

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 72: Collaborations Monica Bonvicini, Richard Prince, Urs Fischer

Artikel: Im Inneren der Bilder erheben sich Wind und Feuer = Wind and fire rising within

Autor: Kurjakovic, Daniel / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681278>

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

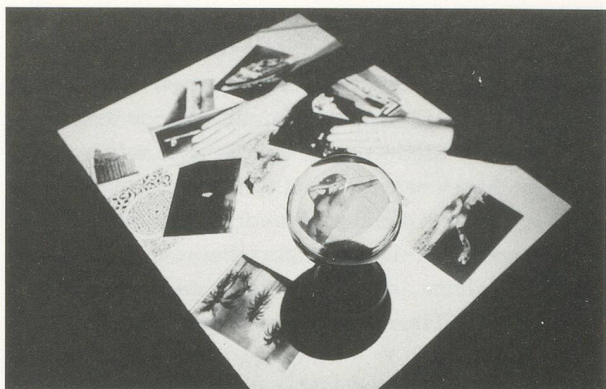
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 23.01.2026

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



DANIEL KURJAKOVIC

Ein abgedunkelter Raum, irgendwo ein erleuchteter Tisch. Hände, die körperlos aus dem Dunkel erscheinen, verteilen schwarzweisse und farbige Photographien, als wären es Tarotkarten: die Aufnahme einer über dem Sand aufspringenden Kobra; ein die Wasser durchpflügender Liniendampfer aus der Vogelperspektive; ein weisser Wolf; das Fragment einer Tempelanlage, deren Säulen von hartem Mittagslicht bestrahlt werden; eine aztekische Kultstätte... In der Mitte des Tisches liegt eine Kristallkugel. Als Prisma zerteilt sie das Licht (eines Dreilinsenprojektors) und wird so zur Chiffre für die Deutung von Wirklichkeit. Immer wieder verzerrt sie die Bildmotive und wölbt sie dem Betrachter entgegen. Für einen kurzen Moment stellt sich jeweils der Anschein von Lebendigkeit ein: Der Arm einer von Riefenstahl ins Bild gesetzten Athletin spannt sich! Die Schlange hebt ihren Körper vom Boden! Und Shiva tritt tanzend aus dem Feuerkreis! Bald liegen die Karten wieder ruhig und rätselhaft da, bereit gelesen zu werden

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

Im Inneren der Bilder erheben sich Wind und Feuer

oder gar die Zukunft aufscheinen zu lassen, die Zukunft unserer Gesellschaft sicherlich. Doch welche geisterhafte Präsenz legt hier die Karten aus? Und gilt es ernst? Oder ist alles nur Budenzauber?

Die Videoinstallation *CARTOGRAPHIE DES CONTRÉES À VENIR* (Vermessung der zu erwartenden Szenarien, 1979) ist die bekannteste frühe Arbeit von Silvie Defraoui. (Sie hat sie zusammen mit ihrem Partner Chérif Defraoui gemacht, mit dem sie von 1975 bis zu seinem Tod, 1994, alle Werke gemeinsam signierte.) *CARTOGRAPHIE* gehört – wie andere Arbeiten der Defraouis auch – zu einem generellen Projekt, das sich als Versuch lesen lässt, Welt zu «entbergen», das heisst unter dem visuellen Geröll der medialen Gesellschaft etwas sichtbar zu machen,

was vielleicht den Lauf der Dinge erahnen liesse. Den Begriff Versuch kann man durchaus wörtlich nehmen, denn oft machen die Arbeiten allerlei Schwierigkeiten des Entbergens fühlbar. Vielleicht bleiben diese Schwierigkeiten aus dem klaren Bewusstsein darüber erhalten, dass auch immer etwas verborgen bleiben muss, wenn die Arbeit des Entbergens sinnfällig, wirksam und, vielleicht könnte man sagen, vertrauenswürdig sein soll. Wer weiss...

Trotz allem «Willen zur Wahrheit» glaubt Silvie Defraoui also nicht, man könne die Dinge ein für allemal entblößen, um zu einer verborgenen Logik derselben vorzudringen. Doch ebenso wenig scheint die Wirklichkeit für sie lediglich ein unentwirrbarer und zusammenhangsloser Knäuel von Phänomenen zu sein, der nicht von tiefer liegenden Strukturen und Mechanismen reguliert ist. Vielleicht werden deshalb in der Photoserie *Indices de variations* (Zeichen der Veränderung, 2002) erst auf den zweiten Blick jene merkwürdigen Falten sichtbar, welche die Landschafts- und Stadtansichten durchziehen: den Titicacasee, ein Haus in der Nähe von Delhi, die Gegend bei *Minas de plata* in Bolivien, Gerza in Ägypten oder die Terrassendächer von Kairo. Was zunächst lediglich wie postkartenartige Ansichten von diversen Reisen aussieht, verwandelt sich durch diese eindeutig nicht geologischen Verwerfungen in unsichere Zonen, affiziert von dem, was man einen «katastrophischen Effekt» nennen könnte. Defraoui: «Es geht darum, die Zeit anzuhalten, den Augenblick zu fixieren, in dem alles verschwinden wird, weil man sich einfach abwendet oder weil vielleicht die Welt einstürzt.»¹⁾ Worum es bei den Landschaften von *Zeichen der Veränderung* sonst auch immer gehen mag, sicher stehen sie hier stellvertretend für eine «Ferne». Es sind Orte der Sehnsucht und zugleich der Bedrohung. Doch allzu viel Sentimentalität wird unterbunden. Denn die Ferne der Landschaften erweist sich als Illusion, wie sie aus gewissen Urformen des Theaters überliefert ist: Die Bilder sind «lediglich» Licht von bestimmten Diapositiven, das auf einige Falten in den unmittelbaren körperlichen Vorraum der Betrachter geworfen wurde, genauer: auf die Falten heller Stoffe, auf welche die Landschaften projiziert wurden – und eben nicht Fenster zur äusseren Welt. *Zeichen der Veränderung* zeigt mo-

dellhaft, mit anderen Worten, auf verletzliche und etwas machtlose Weise (aber was sonst vermag Kunst?), wie abhängig unser Verstehen von der Art und Weise ist, wie uns etwas näher oder ferner erscheint. Dies wiederum kann ein ziemlich erschreckendes, bitter ernstes Spiel werden, wenn man die eher vagen Begriffe Ferne und Nähe ersetzt durch Wortpaare wie: das Unwahrscheinliche und das Wahrscheinliche, das Unvernünftige und das Vernünftige, das Hirngespinnst und der gesunde Menschenverstand.

Aber um Politik oder Moral geht es nicht auf offensichtliche Weise. Dafür ist die Arbeit von Silvie Defraoui erstens viel zu sehr mit magischen Spielen und verführerischem Bühnenzauber beschäftigt und zweitens von einem Zweifel geprägt, der sich an den sogenannten «Schwierigkeiten des Entbergens» entzündet. Weisen wir auf drei jüngere Videoarbeiten und eine grosse Serie von Photographien hin. (Seit Mitte der 70er Jahre hat Defraoui eine ganze Reihe von wichtigen Installationen mit Videos und Photographien geschaffen, was ihr, dies nur nebenbei, den etwas zweifelhaften Titel einer «Pionierin der Medienkunst» eingebracht hat.)

In *BRUITS DE SURFACE* (Oberflächengeräusche, 1995) sehen wir, eng kadriert, einen mit einem Wachstuch bedeckten Tisch, der mit Blumen und Früchten gemustert ist. Dämmriges Licht. Von oben stellt eine schwarz behandschuhte Hand leere Gläser auf den Tisch. Dann lässt sie Milch hineinfließen – und während die Flüssigkeit hörbar zum Rand emporsteigt, werden langsam farbige, projizierte Bilder sichtbar, verzerrt durch die Wölbung des Glases: eine menschliche Figur im Gegenlicht, Schatten von herumtollenden Katzen, ein abendlicher Strand, an dem eine Figur entlanggeht, Fassaden von Häusern... Kaum haben sich die Bilder materialisiert, wischt die Hand die Gläser vom Tisch, in den Realraum hinein, wo sie laut und unsichtbar zerbersten. Das Tischtuch wird weggezogen, darunter erscheint das nächste. Der Zyklus beginnt erneut. Auch wenn die Bilder oft an ein privates Photographiealbum denken lassen, ist *BRUITS DE SURFACE* nichts für Voyeure, weil die fragmentierten, verzerrten Bilder von Orten, Personen, Pflanzen und Tieren namenlos bleiben. Umso eindrücklicher ist es aber, dass wir ins

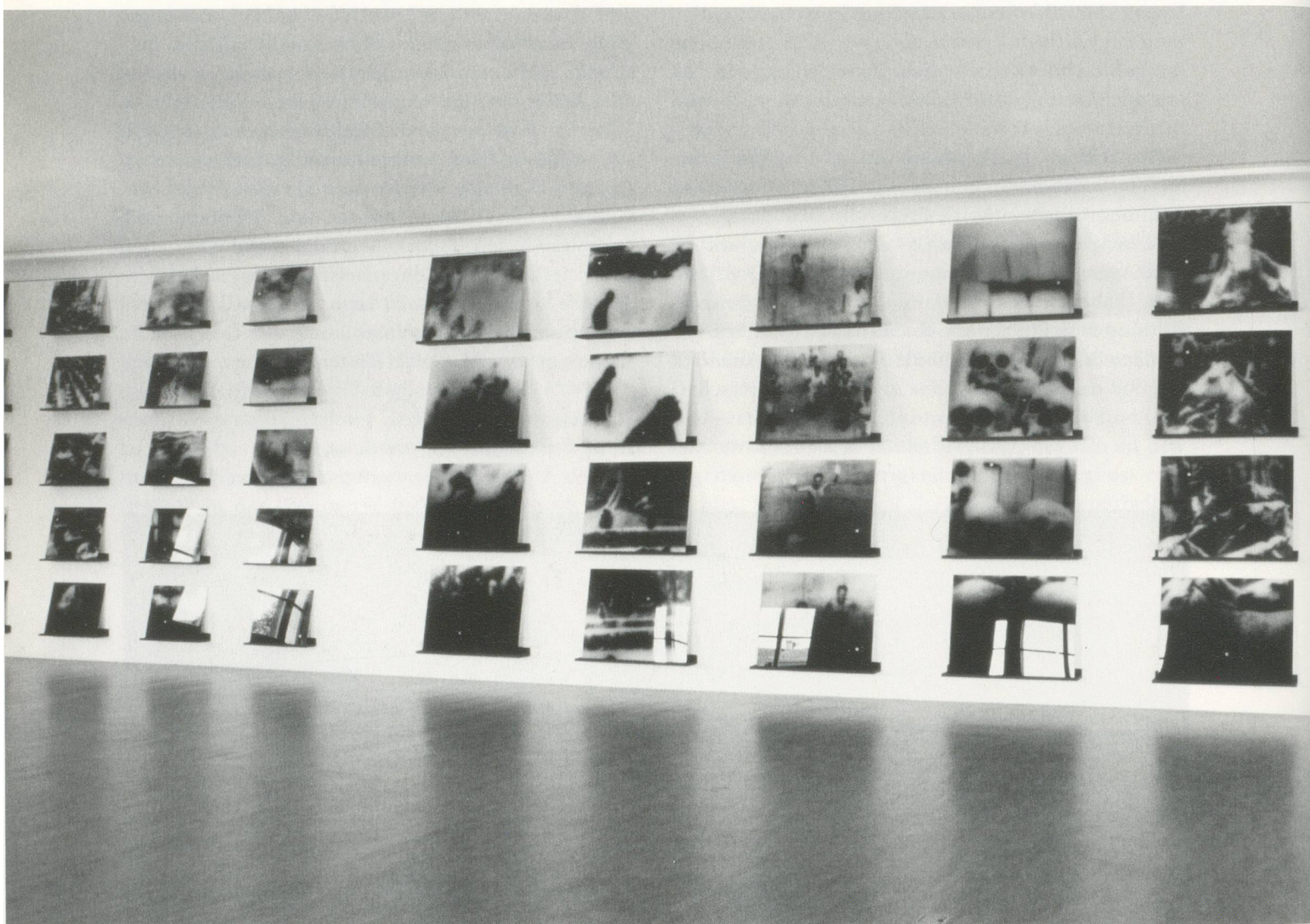
Innere der Bilder vorzudringen scheinen, als wären wir Zeugen dafür, wie sie auf eine «wahre Empfindung» abgehört werden; diese ist jedoch ungefähr so real wie das undeutliche Echo einer unwiederbringlich verlorenen Tonquelle.

Wo Bilder zyklisch erscheinen und vergehen, ist die Vorstellung einer von Metamorphosen geprägten Kommunikation wirksam: Etwas wird bedeutsam erst im Übergang von einem Ort zum anderen, von einem Aggregatzustand zum anderen. In *PLIS ET REPLIS* (Falten und Gegenfalten, 2002) zum Beispiel fällt aus dem Off jeweils ein zerknittertes Stück Papier ins Bild, ein Paar Hände falten es auseinander

und streichen es glatt, wobei allmählich Zeitungs-
bilder sichtbar werden: ein brennender Kahn, rauchende Industrieschlote, ein Karnevalszug, afrikanische Elefanten, die in unheimlicher und zugleich absurder Pose in einer Zirkusmanege sitzen. Nie zeigen die Bilder ein einzelnes Ding, immer sind es grössere Gruppen und Massen, als würde eine elementare Welt betont, die an den Rändern und Bruchlinien von Kultur, Technik, Geschichte und Natur lesbar wird. Kehrt Defraoui diesen Bereich deshalb heraus, weil erst darin Kräfte sichtbar werden, die mit der «Tiefenstruktur» der Gesellschaft zusammenhängen (wobei Tiefenstruktur nur der et-

SILVIE DEFRAOUI, BRUITS DE SURFACE, 1995, video installation / Videoinstallation.





was gelehrte Name für die entgrenzten und deshalb für Katastrophen und mächtige Veränderungen anfälligen Bereiche der Gesellschaft ist)? Irgendwann erfasst ein Windstoss das Papier und das Bild erlischt. Manchmal fängt das Papier gar Feuer, so dass das Bild knisternd vergeht – aber schon fällt ein weiteres zerknülltes Papier ins Bildfeld...

Das Wesen der Umwälzung (der Revolution? der Katastrophe?) liegt eben nicht im Spektakel, sondern im entscheidenden kleinen Detail, was so ähnlich auch in den gross angelegten photographischen Serien *Passages* (Passagen, 1990 und 2000) verhandelt

wird. Hier legt Defraoui eine Welt der Dinge offen, die sich unterhalb der historisch-politischen, aber noch oberhalb der mythisch-archetypischen Realitäten befindet. Ein dunkles visuelles Labyrinth wird in Form einer grossen vierteiligen Schautafel vor uns aufgebaut, die gezeichnet ist von etwas Diffusem und Formlosem. Diesem nähert sich das Auge und entdeckt Elementargewalten, von denen die Gesellschaft nicht unberührt und geschützt bleiben kann. Erstaunlicherweise entdeckt man als Betrachter diese Gewalten genau in jenen Bildern, die doch gegenüber dem «Drängen» anderer Zeiten und ent-



SILVIE DEFRAOUI, *PASSAGES*, 2000,
exhibition view / Ausstellungsansicht,
Helmhaus Zürich.

fernter Realitäten in Vergangenheit und Zukunft immun sein sollten – nämlich den Bildern des «aktuellen» Zeitgeschehens (erneut dienen ausgewählte Zeitungsbilder als konstruktive Basis).

Die Qualität von Silvie Defraouis Arbeit besteht darin, dass sie das Ferne und Verborgene in der nächsten Umgebung aufdeckt, auf verführerische Weise und manchmal so, dass das Ungenügen an der (westlichen?) Kultur virulent wird. In der jüngsten Videoinstallation *EXORCISMUS* (2004) gelingt ihr dies mit anarchischer Energie. Es herrscht ein kratzendes, trockenes Geräusch, das an- und abschwilt,

als würde «trockene Haut gegen trockene Haut reiben» (Defraoui). An der Wand hängt ein kleiner Monitor: Der Blick dringt in ein Gewirr von Pflanzen vor. Die Kamera tastet sich voran und trifft dabei auf den Widerstand von starren, kaum zurückweichenden Palmblättern und einem harten kakteenartigen Gewächs. Erst nach und nach und nur selten gerät etwa in Form oranger oder blauvioletter Farbflecken inmitten des verschatteten Grüns eine Blüte oder eine Frucht, denen sich die Kamera umständlich nähern muss, in den Blick. Doch auch wenn die Kamera ihr «Ziel» erreicht, verflüchtigt sich das widersprüchliche Gefühl nicht: Auch die Frucht und die Blüte klingen, einmal berührt, nicht anders als das widrige Gewebe der hölzernen Blätter und Stängel. Sie wirken nur so lange nicht unnachgiebig und fremd, als die Distanz nicht aufgehoben wird und das Auge in Bewegung bleibt.

1) Kurzeintrag von Silvie Defraoui zu *Zeichen der Veränderung*, in: Defraoui, *Archives du futur, 1975–2004*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum St. Gallen / Musée d'art moderne et contemporain, Genf / Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, 2004, S. 216: *Il s'agit d'arrêter le temps, de fixer cet instant où tout va disparaître, simplement parce que l'on se détourne ou parce que le monde peut s'écrouler.* (Deutsche Übersetzung hier: Parkett.)



SILVIE DEFRAOUI,
INDICES DE VARIATIONS:
LAGO TITICACA, 2002.

DANIEL KURJAKOVIC

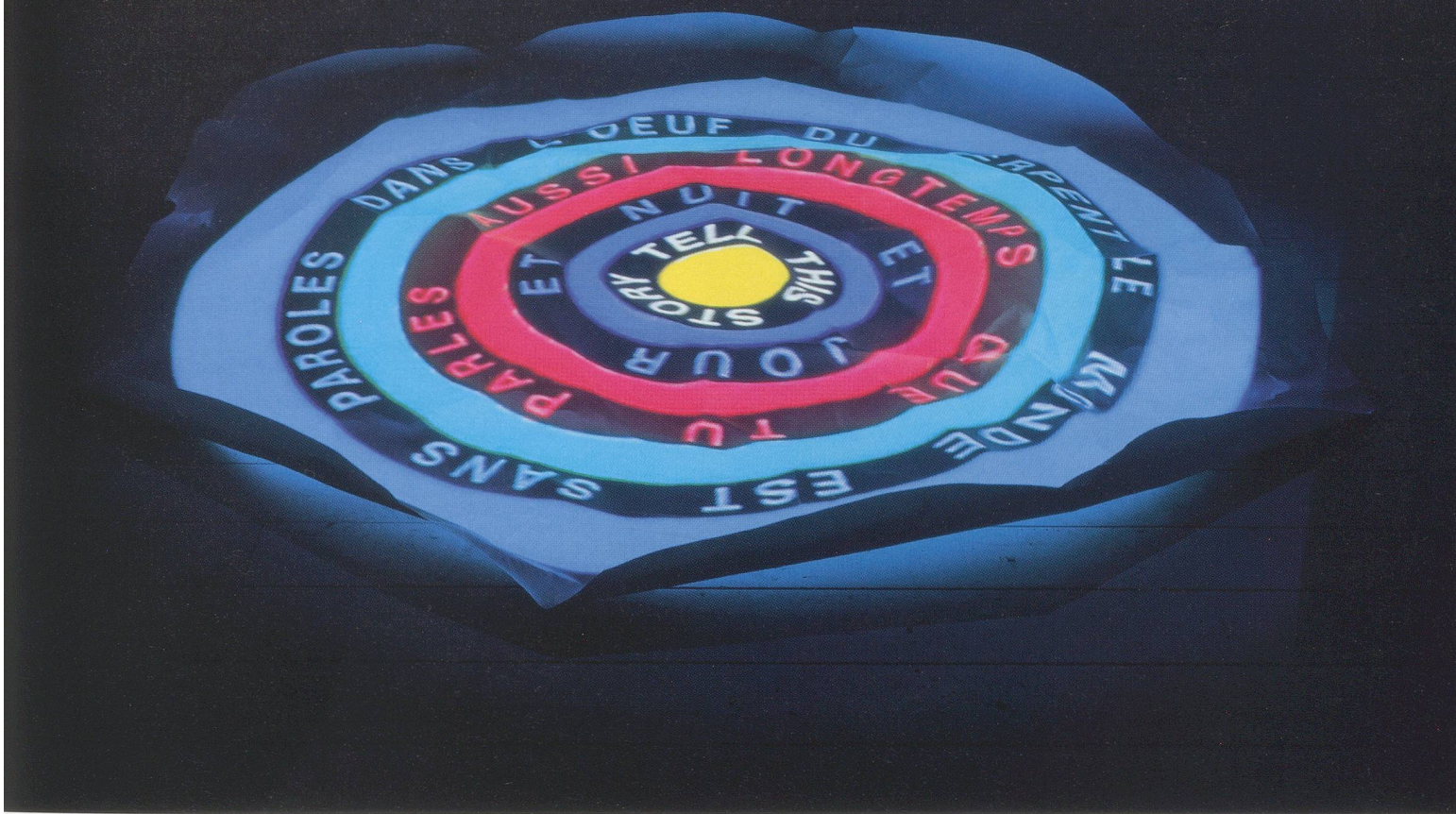
Wind and Fire Rising Within

A darkened room, somewhere an illuminated table. In the darkness, bodiless hands are seen laying out black-and-white and color photographs as if they were taro cards: a shot of a cobra leaping up out of the sand; a bird's eye view of a lake steamer plying the waters; a white wolf; a fragment of a temple, its columns bathed in the searing midday sun; an Aztec cult site... In the middle of the table, a crystal ball. As a prism, it breaks the light (a projector with three lenses) and thus becomes a cipher for the interpretation of reality. It keeps distorting the picture motifs and curves them towards the viewer. For a fleeting moment, an impression of live animation sets in. The arm of a woman athlete, (com)posed by Riefenstahl, begins stretching! The snake lifts its body off the

ground! Shiva, dancing, steps out of the circle of fire! Soon the cards come to rest again, lying still and enigmatic, ready to be read or to predict the future, surely the future of our civilization. But which ghostly presence is laying out the cards? And is it serious? Or just street magic?

The video installation *CARTOGRAPHIE DES CONTRÉES À VENIR* (Surveying Anticipated Scenarios, 1979) is the earliest known work by Silvie Defraoui. (She created it with her partner Chérif Defraoui, with whom she signed all of her work from 1975 until his death in 1994.) Like other works by Defraoui, *CARTOGRAPHIE* is part of an overall project that can be interpreted as an attempt to uncover the world, to bring to light from under the visual screen of medial society something that might hint at the course of things. The term "attempt" may be taken literally because Defraoui's work often makes the difficulties of

DANIEL KURJAKOVIC, art historian and curator, is currently a lecturer at the University of Art and Design in Zürich.

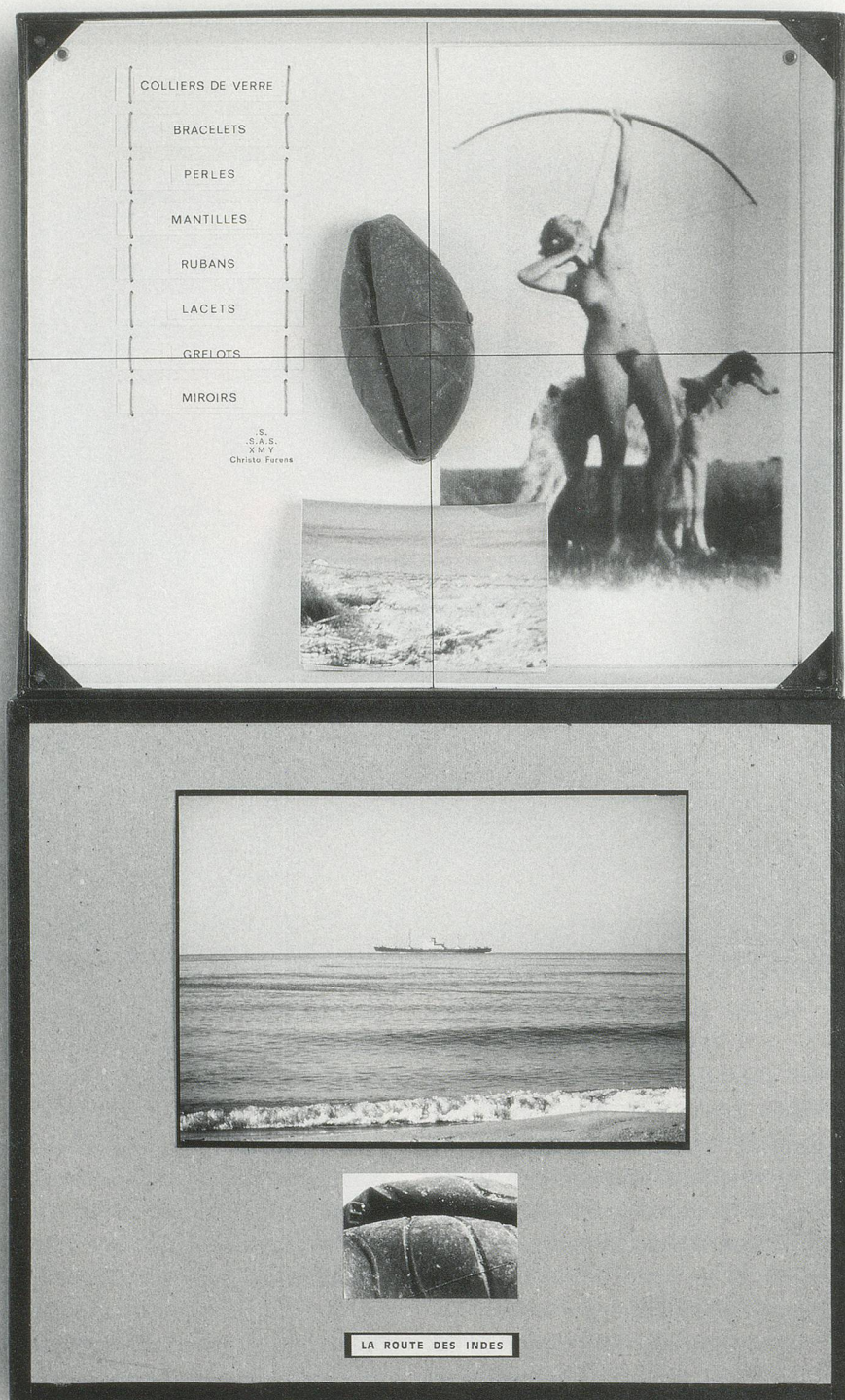


SILVIE DEFRAOUI, *TELL THIS STORY*, 2004, installation.

“uncovery” quite tangible. These difficulties possibly also prevail out of the certain realization that something must inevitably remain hidden for uncovery to be apparent, effective, and, we might even say, trustworthy. Who knows ...

Despite her will to truth, Defraoui does not believe that things can be definitively uncovered in order to plumb their hidden logic. Nor does she treat reality as a hopelessly inexplicable tangle of phenomena unaffected by the regulatory influence

of deeper structures and mechanisms. That may explain why, in the photo series *Indices de variations* (Signs of Change, 2002), it is only on second sight that we notice the strange faults that pass through the land- and cityscapes: Lake Titicaca, a house near Delhi, the *minas de plata* in Bolivia, Gerza in Egypt, or the terrace roofs of Cairo. Such images, perhaps initially perceived as postcard views from various trips, are transformed by these obviously nongeological faults into uncertain zones marked by what might be



SILVIE DEFRAOUI, LA ROUTE DES INDES, 1978, one of 14 cardboard boxes with hinged lids, objects, photographs, texts, $12\frac{5}{8} \times 16\frac{1}{2} \times 4\frac{3}{4}$ " each, plus 6 boxes of $14\frac{3}{16} \times 28\frac{3}{8} \times 4\frac{3}{4}$ " each / eine von 14 Kartonboxen mit aufklappbarem Deckel, Objekte, Photographien, Texte, je $32 \times 42 \times 12$ cm, sowie 6 grösseren Boxen zu je $36 \times 72 \times 12$ cm.

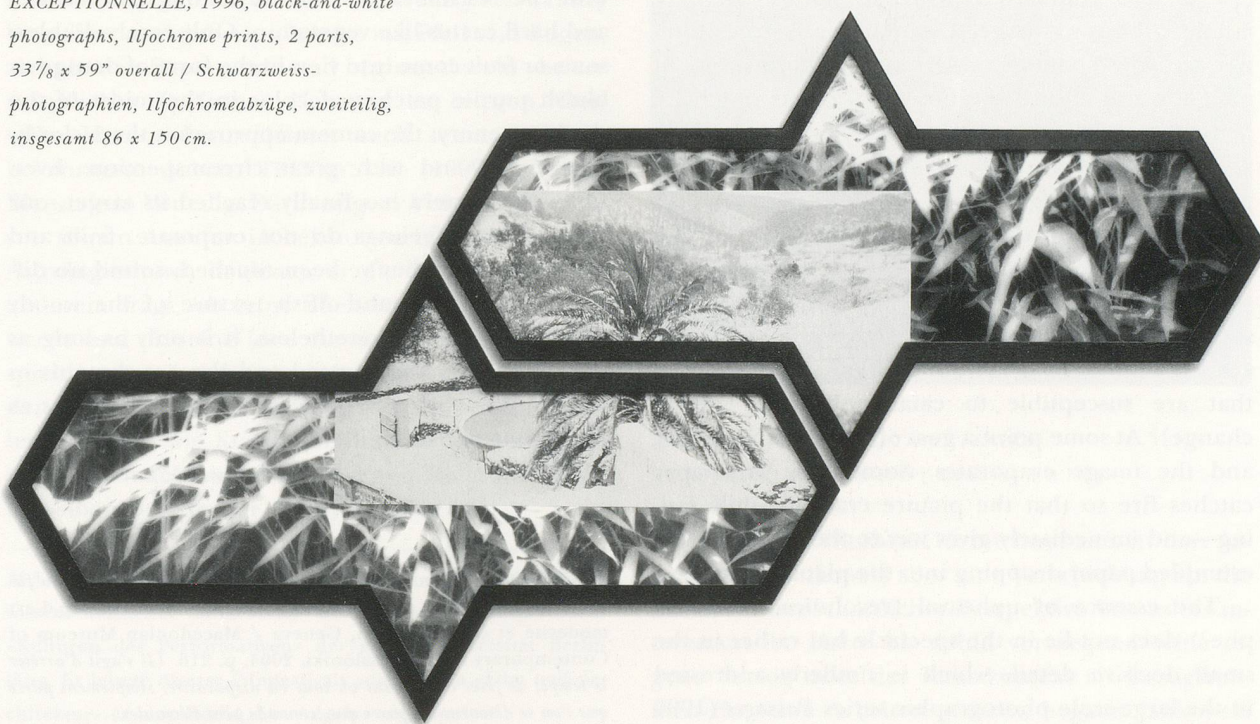
called a catastrophic effect. Defraoui: "It's like arresting time, capturing the instant when everything vanishes simply because we have turned our backs or because the world has collapsed."¹⁾ But whatever else the landscapes in *Signs of Change* might be about, they undoubtedly function as an ersatz for remoteness. They are places that convey both longing and menace. Even so, sentimental excesses are avoided, for the remoteness of the landscapes proves to be illusion, as in certain early forms of theater. The pictures are not windows to the outside world; they are "only" light from specific slides that has been cast on a few folds in the viewer's immediate physical anteroom—more precisely, on the folds of light-colored fabrics on which landscapes have been projected. In other words, *Signs of Change* excellently demonstrates—albeit with a certain vulnerability and helplessness (what else can art do?)—how very much our understanding depends on the way in which something is made to appear closer or farther away.

SILVIE DEFRAOUI, DANS LE CADRE
DES HISTOIRES... D'UNE ANNÉE
EXCEPTIONNELLE, 1996, black-and-white
photographs, Ilfochrome prints, 2 parts,
33 7/8 x 59" overall / Schwarzweiss-
photographien, Ilfochromeabzüge, zweiteilig,
insgesamt 86 x 150 cm.

That relationship can also become a disturbing and deadly serious game, for instance, when the somewhat vague terms, "remoteness" and "closeness," are replaced with such pairs as the improbable and the probable, the unreasonable and the reasonable, or figment and common sense.

However, politics or morals do not figure overtly in Silvie Defraoui's work. It is too concerned with playful enchantment and seductive theatricality while also marked by doubts ignited by the "difficulties of uncovering." Evidence is provided in three recent video works and a large series of photographs. (Since the mid-seventies Defraoui has produced a substantial number of important installations with videos and photographs, which have incidentally led critics to miscast her as a pioneer of media art.)

In BRUITS DE SURFACE (Surface Noises, 1995), we see, narrowly framed, a table under an oilcloth with a pattern of flowers and fruit on it. Poorly illuminated. A hand wearing a black glove places glasses on the table from above. Then it pours milk into them, and while the liquid audibly rises to the brim, projected images in color gradually become visible, distorted by the curvature of the glass: a backlit human figure,



shadows of romping kittens, a figure walking along the beach in the evening, the façades of buildings... The pictures have barely materialized when the hand sweeps the glasses off the table into the room where they shatter loudly and invisibly. The tablecloth is pulled off and another appears underneath. The cycle begins all over again. Although the pictures often recall personal photograph albums, BRUITS DE SURFACE holds no frisson for the voyeur because the fragmented, distorted images of places, people, plants, and animals remain nameless—a namelessness that merely serves to enhance the impact of seeming to penetrate inside the pictures, of being witnesses to their eavesdropping on a “true” feeling that is about as real as the blurred echo of an irrevocably lost audio recording.

When pictures come and go in cycles, the idea of communication marked by metamorphosis comes into play: meaning is generated in the process of transition from one place to another, from one aggregate state to another. In PLIS ET REPLIS (Folds and Counterfolds, 2002), for example, a crumpled piece of paper falls into the picture from out of frame, a pair of hands opens it up and smooths it out so that gradually newspaper pictures become visible: a burning barge, a smoking industrial chimney, a carnival parade, or African elephants sitting in uncanny and absurd positions in a circus ring. The pictures never show one thing in isolation but always larger groups and masses as if to emphasize an elementary world that surfaces on the margins and in the cracks of culture, technology, history, and nature. Does Defraoui unearth these areas because they reveal forces that are related to the deep structure of society (whereby deep structure is only the somewhat academic term for those unbounded areas of society that are susceptible to catastrophe and radical change)? At some point a gust of wind lifts the paper and the image evaporates. Sometimes the paper catches fire so that the picture crackles while fading—and immediately gives way to the next piece of crumpled paper dropping into the picture frame...

The essence of upheaval (revolution? catastrophe?) does not lie in the spectacle but rather in the small decisive detail, which is similarly addressed in the large-scale photographic series *Passages* (1990

and 2000). Here Defraoui exposes a universe of things situated beneath historical and political realities but still above mythical and archetypal realities. A dark visual labyrinth emerges before our eyes in the form of a large, multipartite wall chart covered with things diffuse and shapeless. We move closer and discover elementary forces from which society cannot escape. Astonishingly, the viewer discovers these forces in precisely those pictures that ought to be immune to the pressures of other ages and the distant realities of past and future—namely pictures of current events (once again, construction is based on selected newspaper images).

The quality of Silvie Defraoui's work lies in a seductive ability to comb her immediate surroundings for things remote and covert, such that the insufficiencies of (Western?) civilization become virulent. In her most recent video installation, EXORCISMUS (Exorcism, 2004), this agenda succeeds with anarchist energy. A scratching, dry noise dominates, swelling and receding as if “dry skin were rubbing against dry skin” (Defraoui). A small monitor is mounted on the wall revealing a tangle of plants. The camera gropes its way among them and meets with the resistance of stiff, unyielding palm leaves and hard cactus-like vegetation. Only rarely do blossoms or fruit come into view in the form of orange or bluish purple patches of color in the midst of the shady greenery; the camera approaches them slowly, laboriously, and with great circumspection. Even when the camera has finally reached its target, our contradictory feelings do not evaporate: fruit and blossoms, once they've been touched, sound no different from the stand-offish texture of the woody leaves and stems. Nonetheless, it is only as long as the distance is not negated and the eye remains in motion that they are protected from striking us as unyielding and alien.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Silvie Defraoui on *Signs of Change* in: Defraoui, *Archives du futur, 1975–2004*, exh. cat., Kunstmuseum St. Gallen / Musée d'art moderne et contemporain, Geneva / Macedonian Museum of Contemporary Art, Thessaloniki, 2004, p. 216. (*Il s'agit d'arrêter le temps, de fixer cet instant où tout va disparaître, simplement parce que l'on se détourne ou parce que le monde peut s'écrouler.*)