutralität einer «gemachten» Kunst entfernt und stark durch den Ort bestimmt ist. Grahams «Maschinen» werden zu Instrumenten, die den Raum erforschen und ihn durch sensorische Vektoren unterteilen, die sich durch Zwischenfälle und Brüche, Bildschirme und Kameras ergeben, und die Interpretation eines Ortes mehrdeutig werden lassen: Das Absolute und das Relative durchdringen

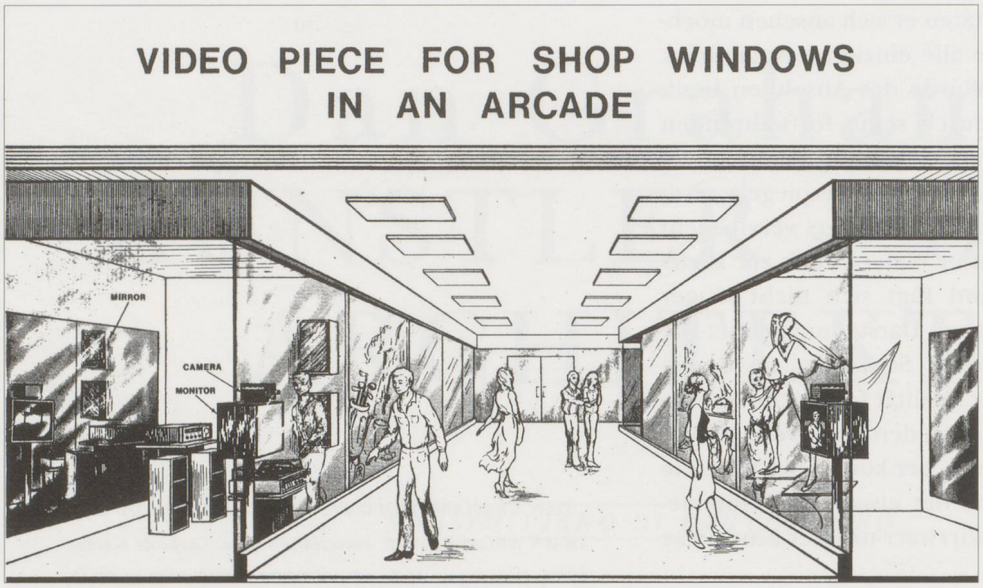
MASSIMILIANO DI BARTOLOMEO ist Architekt. Er lehrt umweltbezogene Architektur am Polytechnikum in Mailand und schreibt regelmässig für *Domus*.

einander, und der Betrachter kann wählen, welche der mannigfaltigen Realitäten er sich ansehen möchte, wohl wissend, dass sie alle einzig im Augenblick der Wahrnehmung die Würde des Absoluten besitzen, während der Ort durch seine fortwährenden Negationen definiert ist, da er anhand widersprüchlicher Koordinaten projiziert und gespiegelt wird. Der geschlossene Raum eines Zimmers vervielfacht seine Dimensionen, gerät in Widerspruch zur kartesianischen Geometrie und fügt sich nicht länger einer zentralperspektivischen Darstellungsweise: Die Wände werden zu optischen Schwellen, an denen man die Projektionen der Realität festmacht und dabei die feine Grenze zwischen den zwei Welten überschreitet, die uns umgeben – der konkreten Welt, die wir vor Augen haben, und der etwas verschwommeneren, die sich aus dem Wirrwarr unserer Eindrücke zusammensetzt.

Wenn Grahams Pavillons also in geschlossenen Räumen das Unendliche im Verhältnis zum Endlichen darstellen, so geschieht in offenen Räumen das Umgekehrte: Die Aussenflächen absorbieren die umliegende Landschaft und ermöglichen dem Betrachter eine Synthese, die jedoch nie vorausgesetzt werden darf. Ähnlich präsentiert sich TWO CUBES/ONE ROTATED, eine einfache geometrische Verschachtelung zweier Kuben aus Fenster- und Spiegelglas, die man auch betreten kann. Dieses Werk, das erstmals 1987 im ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ausgestellt war, wird auf natürliche Weise zum Rahmen des umliegenden Raumes; nicht von ungefähr halten die hart und kalt wirkenden Aluminiumrahmen einzelne Stücke der Wirklichkeit fest wie Gemälde in einer Bildergalerie, die nur auf sich selbst verweisen. Hier ist der Raum keinerlei Brüchen unterworfen, die auf seine Komplexität hinweisen, wie das bei den Installationen in geschlossenen Räumen der Fall ist, sondern er erscheint eher vereinfacht, durch die geometrische Gliederung gebändigt, die ein deutliches Erkennen fördert: Die Eindeutigkeit der Interpretation wird dann aber gestört durch unsere Unfähigkeit, mit gleichzeitig auf uns einstürzenden Informationen umzugehen. Im Rahmen dieser Logik ist das störende Element notwendig, um Grahams Werk richtig zu würdigen. Denn die Spiegelungen im Glas lösen eine ständige

DAN GRAHAM, VIDEO PIECE FOR SHOP WINDOWS IN AN ARCADE, 1976, installation view, Corps de Garde, 1978, Groningen, Holland / VIDEOARBEIT FÜR SCHAUFENSTER IN EINER EINKAUFSPASSAGE.





DAN GRAHAM, VIDEO PIECE FOR SHOP WINDOWS IN AN ARCADE, 1976, drawing / VIDEOARBEIT FÜR SCHAUFENSTER IN EINER EINKAUFSPASSAGE, Entwurf.

Auseinandersetzung zwischen Beobachter und Beobachtetem aus, welche auch die Ablenkung als Teil der Beobachtung zulässt: «...betrat man das Werk allein, hatte man das Gefühl, es mit Minimal Art zu tun zu haben, doch sobald mehr als eine Person anwesend war, [ergab sich] eine doppelte Spiegelung, zusätzlich zur Verwirrung, die durch die fortwährende Verkehrung der Rollen von Betrachter und Betrachtetem erzeugt wurde», erinnert sich Graham im Zusammenhang mit der Installation von 1976. Und obwohl wir mittlerweile an einen immer technoideren und virtuelleren Alltag gewöhnt sind, hat sich diese Wirkung – wie der italienische Pavillon der diesjährigen Biennale in Venedig beweist – bis heute unvermindert erhalten: ungläubige Blicke, verlegenes Lächeln und abwechselndes Heben der Hände, um die Bestätigung zu erhalten, dass wir es sind, die sich auf der anderen Seite des Spiegels bewegen.

Ein Betrachter, der arglos einen von Grahams Pavillons betrachtet, kann leicht von Schwindel erfasst werden: ein Gefühl, das sich alsbald in Kontemplation oder Euphorie, Statik oder Dynamik verwandelt. Der 1989 entworfene, aber erst 1996 im Park des österreichischen Schlosses Buchberg realisierte STAR OF DAVID PAVILION ist in dieser Hinsicht exemplarisch. Erwachsene halten den Atem an, wenn sie die Intensität der Bilder und Empfindungen spüren, die sich im transparenten Raum kristallisieren; die Sternform ergibt sich aus der Überschneidung eines betretbaren Elementes mit dreieckigem Grund und eines dreieckigen Wasserbassins, so dass der Stern gleichsam aus der Wasserfläche aufzutauchen scheint: Die Spiegelungen erhalten so auch eine unterirdische Dimension, während ein Schwindelgefühl den Blick erfasst, der blitzschnell die Zacken des Sterns am Boden erkennt, die sich zur Hälfte im Unsichtbaren verlieren. Kinder rennen gegen die nicht vorhandene Wand, spielen Fangen, treten durch die Tür, die in der Immaterialität des Glases nahezu unsichtbar ist, betrachten ihr Spiegelbild, das sich im Innern der Einwegspiegelkonstruktion auch im Wasser unter dem Bodengitter reflektiert und das Bild des Himmels überlagert, und sie zeigen durch die Einwegspiegelflächen hindurch mit dem Finger auf sich selbst: Das Schwindelgefühl wird zum Spiel und die Sprengung des Rationalen wirkt verblüffend. Wie Roger Caillois in seinem Buch *Les jeux et les hommes* erklärt, katapultiert das Zusammentreffen von Schwindel und Maske die menschliche

Identität in einen spielerischen, ungebändigten Zustand, der bis zur Benommenheit führen kann. Bestimmte Stammestänze oder ganz einfach Kinder, die sich im Hof immer ausgelassener um sich selber drehen, bis sie sich nicht mehr auf den Beinen halten können und das Übelkeit erregende Gefühl verspüren, dass die Erde schwankt: All dies ist nichts anderes als ein Moment der Erkundung, ein Versuch, die Wahrhaftigkeit einer Dimension zu überprüfen, die uns mitunter allzu statisch erscheint. Grahams Pavillons lösen genau diesen Schwindel aus und setzen einen kontinuierlichen, zirkulären Prozess in Gang, selbst wenn der Betrachter vollkommen reglos dasteht, während der Raum sich um ihn zu drehen beginnt, gleichzeitig absorbiert und zurückgewiesen von den Wänden, die sein Volumen begrenzen. In Wirklichkeit beginnt die Täuschung schon beim Versuch, die Komplexität der Struktur, die genaue Überschneidung der verschiedenen Flächen und die Raumgeometrie zu begreifen: verführt vom Glauben an die Möglichkeit zu verstehen und von unserem Unbewussten mit ständig neuen Versuchen überlistet, jedesmal überzeugt, dass es diesmal endlich gelingen werde, wobei sich gerade in dieser wiederholten Täuschung die Erkundung vollzieht.

Manchmal ist die Distanz zwischen Kunst und Architektur sehr gering; manchmal überlagern oder durchdringen sie einander – so im Fall von Anish Kapoors grossformatigen, im Raum aufgespannten Leinwänden, Richard Serras magnetischen Spiralen und Kounellis' brutalen Labyrinthen. Die Zeitschrift *Domus* thematisierte erst kürzlich, dass die Kunst zunehmend in den Bereich der Architektur vorstösst: Ein Artikel mit dem Titel «Kunst frisst Architektur» berichtete über Kapoors Aufsehen erregende Intervention in der Tate Modern in London, dank der Kapoor den Auftrag erhielt, eine U-Bahn-Station in Neapel zu gestalten. Aber Dan Graham geht noch weiter, er bringt es fertig, den Raum zu bändigen, indem er ihm feste Konturen verleiht, ohne ihn der Möglichkeit des Wandels zu berauben, und er macht den Betrachter zu einem Bewohner, der sich innerhalb des Werks selbst beobachtet. Die Zeichnungen, die vorbereitenden Skizzen, aber auch die Modelle zeugen von dieser Haltung: axonometrische und perspektivische Darstellungen, Grund- und Aufrisse, in denen in einer der Architektur entlehnten Sprache die Materialien und Details, vor allem aber die Eingänge und die Wege für die Betrachter-Bewohner angegeben sind. Zweckmässige Pläne, die den Mechanismus des Werks und das Verhalten potenzieller Bewohner vorwegnehmen und dabei der ständigen Interaktion zwischen Betrachter und Ort höchste Priorität einräumen. So ist auch das für die Biennale Berlin 1998 gestaltete CAFÉ BRAVO ein architektonisches Werk. Es entstand in Zusammenarbeit mit der Architektin Johanne Nalbach und besteht aus zwei in einem spitzen Winkel aneinander grenzenden Kuben im Innenhof einer ehemaligen Fabrik, die zum Ausstellungsraum geworden ist. Die Spiegelungen in den opaken und die Sicht durch die transparenten Glasflächen verdrehen – ebenso wie die Spiegelung der Konturen aus verchromtem Aluminium – die Fassadenstrukturen der umliegenden Gebäude, derer sich die Kuben zu bemächtigen scheinen. Der Cafébesucher erlebt das Ambiente, als schwebe er in einer Luftblase, wobei ihm die vertraute Ausstattung des kleinen Lokals Sicherheit vermittelt, während die Unmöglichkeit, die Grenze zwischen aussen und innen, zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre zu bestimmen, ziemlich verwirrend wirkt. Die Situation erinnert an M.C. Eschers ironische Zeichnung BILDERGALERIE (1956): Befindet sich der darauf abgebildete Galeriebesucher innerhalb oder ausserhalb des Bildes, das er betrachtet?

Und dann die Faxnachricht, in der Graham die technischen Illustrationen zu seiner neuesten Arbeit in Italien (in der Galerie Minini in Brescia) liefert: ein Blatt Papier, auf dem mit vier Linien im richtigen Verhältnis ein Rechteck gezeichnet ist, das den Ausstellungsraum darstellt, dann, mit dickerem Strich, die zwei S mit detaillierten Angaben zu den technischen Massen. *In natura* dann Gänge aus Glas, Spiegelglas und Aluminium, die aufeinander folgen und ein unmögliches Labyrinth bilden, das zu betreten bedeutet, sich auf die andere Seite der Streckmetallwand zu wünschen. Ein Augenblick, in dem man jeglicher Sinneseindrücke beraubt ist, um alsbald zu entdecken, dass man einmal mehr getäuscht, verführt und im Stich gelassen wurde, dass man allein ist, aber unendlich viel reicher als zuvor.

(Übersetzung aus dem Italienischen: Irene Aeberli)

DAN GRAHAM, CAFÉ BRAVO, Kunst-Werke, Berlin, 1998, two-way mirror, opaque and transparent glass, polished steel frame, reflective aluminum walls, painted blue tables and wooden chairs, plywood counter, concrete floor; architect: Johanne Nalbach / Einwegspiegel, Milchglas und transparentes Glas, poliertes Stahlgerüst, reflektierende Aluminiumwände, blau bemalte Tische und Holzstühle, Theke aus Furnierholz, Asphaltboden.

QUESTIONNAIRE FOR MR. GRAHAM

CARMEN ROSENBERG MILLER

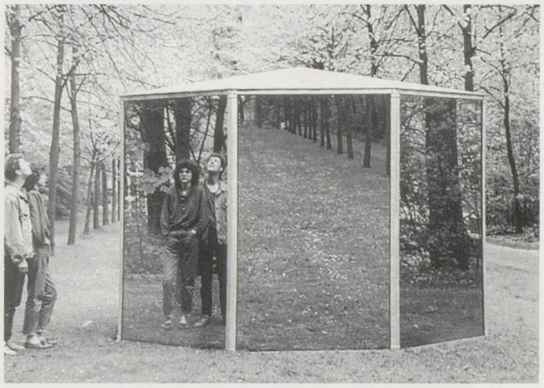
Carmen Rosenberg Miller: How did CAFÉ BRAVO (1998) get its name?

Dan Graham: The café is a functional café whose form is two adjacent two-way mirror cubes, which are placed at angles. It is named for the teenage German magazine, *Bravo*. I read it to learn about basic German and for the explicit content. I was never a real teenager when I grew up—so this is a vicarious pleasure for a semi-dirty old man. I like the name and want the magazine to be available for reading in the café.

CRM: What projects have you done for kids?

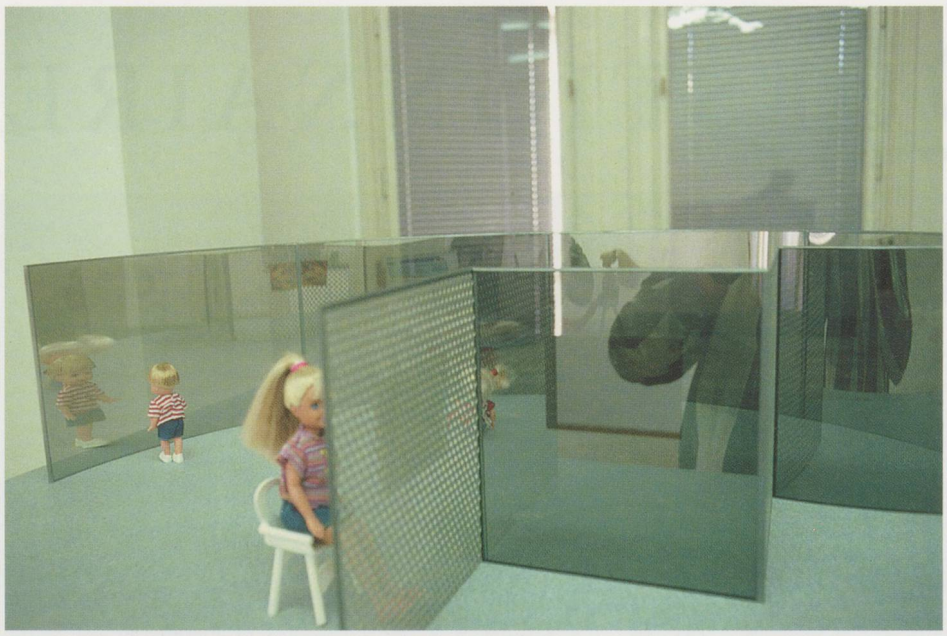
DG: My first work only for children was the 1986 CHILDREN'S PAVILION in Gent, which was part of the "Chambres d'amis" exhibition. As in my earlier OCTAGON PAVILION (1987) in Münster's second "Skulptur.Projekte Münster" exhibition, the interior uses a wooden pole for kids to try to climb or rotate around.

In 1989, when Jeff Wall, saw a videotape of this piece, he proposed we collaborate on a second CHILDREN'S PAVILION. Our proposal has not been realized. The idea is as follows. The CHILDREN'S PAVILION is built into, and enclosed by a landscaped hill. The structural shell of the hill-form is engineered in concrete. It is like the game "King of the Mountain" played by kids on a fake, grassy playground mountain. At the top is an oculus, which is a two-way mirror concave glass lens through which children can see an enlarged image of themselves as giants against the small image of adults and other children looking up from the inside superimposed on the changing skyscape and also superimposed on nine illuminated Cibachromes of children. Inside visitors can look up through the concave lens and see their own gazes against the sky superimposed on the gazes of the children outside. Nine illuminated Cibachromes by



DAN GRAHAM, OCTAGON FOR MÜNSTER, 1987, 8 two-way mirror side panels, one of them a sliding door, wooden roof / 8 Einwegspiegel-Wandelemente, eines davon als Schiebetür, Holzdach.

CARMEN ROSENBERG MILLER lives in New York City and Berlin. She is a ninth-grade student at the Bronx High School of Science.



DAN GRAHAM, CHILDREN'S DAY CARE, CD-ROM, CARTOON AND COMPUTER SCREEN LIBRARY PROJECT, 1998–2000, architectural model, wood, glass, two-way mirror, punched aluminum, 12 x 36 x 42" / PROJEKT FÜR EINE KINDERTAGESSTÄTTE MIT CD-ROM-, CARTOON- UND COMPUTERBILDSCHIRM-BIBLIOTHEK, Architekturmodell, Holz, Glas, Einwegspiegel, Alu-Lochblech, 30,5 x 91,4 x 106,7 cm.

Jeff Wall are mounted on the interior wall of individual children of various nationalities set against different skies.

My 1989 project for a SKATEBOARD PAVILION, originally proposed for the Stuttgart "International Garden Year" of 1993, provided a special area for teenage visitors in the re-designed park. It allows itself to be "graffiti-ed" on its surface and creates a "sixties"-like psychedelic experience by using a truncated two-way mirror pyramidal canopy above the basin. This pyramid form parodies the eighties cliché of placing a glass pyramid on the roof of corporate buildings or shopping areas as in the I. M. Pei Louvre pyramid. The sun's light penetrates the form creating a psychedelic experience for skateboarders as they float weightlessly off the ramp. The two-way mirror glass shows both the skyscape and the skaters superimposed on the glass. The canopy is something akin to the nineteenth century gazebo roof.

The Dia Rooftop Pavilion from 1991 uses curved two-way mirror glass creating, for people inside the curved cylindrical form, an anamorphic enlargement of kids' (and adults') bodies like a funhouse mirror, while on the outside, reducing peoples' bodies as in a convex lens. On the roof outside the pavilion, I placed the rubber flooring used near the slides in a children's playground for people to lie on or for children to fall onto.

My FUNHOUSE FOR MÜNSTER (1997) was designed to relate to both a nearby children's playground and to CHILDREN'S DAY CARE, CD-ROM, CARTOON AND COMPUTER SCREEN LIBRARY PROJECT (1998–2000) conceived for the interior of the central city museum, but only realized later. The second project was designed for an educational function as well as for a children's playground. Both works used curved, anamorphic two-way mirror glass "mirroring" the city plan of Münster, which has a Roman circular plan with its main cathedral and museum at the center of a radiating series of circular streets. The FUNHOUSE was placed near a circular bicycle and footpath at the periphery of the city. I showed DAY CARE CENTER at the Marian Goodman Gallery.

GIRLS' MAKE-UP ROOM from 2000, consists of a 4½-feet high two-way mirror cylinder which is concave on the inside thus producing anamorphic reflections. The semi-circular form is bisected by two perforated stainless steel panels to allow entrance to the enclosure. When these panels slide open, the shifting imposition of the small "peep holes" on the

glass creates a moving moiré pattern. Inside I supply a table with lipstick and small "normal" mirrors with fish-eye lenses attached to their centers. Manipulating the position of these mirrors creates an array of optical distortions.

C R M : What are your favorite bands?

D G : My favorite band of all time is *The Kinks*.

C R M : Do you like music more than art? Why?

D G : I used to love music more than art because it is more "play" than "business" ...because it is a form of communalism ...because it creates ecstatic pleasure and is closer to the body ...because it is "disposable" and about instant clichés of the moment like my first (conceptual) work for magazine pages ...because it is "pop" culture, which I can experience with normal people ... because it is kind of a hobby just as my first art was a hobby.

C R M : Are you still going through your second childhood?

D G : I think I am experiencing my second childhood through my two-way mirror work. I've never read Lacan, but I feel my work involves the Lacanian "mirror stage" of childhood, when the young child first experiences his/her sense or non-sense of an ego. I know that through my art I make new friends, which I barely had as a child. And through my "hobbies" of rock music, architectural tourism, and travel I stay young.

C R M : How did you know you were a child again?

D G : I know I am a child when I watch other Aries people (I am an Aries) behaving childishly, like me. It's difficult for me to directly answer your question, it's too perceptive for me—or maybe I am not that self-perceptive. But I thoroughly appreciate your question.

DAN GRAHAM, SKATEBOARD PAVILION, 1989, architectural model / SKATEBOARD-PAVILLON, Architekturmodell.

DAN GRAHAM, BISECTED TWO-WAY MIRROR TRIANGLE, 1998, stainless steel and two-way mirrors, 7 9/16 x 19 11/16 x 19 11/16' / ZWEIGETEILTES EINWEGSPIEGEL-DREIECK, Edelstahl und Einwegspiegel, 230 x 600 x 600 cm.

DAN GRAHAM, TRIANGULAR SOLID WITH CIRCULAR INSERTS, 1989–2003, stainless steel and two-way mirrors, exhibition view, Massimo Minini Gallery, Brescia, 7 9/16 x 7 9/16 x 7 9/16'/ DREIECKIGER KÖRPER MIT EINGESETZTEN KREISFORMEN, Edelstahl und Einwegspiegel, 230 x 230 x 230 cm.

Fragebogen für Mr. Graham

CARMEN ROSENBERG MILLER

Carmen Rosenberg Miller: Wie ist das CAFÉ BRAVO (1998) zu seinem Namen gekommen?
Dan Graham: Das Café erfüllt eine bestimmte Funktion, es besteht aus zwei in einem schiefen Winkel aneinander grenzenden Kuben aus Einwegspiegelglas. Ich taufte es nach der deutschen Teenagerzeitschrift *Bravo,* die ich las, um mir ein paar Grundkenntnisse in Deutsch anzueignen, und weil es darin um Sex geht. Da ich als Junge nie ein richtiger Teenager war, ist das eine Art später Ersatzbefriedigung für den *dirty old man,* der ich mittlerweile vielleicht bin. Ausserdem gefällt mir der Name, und ich möchte, dass die Zeitschrift als Lesestoff im Café aufliegt.
CRM: Haben Sie auch Arbeiten für Kinder gemacht, und welche?
DG: Meine erste Arbeit nur für Kinder war der für die Ausstellung «Chambres d'amis» in Gent (1986) entworfene CHILDREN'S PAVILION (Kinderpavillon). Wie in meinem ersten OKTOGON FÜR MÜNSTER anlässlich der zweiten «Skulptur Projekte Münster» (1987) ist in seinem Innern eine Holzstange für Kinder angebracht, an der sie hochklettern oder sich herumschwingen können.

CARMEN ROSENBERG MILLER lebt in New York und Berlin. Sie besucht die neunte Klasse der Bronx High School of Science.

Als Jeff Wall 1989 eine Videoaufnahme dieser Arbeit sah, meinte er, wir sollten gemeinsam einen zweiten Kinderpavillon entwerfen. Der Entwurf wurde aber nie verwirklicht. CHILDREN'S PAVILION ist in einen künstlich angelegten Hügel hineingebaut. Die Stützstruktur der Hügelform ist in Beton gegossen. Das Ganze gleicht dem Spiel «Bergkönig», das Kinder auf einem künstlichen, mit Gras bewachsenen Spielplatzberg spielen. Oben befindet sich ein Rundfenster, eine konkave Linse aus Einwegspiegelglas, das die Kinder als wahre Riesen erscheinen lässt im Vergleich zum kleinen Bild der Erwachsenen und der anderen Kinder, die unten im Innern des Hügels stehen und nach oben schauen, ein Bild, das sich vor den ständig wechselnden Himmel und neun Cibachrom-Leuchtkästen schiebt. Von innen können die Besucher durch die konkave Linse hinausschauen und vor dem Hintergrund des Himmels ihre eigenen Blicke sehen, welche die Blicke der Kinder draussen überlagern. Jeff Wall hatte die Idee, neun Cibachrom-Leuchtkästen mit Bildern von einzelnen Kindern verschiedener Nationalität an der Innenwand aufzuhängen, die mit jeweils unterschiedlichem Himmel im Hintergrund aufgenommen wurden.

Mein Projekt SKATEBOARD PAVILION (1989), das ursprünglich für die Internationale Gartenschau in Stuttgart gedacht war, sah einen Bereich speziell für jugendliche Besucher innerhalb des umgestalteten

DAN GRAHAM, CHILDREN'S PAVILION, 1986, two-way mirror, glass, aluminum, installation "Chambre d'Amis," Gent, 64 1/2 x 123 1/4 x 91" / KINDERPAVILLON, Einwegspiegel, Glas, Aluminium, 164 x 313 x 231 cm.

Parks vor. Die Wände dürfen mit Graffiti besprüht werden, und eine stumpfe Pyramide aus Einwegspiegelglas, die sich über der Wanne erhebt, vermittelt eine Art psychedelische Erfahrung wie in den 60er Jahren. Die Pyramide parodiert auch ein Klischee der 80er Jahre, als man die Dächer grosser Firmengebäude oder Einkaufszentren mit Glaspyramiden im Stil von I. M. Peis Louvre-Pyramide krönte. Wenn die Skateboardfahrer schwerelos von der Oberkante der Wanne gleiten, vermittelt ihnen das einfallende Sonnenlicht ein rauschhaftes Gefühl. Auf dem Einwegspiegelglas sieht man sowohl den Himmel als auch die sich spiegelnden Skateboardfahrer. Die Überdachung erinnert an ein Gartenhaus aus dem neunzehnten Jahrhundert.

Der Pavillon auf dem Dach des Dia Centers in New York (1991) ist ein Zylinder aus Einwegspiegelglas, der bewirkt, dass die Leute im Innern die Körper von Kindern (und Erwachsenen) als riesige Verzerrungen sehen, fast wie in einem Spiegelkabinett, während sie von aussen wie durch eine konvexe Linse betrachtet zusammenschrumpfen. Für den Platz vor dem Dachpavillon benutzte ich einen gummiartigen Bodenbelag, wie man ihn neben Rutschbahnen auf Spielplätzen findet, damit sich die Leute darauf legen oder fallen lassen können.

DAN GRAHAM, FUNHOUSE FOR MÜNSTER, 1997, two-way mirror, stainless steel, first installed for "Skulptur Projekte Münster," 90 1/2 x 216 1/2 x 78 3/4" / PLAUSCHHAUS FÜR MÜNSTER, Einwegspiegel, Edelstahl, 230 x 550 x 200 cm.

Mein FUNHOUSE FOR MÜNSTER (Plauschhaus für Münster, 1997) nahm sowohl auf einen nahe gelegenen Spielplatz Bezug als auch auf das CHILDREN'S DAY CARE, CD-ROM, CARTOON AND COMPUTER SCREEN LIBRARY PROJECT (1998–2000), das im Museum der Stadt aufgestellt werden sollte, aber erst später realisiert wurde. Das zweite Projekt sollte eine didaktische Funktion erfüllen und gleichzeitig auch ein Spielplatz sein. Für beide Arbeiten wurde rundes, die Formen verzerrendes Einwegspiegelglas verwendet, das gleichsam die Struktur der Innenstadt von Münster widerspiegeln sollte. Die Stadt ist nach römischem Muster kreisförmig angelegt, in der Mitte der in konzentrischen Kreisen verlaufenden Strassen befinden sich das Münster und das Museum. Das FUNHOUSE wurde am Stadtrand neben einem Rundweg für Fahrradfahrer und Fussgänger aufgestellt. DAY CARE CENTER war in der Marian Goodman Gallery ausgestellt.

GIRLS' MAKE-UP ROOM aus dem Jahr 2000 besteht aus einem 137 Zentimeter hohen Zylinder aus Einwegspiegelglas, der innen konkav ist und deshalb völlig verzerrte Spiegelbilder liefert. Das Halbrund wird durch zwei perforierte Platten aus Edelstahl unterteilt, so dass man den Zylinder betreten kann. Werden diese Platten auseinander geschoben, werfen die gleitenden Reflexionen der «Gucklöcher» ein fliessendes Wellenmuster (Moirée) auf das Glas. Im Innern stellte ich ein Tischchen mit Lippenstiften und normalen kleinen Spiegeln hin, in deren Mitte ein Fischauge angebracht war. Verändert man die Position dieser Spiegel, hat das eine ganze Reihe optischer Verzerrungen zur Folge.

C R M : Haben Sie eine Lieblingsband?

D G : Meine Lieblingsband sind seit eh und je *The Kinks.*

C R M : Mögen Sie lieber Musik oder Kunst, und warum?

D G : Früher war mir Musik lieber, weil sie mehr Spiel als Business ist, ...weil sie eine Art Gemeinschaftserlebnis bietet, ...weil sie wahnsinnig Spass machen kann und sinnlicher ist, ...weil sie verfügbar ist und im Augenblick gerade aktuelle Klischees aufgreift, wie meine ersten (konzeptuellen) Arbeiten für Zeitschriften, ...weil es eine populäre Form von Kultur ist, die ich zusammen mit ganz normalen Leuten erfahren kann, ...weil sie eine Art Hobby ist, so wie auch meine Kunst anfangs ein Hobby war.

C R M : Erleben Sie immer noch Ihre zweite Kindheit?

D G : Ich glaube, ich erfahre meine zweite Kindheit durch meine Einwegspiegelglas-Arbeiten. Ich habe nie Lacan gelesen, aber ich spüre, dass Lacans Spiegelstadien der Kindheit in diesem Zusammenhang sehr wichtig sind, wenn nämlich das Kind zum ersten Mal den Sinn oder Un-Sinn eines Ichs erfährt. Ich weiss, dass ich durch meine Kunst neue Freunde gewinne, Freunde, die ich als Kind kaum hatte. Und dank meiner Steckenpferde – der Rockmusik, den Ausflügen in die Architektur und dem Reisen – bleibe ich jung.

C R M : Und wie haben Sie gemerkt, dass Sie wieder ein Kind sind?

D G : Immer wenn ich sehe, wie kindisch sich andere im Sternzeichen des Widders geborene Leute benehmen (ich selbst bin auch Widder), weiss ich, dass ich ein Kind bin. Es fällt mir schwer, direkt auf deine Frage zu antworten, sie ist zu scharfsinnig für mich, vielleicht ist mein Blick auch nicht scharf genug, wenn es um mich selbst geht. Aber es ist eine gute Frage.

(Übersetzung: Uta Goridis)

DAN GRAHAM, CHILDREN'S DAY CARE, CD-ROM, CARTOON AND COMPUTER SCREEN LIBRARY PROJECT, 1998–2000, two-way mirror, stainless steel, rubber, computer screens and computers, CD-ROM and cartoon library, desks and chairs, installation Marian Goodman Gallery, New York, April–May 2000, 90 x 296 x 273" / PROJEKT FÜR EINE KINDERTAGESSTÄTTE MIT CD-ROM-, CARTOON- UND COMPUTERBILDSCHIRM-BIBLIOTHEK, Einwegspiegel, Edelstahl, Gummi, Computer und Bildschirme, CD-ROM- und Cartoon-Bibliothek, Pulte, Stühle, 229 x 752 x 693 cm.

EDITION FOR PARKETT **DAN GRAHAM**

FUN FOR KIDS AT MY WORK IN A PARK IN MANHATTAN, 2003

Piezo Ultrachrome Pigment on Hahnemühle paper, 13 x 16 1/2".

Printed by Laumont Editions, New York.

Photograph by Rosalind Cutforth.

Edition of 60, signed and numbered on the reverse.

Piezo-Ultrachrome-Pigmentdruck auf Hahnemühle, 33 x 42 cm.

Gedruckt bei Laumont Editions, New York.

Photographie von Rosalind Cutforth.

Auflage: 60, auf der Rückseite signiert und nummeriert.