

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 71: Collaborations Olaf Breuning, Richard Phillips, Keith Tyson

Rubrik: 20 years of Parkett : (im)material?. Part II / Teil II

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

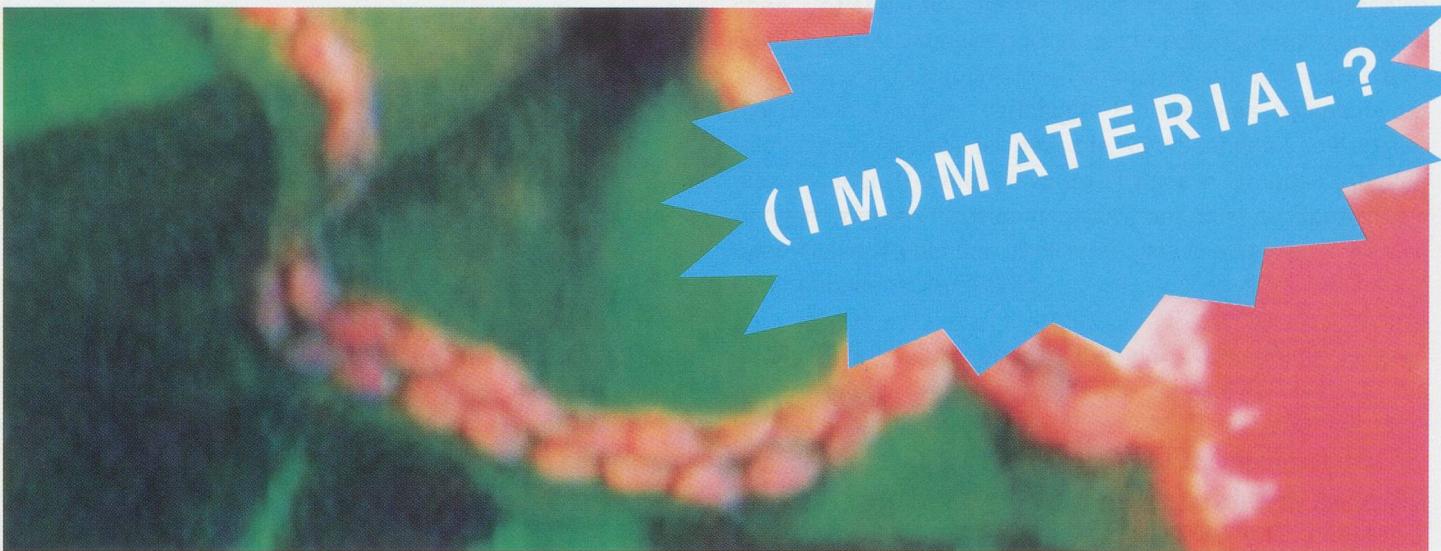
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

Download PDF: 10.01.2026

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

20 YEARS OF PARKETT

PART II / TEIL II



(IM)MATERIAL?

THE SECOND OF THREE ESSAYS ON THE WHYS AND WHEREFORES OF MATERIAL
IN CONTEMPORARY ART, IN CELEBRATION OF PARKETT'S 20TH ANNIVERSARY /
DER ZWEITE VON DREI ESSAYS ZUM MATERIALBEGRIFF IN DER GEGENWARTSKUNST
ANLÄSSLICH DES 20-JÄHRIGEN JUBILÄUMS VON PARKETT



WITH A SPECIAL COLLABORATION BY / MIT EINER EXTRA-COLLABORATION VON
PIPILOTTI RIST



AND ARTISTS' PAGES / UND KÜNSTLERBEITRÄGEN



INHALT

NICOLAS BOURRIAUD: SIEBEN BEMERKUNGEN ÜBER DAS IMMATERIELLE / SEVEN NOTES ON THE IMMATERIAL.....	3/4
COLLABORATION PIPILOTTI RIST.....	6
DAS MATERIAL NICHT UNTERDRÜCKEN: EIN GESPRÄCH MIT PIPILOTTI RIST	8
DON'T INTIMIDATE THE MATERIAL: A CONVERSATION WITH PIPILOTTI RIST,.....	14
ÄNNE SÖLL: GESCHLOSSENER KREISLAUF / CLOSED CIRCUIT.....	18/21
PIPILOTTI RIST: EDITION FOR PARKETT.....	24
ARTISTS' PAGES / KÜNSTLERSEITEN:.....	26
Christian Boltanski.....	26
Robert Wilson.....	27
Doug Aitken.....	28
Edward Ruscha.....	29
Tacita Dean & Thomas Demand.....	30/31
Richard Artschwager.....	32
Katharina Fritsch.....	33
Jean-Luc Mylayne.....	34
Fred Tomaselli.....	35
Beat Streuli.....	36
2.....20 YEARS, PARKETT 71, 2004	

SIEBEN BEMERKUNGEN ÜBER DAS IMMATERIELLE

NICOLAS BOURRIAUD

1. Materiell, immateriell? Das Begriffspaar erscheint mir heute genauso veraltet wie der Gegensatz figurativ/abstrakt in den 50er Jahren. Seit Emile Durkheim und dem Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts wissen wir, dass soziale Fakten Objekte und Objekte Ereignisse sind und erst in zweiter Linie etwas Räumliches. Wenn ich die Arbeiten eines Rirkrit Tiravanija, einer Vanessa Beecroft oder eines Maurizio Cattelan mag, die oft als «Performance» oder «Situation» aufgefasst werden, so nicht, weil diese Künstler gute Ideen haben, sondern weil sie Formen erarbeiten, Raumzeiten, Entwicklungen, man könnte auch sagen formale Flüsse, die ästhetisch beurteilt werden müssen, das heißt mit demselben Instrumentarium wie ein Bild von Piet Mondrian oder eine Skulptur von Robert Smithson. Selbst wenn ein Künstler in seiner Arbeit dieselbe Geste vollzieht wie Tiravanija, muss er deswegen noch lange nicht interessant sein. Es ist eine Frage der Form.

2. Seit 1960 hat Stanley Brouwn das Zu-Fuss-Gehen zum Ausgangsmaterial seiner Kunst gewählt. Er zeichnet die Spuren anonymer Passanten in den grossen Agglomerationen auf, indem er weisse Papierbögen auf dem Trottoir ausbreitet. Später wird er die genaue Anzahl Schritte zählen, die er in einem bestimmten Land macht: in Algerien 136774; in Spanien 143419 ... Dann wiederum fragt er Leute, denen er auf der Strasse begegnet, nach dem Weg und folgt ihnen oft widersprüchlichen Anweisungen, bevor er diese minuziös auf Papier festhält. So sieht er sich ferngesteuert, von anonymen Akteuren «bewegt». Das sind Formen. Ist das nun immateriell oder «konzeptuell»? Es ist eine Frage des Grades und der punktuellen Bewertung.

3. Manuel Castells' Essay, «Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft», beschreibt die Entstehung einer horizontalen Welt, in welcher die Kommunikationsflüsse und der technologische Fortschritt die alten Hierarchien zum Einsturz bringen. Die unglaubliche Entwicklung des Internet, aber auch ein Bedürfnis nach Verbindungen und Kontakten, die in der Industriegesellschaft zerstört wurden oder zu kurz kamen, bringen die Künstler dazu, ein neues Feld zu erforschen: das Zwischen-

menschliche. Auf die Konsumgesellschaft folgt die Kommunikationsgesellschaft: Erstere brachte die Pop-Art hervor, Letztere eine relationale Kunst, die bei den menschlichen Beziehungen einhakt. Die Künstler denken sich also Gemeinschaftsmodelle oder Kommunikationsformen aus und zeichnen mehr oder weniger immateriell auf den Flüssen, die uns miteinander verbinden. Ein weiteres Symptom der relationalen Ästhetik ist, dass die Künstlerinnen und Künstler dieser neuen Generation zu zweit oder in Gruppen arbeiten und ihre Werke in Zusammenarbeit mit anderen Spezialisten oder Aussenstehenden realisieren; das Gespräch wird zu einer künstlerischen Form.

4. Die Entstehung dieser relationalen Kunst hängt mit den neuen interaktiven Technologien zusammen, welche die menschlichen Beziehungen in ein Ghetto abzudrängen drohen, aber auch mit dem Entstehen des tertiären Sektors, der Dienstleistungsgesellschaft: In unserem Alltag wird die zwischenmenschliche Beziehung zum konkreten Objekt, sie lässt sich in klingende Münze umsetzen und wird zum Fetisch erhoben. Als Maurizio Cattelan 1993 an die Biennale von Venedig eingeladen wird, beschränkt er sich darauf, sich mit einer Kosmetikmarke in Verbindung zu setzen und ihr seinen Ausstellungsräum zur Verfügung zu stellen. Der Titel der Arbeit lautet: «Arbeiten ist ein schmutziges Geschäft». Da der Künstler sich im Zentrum der Probleme befindet, welche die Arbeitswelt bewegen, macht er das Unternehmertum selbst zum Thema. Liam Gillick erarbeitet geradezu eine tertiäre Ästhetik mit seinen zu Firmeneinrichtungen rezyklierten Minimal-elementen, seiner Oper zu Ehren des Vizepräsidenten von Sony oder seinem merkwürdigen Roman über «ein grosses Konferenzzentrum» und macht die unsichtbaren Verbindungen zwischen Avantgarde und weltwirtschaftlichem Wandel wieder erkennbar. Ein Libretto, Musik, Musiker, Gesang: Was ist das Materielle an einer Oper?

5. Die Börse in Paris (oder Frankfurt oder Hongkong oder New York): Man kauft materielle Güter, die man nie anders als in Form von Börsentiteln zu sehen bekommt; man handelt mit Werten, mit Anteilen. Die Gesamtheit der globalen Finanztransaktionen, die unser tägliches Leben nachhaltig bestimmen und die nationale Politik einzelner Staaten dauerhaft prägen, entspricht keiner sichtbaren Realität und keinem konkreten Objekt, genauso wie der Boom an der Börse nur indirekt mit der tatsächlich erbrachten Arbeitsleistung zusammenhängt. Am 10. Februar 1962 veranstaltet Yves Klein am Ufer der Seine den Verkauf von sieben nummerierten Zonen immaterieller Sensibilität. Jede Zone wird in Form einer

Empfangsbescheinigung, auf der eine bestimmte Menge Feingold vermerkt ist, abgegeben; diese Goldmenge ist «der materielle Wert des erworbenen Immateriellen». Der Käufer muss diesen Empfangsschein verbrennen um wirklich Besitzer der erworbenen Zone zu werden, und die Hälfte des an der Transaktion beteiligten Goldes wird in den Fluss geworfen. Der Sammler wird Aktionär. In der Transaktion wird etwas fixiert: Das Werk tritt erst im Moment der Beziehung zwischen Käufer und Verkäufer in Erscheinung. Es ist diese Beziehung. Im Kern des «blauen Unternehmens» stösst man also auf einen Fluss, der parallel zum Geldfluss verläuft, eine Energie, die diesen Fluss verdoppelt und gleichzeitig in ein verachtetes Jenseits verbannt.

6. Mit der Erfindung des Kinos im Jahr 1895 verliert die Malerei ihre dokumentarische Funktion zugunsten der industriellen Produktion des «wahren» Bildes. Denn das Kino ist, laut Pier Paolo Pasolini, die Schriftsprache der Realität. Einer der ersten grossen Theoretiker des Films, André Bazin, sprach von einem «ontologischen Realismus», der das kinematographische Bild auszeichne: Was auch geschieht, der Film ist immer eine Dokumentation seiner eigenen Drehbedingungen und eine Aussage, deren oberstes Gesetz die Aufzeichnung ist. Was hat uns die Sprache des Films gebracht? Die Möglichkeit Realität jenseits aller verbalen Vermittlung abzubilden. Man setzt Objekte, Körper vor eine Kameralinse und diese Objekte und Körper prägen sich ihr ein.

7. Der grösste Teil der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, von der Erfindung des Readymade bis zur Konzeptkunst, dreht sich also um zwei Schlüsselbegriffe: Appropriation und Aufzeichnung. Duchamp annektiert das serielle Objekt, die Neorealisten die soziale Realität, die Pop-Art macht sich die Bilder des Konsums zu eigen, die Minimal Art die rationalen Formen der Industrie... Abstrakter Expressionismus und Action Painting zeichnen ein Ereignis auf: Pollock zeigt die seismographischen Aufzeichnungen seines Nervensystems in voller Aktion; die Konzeptkunst präsentiert die Dokumentation einer Arbeit, die entweder stattgefunden hat oder noch im Gange ist. Mit der Fluxusbewegung schliesslich hat die Entwicklung einer neuen Produktionsweise eingesetzt, an welche die überzeugendsten Formen der zeitgenössischen Kunst anknüpfen: Das Werk ist nicht länger Aufzeichnung eines Zustandes, sondern wird Matrix, Partitur, ein Objekt, das andere Objekte oder ein Verhalten erzeugt. Heute präsentiert uns die Kunst keine abgeschlossenen Ereignisse mehr: Sie ist nicht länger eine Tatsache, die das Publikum zur Kenntnis nehmen muss, sondern sie entwirft

Formen der Zukunft, provoziert selbst Ereignisse und ruft bei den Betrachtern bestimmte Verhaltensweisen hervor.

Übersetzung aus dem Französischen: Suzanne Schmidt

NICOLAS BOURRIAUD ist Co-Direktor des Palais de Tokyo in Paris. 1998 erschien seine *Esthétique relationnelle* (Presses du réel, Paris).

SEVEN NOTES ON THE IMMATERIAL

NICOLAS BOURRIAUD

1. Material, Immaterial? This binomial pair seems as antiquated to me today as the abstraction/figuration dyad of the fifties. We know, since Durkheim and the beginning of the twentieth century, that social facts are objects, and that objects are events, before being bits of space. If I like artists such as Rirkrit Tiravanija, Vanessa Beecroft, or Maurizio Cattelan, whose works are often considered as performances or situations, it is not because they have good ideas. It is because they elaborate forms—space-times, formations, or formal flows, if you will—that must be evaluated aesthetically, which is to say, in the same way, and with the same tools, as a Piet Mondrian painting or a Robert Smithson sculpture. If an artist reproduces in his work a gesture identical to one by Tiravanija, that doesn't automatically make it interesting. It is a question of form.

2. Since 1960, Stanley Brouwn has made walking the basic material of his artistic activity. He left white sheets of paper lying on the pavements of large cities and thus recorded the traces of anonymous passersby. Later, he counted his total number of footsteps in countries he visited: Algeria: 136,774. Spain: 143,419... More recently, he asked people for directions and followed the various, at times contradictory, itineraries he was given, scrupulously noting them down on paper. He was thus remote-controlled, acted upon by anonymous actors. These are forms. Are they immaterial, conceptual? It is a question of degree and of respective valuations.

3. Manuel Castells' essay, "The Rise of the Network Society," describes the emergence of a horizontal world, in which communication flow and the technological revolution are eroding the old hierarchies. The stupendous rise of the Internet and the need to reactivate connections and contacts badly damaged by industrial society have encouraged artists to explore a new field: the *internet humain*. After consumer society, here is communication society. The first produced pop art, the second, a relational art that takes the sphere of human relationships as its point of departure. Artists thus invent social models, or modes of communication, and, in a more or less immaterial way, sketch upon the flows that connect us to one another. Another symptom of this relational aesthetic: the artists of this new generation work together, in couples or in groups, or they produce their work in collaboration with other professionals, or with the help of outsiders; the dialogue becomes an artistic form.

4. These relational practices can be traced back to the appearance of new interactive technologies that threaten to ghettoize human relationships, but also to the emergence of the tertiary sector, i.e. the service industry. In our daily life, relationships with others become concrete objects which can be commodified and fetishized. When he was invited to the 1993 Venice Biennale, Maurizio Cattelan merely contacted a cosmetics company and rented his space to them. The piece is entitled: WORKING IS A BAD JOB. Because the artist puts himself at the center of the debates that pervade the workplace, the enterprise itself becomes his material. Liam Gillick elaborates a real tertiary aesthetic with his minimal forms recycled as corporate furniture, his opera dedicated to the vice-president of Sony, or his strange novel about a "big conference centre." He thereby reconstitutes the invisible links between the avant-garde and the transformations of the global economy. A libretto, music, musicians, singing: what is truly material in an opera?

5. At the stock exchange in Paris (or Frankfurt or Hong Kong or New York), we purchase material goods which we'll only ever see in the form of titles; we exchange values, shares. The bulk of global financial transactions, which deeply affect our daily life and durably influence national politics, does not correspond to any visible reality or to any concrete object. In the same way, the financial bubble only indirectly refers to the reality of completed work. On February 10th, 1962, on the banks of the Seine, Yves Klein organized the sale of seven zones of immaterial sensibility, each bearing a number. Each zone was sold in exchange for a receipt indicating an amount

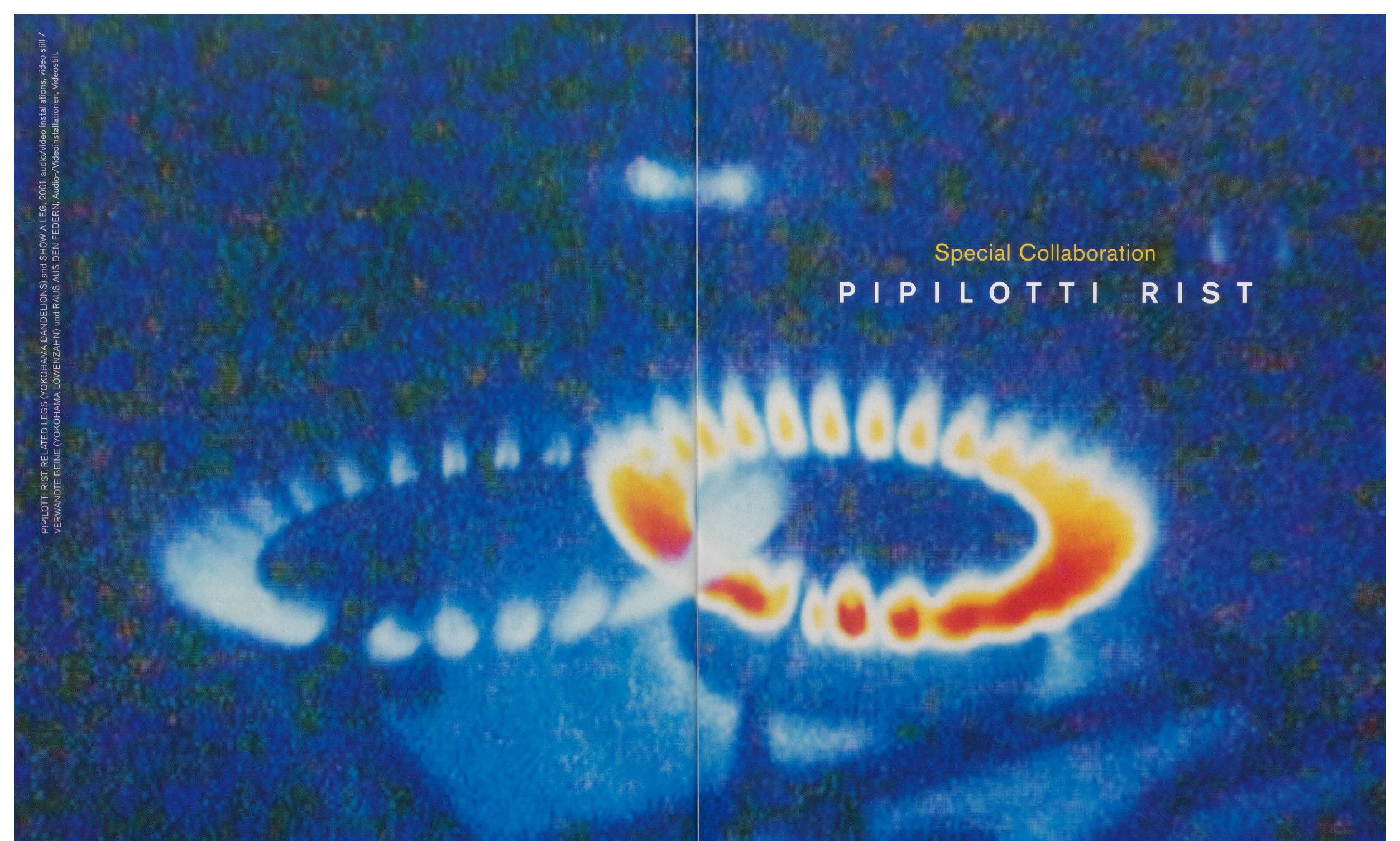
of gold: the "material value of the purchased immaterial." The purchaser had to burn the receipt in order to truly acquire the zone, and one half of the gold used for the purchase was to be thrown into the river. The collector becomes a shareholder. Something is made concrete in the transaction. The work appears at the moment of the relationship between the seller and the buyer. It is that relationship. At the core of the blue enterprise, then, is a flow that follows the patterns of monetary circulation, an energy that duplicates it while, at the same time, displacing it toward a despised beyond.

6. With the invention of the cinema in 1895, the painter's brushstroke lost its documentary function and was superseded by an industrial engineering of the true image. For cinema, as Pier Paolo Pasolini writes, is "the written language of reality." André Bazin, one of the first great theoreticians of the cinema, described it as "ontological realism": whatever happens in it, a movie is a documentary on the conditions of its own shooting, a discourse whose primary purpose is to record. What has the language of the cinema contributed? The possibility of representing the real without any linguistic mediation: objects and bodies are placed in front of a lens and they imprint themselves on film.

7. Most of the art of the twentieth century, from the appearance of readymades to conceptual art, developed around two key notions: appropriation and recording. Duchamp annexed the serial object, the New Realists took over sociological reality, pop art appropriated images of consumerism, and Minimalism, the rational forms of industry... Abstract Expressionism recorded an event. What Pollock showed were the seismographic charts of his nervous system in action; Conceptual Art presented documentation of a work completed or in progress. A new mode of production began to develop with Fluxus and it continues to feed the strongest contemporary art practices today. The work ceases to be the recording of a state of things and becomes a matrix, a score, an object generating other objects or attitudes. Art no longer presents a past event; it no longer constitutes a fact that the public is called upon to observe; it produces future forms, it provokes other events, it induces behaviors among the viewers.

Translation from the French: Anthony Allen

NICOLAS BOURRIAUD is co-director of the Palais de Tokyo in Paris. His *Relational Aesthetics* was published in 2002 (Dijon-Quetigny: Les Presses du Réel / French original: Paris, 1998).



Special Collaboration

P I P I O L T T I R I S T

DAS MATERIAL NICHT UNTERDRÜCKEN

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN ELISABETH ROTH UND PIPILOTTI RIST

ELISABETH ROTH: Was kommt dir in den Sinn, wenn du das Wort Material hörst?

PIPILOTTI RIST: Nylonstrümpfe...

ER: Bei Nylonstrümpfen denke ich an die Szene in deinem Lieblingsfilm *Sedmikrasky* (deutsch: *Die kleinen Margariten*) von Vera Chytilova, in der die beiden Hauptfiguren genüsslich Nylonstrümpfe zerschneiden, während gleichzeitig die Bildfläche selber zerstückelt und neu zusammengesetzt wird.

PR: Ja, grossartig, wie hier Material und Inhalt zusammen mutieren. Der Charme des Nihilismus ist umwerfend. Strümpfe waren 1966 in der Tschechoslowakei Luxusgut und stehen für mich auch für die Haut. Die Figuren zerschneiden also die Haut, den Film, der uns von der Aussenwelt trennt und schützt. Wenn ich länger nachdenke, ist Material alles, was ich berühre, sehe, esse, trinke und erdenke, inszeniert oder uninszeniert aufnehme, digitalisiere, ordne und verarbeite. Immaterielles (geistiges) und physisches Material sind eins. Auch wenn ich mit meinem Körper arbeite, mit mir als Figur, bin ich Material, ein Klumpen sausender Atome und ein Gestell von sich nicht beugenden Molekülen, das gleichzeitig auch die Befehle generiert, wie mit dem Material umzugehen ist. Nicht nur in diesem Fall versuche ich als Subjekt, als Kamera mein Material nicht zu unterdrücken.

ER: Worauf konzentrierst du dich vor allem?

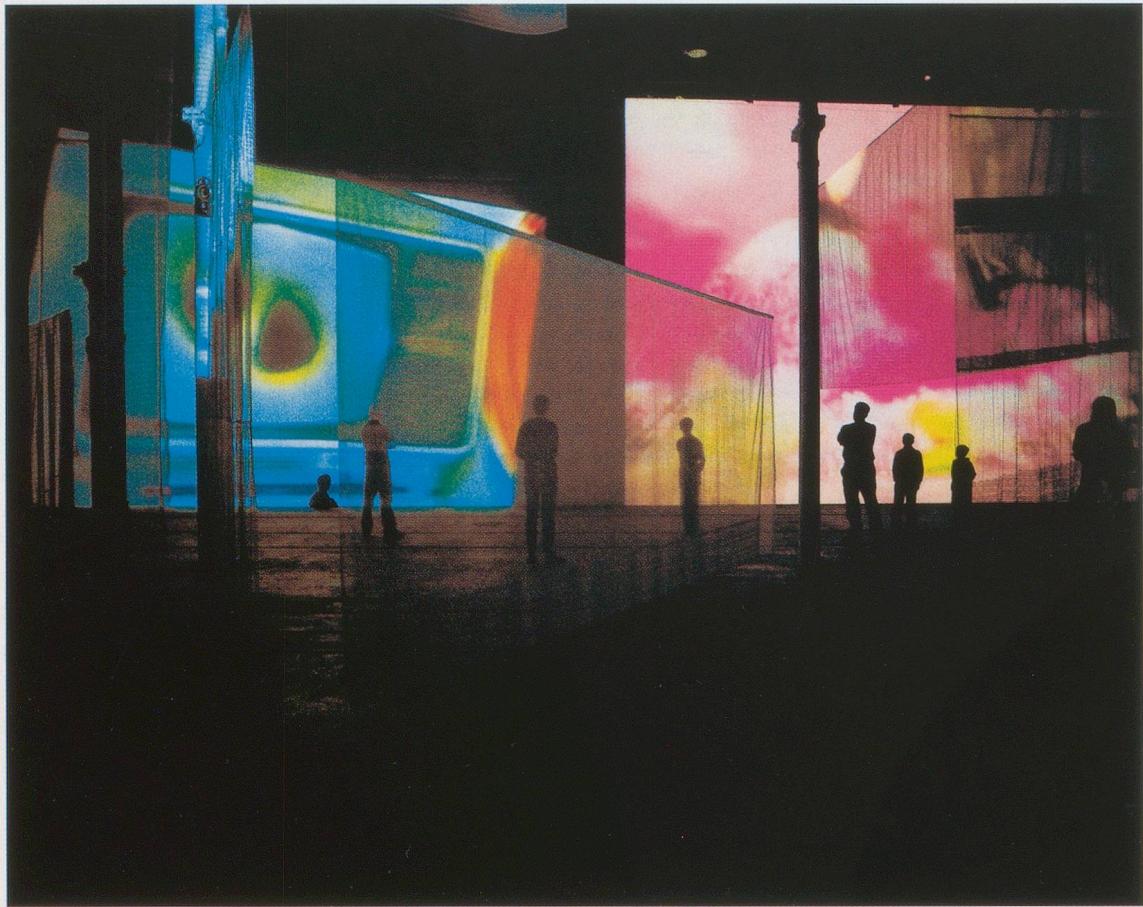
PR: Mein Forschungsgebiet sind bewegte Bilder und Ton in von Menschen gebauten Räumen. Meine Werkzeuge sind Video und Sound. Das heutige Video entspricht immer noch einem verhältnismässig grobkörnigen Film. Akustische Illusionen, zum Beispiel das Gefühl in einer Höhle zu sein, hergestellt mit Low-Budget-Maschinen und deren Effektmöglichkeiten, können heutzutage hingegen qualitativ mit den höchsten technischen Standards der Filmbranche mithalten. Das Auge lässt sich offenbar weniger leicht täuschen als das Ohr. Verglichen mit der Malerei könnte man Video als Aquarell und 35-mm-Film als Öl bezeichnen. Es ist unmöglich und macht auch keinen Sinn, die Natur kopieren zu wollen. Diese bleibt immer schärfer und pittoresker als ihre «zivilisierte» Kopie – was übrigens auch für fast alle anderen Medien gilt. Video hat spezielle malerische Qualitäten, die unseren inneren emotionalen Welten oder Zwischenwelten gleichen können, und um diese geht es mir. Mit meinem fachlichen Wissen über Rhythmus, Bildaufbau und Bewegung versuche ich die herauszuschälen. All unsere geistigen und emotionalen Leistungen sind medizinisch gesehen elektrisch. Ich gehe davon aus, dass Video und noch stärker die Videoinstallation unserem Sehapparat und den Hirnlappen in der Schädelkuppel ähneln.

ER: Was meinst du mit «noch stärker»?

PR: Ich unterscheide zwischen Single Channel Videos, die einen Anfang und ein Ende haben, und Installationen, deren Audio- und Videosequenzen ich als Loops konzipiere und die darum eine andere Dramaturgie brauchen; man weiss ja nie, wann die Leute den Raum betreten und wann sie ihn wieder verlassen werden. Unser Denken und Fühlen ist nicht nur flächig und rechteckig. Mit Werken im Raum will ich dieses Faktum unterstützen. Der Sound kann die Hälfte des amorphen Kreislaufs bilden. Wiederholung und Abwechslung verschiedener Intensitäten müssen genau abgestimmt sein. Eigentlich sind es zwei verschiedene Wissensgebiete: einerseits die Installation im Raum mit dem quasi nichtlinearen Ablauf und andererseits der übliche Film mit einem Die-ganze-Familie-kommt-zusammen-Anfang, einer Zeitdauer zum Zusammensitzen und einem klaren Ende,



PIPILOTTI RIST, SHOW A LEG, 2001, audio/video installation, Tramway, Glasgow /
Audio-/Videoinstallation. (PHOTO: RUTH CLARK)



PIPILOTTI RIST, SUPERSUBJEKTIV, 2001, Audio-/Videoinstallation, Videostill /
SUPER SUBJECTIVE, audio/video installation, video still.



nach welchem man auf die Toilette geht und alles sich nach einem präzisen Rhythmus abspielt. Das Genre des Kurzfilms brachte und bringt viele grossartige Beispiele in den unterschiedlichsten Kontexten der Film-, Musik- und Werbewelt hervor. Davon inspiriert entwickle ich mein film- und soundtechnisches Know-how weiter. Der Raum mit bewegtem Bild, Projektion und Ton ist ein weniger erforschtes Terrain. Mich interessiert auch die mögliche intime Begegnung zwischen dem Werk und seiner Betrachterin, die mögliche Einlullung ihres Körpers. Es interessiert mich das Spiel mit der Konzentration.

ER: Wenn das Atelier dein All ist, welcher Planet ist dann dein Schnittplatz und welcher deine physische Werkstatt? Mir fällt auf, dass sie im gleichen Raum sind.

PR: Die Werkstatt mit Strom – die Videowerkstatt mit elektronischen Werkzeugen, Maschinen, Steckern, Kabeln und so weiter – ist die Sonne; die Werkstatt ohne Strom – mit Meissel, Schraubenzieher und Benzin – ist der Planet Erde. Das Tonstudio ist der Mond, und der ist momentan leer. Die Werkzeuge mit und ohne Strom müssen in meiner Arbeit zusammenbleiben. Jeden Tag streiche ich meine Computer und

Maschinen mit einem leicht feuchten Tuch und küsse sie. Die Lippen müssen aufs Metall. Die Maschinchen brauchen dies.

ER: Bist du plastik- und metallsexuell? Ich weiss, dass dir Menschen mit vorstehenden Zähnen und Adern gefallen...

PR: Eine meiner Lieblingsbeschäftigungen ist Bedienungsanleitungen lesen. Der Teil der Maschinen, den ich nicht verstehe, ist für mich ein Tempel der Geheimnisse jener, die diese Geräte entwickelt haben. Wenn du die Maschinen liebst, stürzen sie bedeutend weniger ab. Auch half mir, dass ich in meinem Körper schon früh eine erhöhte Ausschüttung männlicher Hormone zuliess. Nicht, dass ich die Maschinen dadurch besser verstünde, aber wir haben weniger Angst voreinander.

ER: Was bedeuten dir die Maschinen?

PR: Sie sind meine gekauften Freunde, meine Instant-Tempel, meine intelligenten Instrumente, die Verlängerung unserer Sinne. Gewisse Maschinen, wie Kamera, Computer, Rekorder, sind vor allem Produktionswerkzeuge, während Player, fixe und bewegte Projektoren, Monitore, Boxen und Kabel auch das sicht- oder spürbare Material des auszustellenden Werkes sind.

ER: Das heisst, dein Werkzeug wird zum Material?

PR: Wie auch der menschliche Körper gleichzeitig Material und Werkzeug ist. So wie die Menschen, wollen auch die Maschinen ernst genommen werden...

ER: ... darum tanzen die Maschinen in deinen Installationen entweder sichtbar mit oder du baust sie unsichtbar ein.

PR: Yes, Baby, absolut richtig, meine geschätzte Frau Roth! Bereits der Schnitt sowie die Farb- und Geschwindigkeitsveränderungen werden auf das in der Installation verwendete Equipment abgestimmt. Jede Maschine hat einen eigenen Charakter und verschiedene Farbtemperaturen. Die Grösse der Projektion bestimmt auch den Rhythmus des Schnittes.

ER: Was machen wir mit der schlechten Videoauflösung?

PR: Die ist wahrlich schlecht. Die amerikanische Norm NTSC bietet sogar noch 100 Zeilen weniger (59,94 Halbbildern pro Sekunde) als die europäische Norm PAL mit 625 Zeilen (50 Halbbildern pro Sekunde). Selbst wenn die Auflösung relativ lausig ist, kann die Produktion und Arbeitsteilung im Aufnahme- und Schnittprozess weniger arbeitsteilig und daher auch die Organisation und das Budget weniger aufwändig sein. Wie gesagt, ich versuche gar nicht erst die Realität zu

kopieren, sondern mich interessieren genau diese malerischen Qualitäten, die im Mangel verborgen sind, etwa das Ausbluten der Rottöne (da die Schärfe von der Norm her im Grün liegt), die hysterische Unschärfe, das Brillante im Sirren. Ich liebe dieses nervöse Licht. Ich arbeite so lange am Material, bis es meinen Synapsentätigkeiten und mentalen Zuständen ähnelt. Ist es nicht die Grundmotivation und der Trieb aller Kulturschaffenden, innere Bilder zu materialisieren und so aus der Isolation auszubrechen?

ER: Ich staune auch oft, mit welcher Energie und Beharrlichkeit Künstler und andere Wissenschaftler arbeiten! Wie sie diese tausend Schritte von der Ahnung über die Grundidee, die Experimente und das Üben bis zu den fertigen Werken/Konzerten/Darbietungen/Texten schaffen.

PR: Schau dir all die Menschen an, die jeden Tag üben,



aufreten, vorher tausend Kabel stecken und Soundchecks machen! Kunst zu schaffen und sie andern zu zeigen ähnelt für mich immer auch dem Ritual des Beichtens und Betens. Schuldgefühl ist eine starke Triebfeder. Ich fühle mich verantwortlich für viele Unzulänglichkeiten unserer Existenz, nicht nur für die Beschränktheit unseres Sehapparates. Ich fühle mich auch schuldig für die Limiten der Maschinen und unsere körperliche Isolation.

ER: Gemeinsam Vorschläge und kulturelle Äusserungen von anderen anzuschauen, zu hören und darüber zu diskutieren oder zu schreiben bedeutet doch auch aus der Isolation des eigenen Körpers zu entkommen, nicht wahr?

Was passiert nun, wenn Monitore, eigentliche Klötze im Raum, allmählich durch flache Bildschirme ersetzt werden? Auch High Definition Video wird in absehbarer Zeit vermehrt eingeführt. Momentan tobt noch der Normenkrieg, und es ist nicht klar, ob die Labeldiktatoren der USA oder jene Asiens gewinnen...

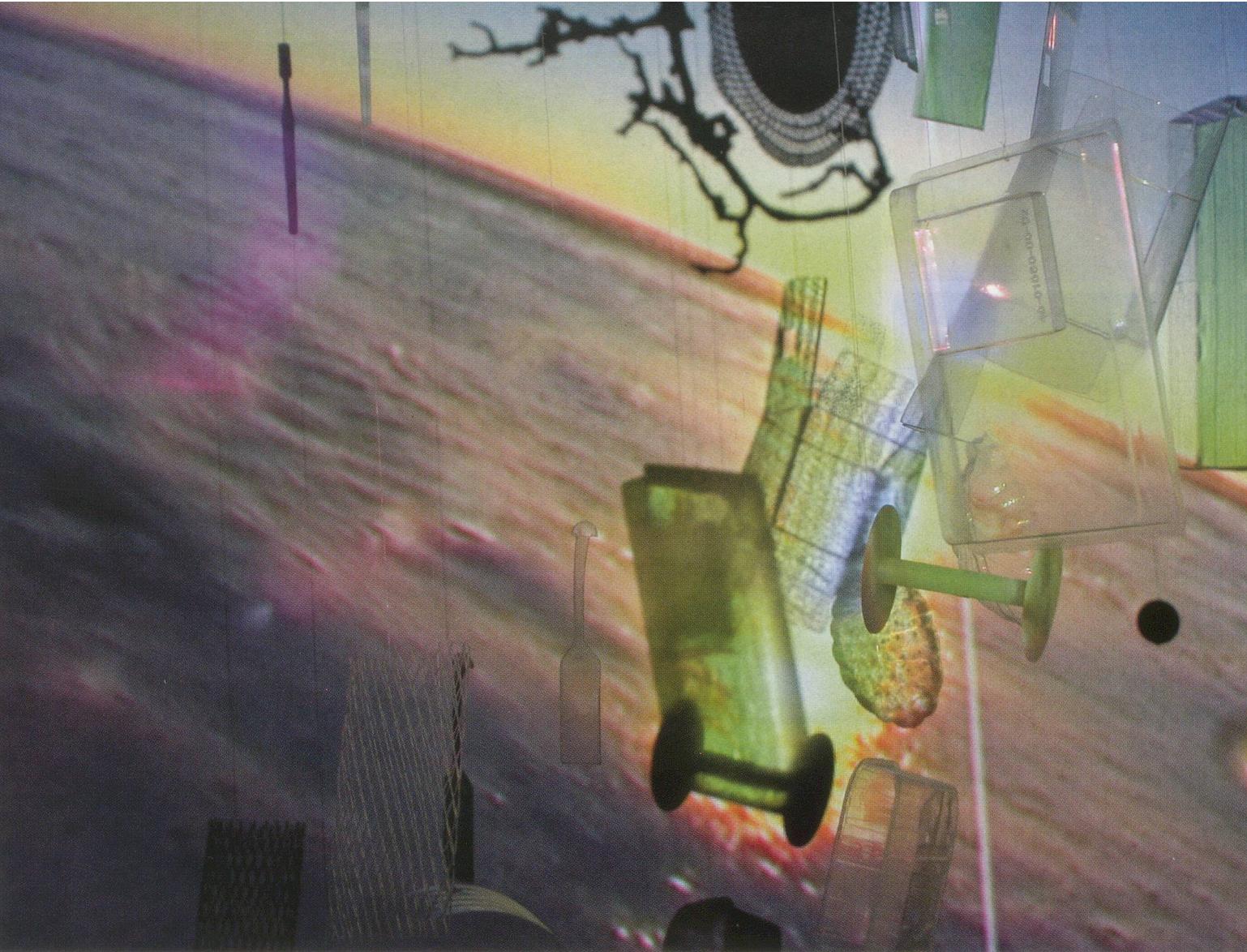
PR: In ein paar Generationen werden die heutigen, bald schon alten Videoarbeiten als filmische Aquarelle empfunden werden. Die meisten Besucher einer Installation richten ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die offensichtliche inhaltliche Aussage, während sie die sekundären Informationen wie die Qualität der Auflösung, den Farbstich des Bildes, die Textur des Plastikgehäuses des Monitors sowie die Flachheit und Beschränktheit des Bildes nur unterbewusst wahrnehmen, aber eben doch wahrnehmen, und zwar stark. Diese Komponenten sind mir wichtig und ich will sie bewusst mit einbeziehen. Generell werden die Maschinen kleiner und erschwinglicher. Dies führt zur Demokratisierung der Produktionsmittel und eine Dezentralisierung der Sender wird möglich.

ER: Wie reagierst du auf die Bemerkung, dass deine Videos bunt seien?

PR: Die Einschätzung meiner Arbeit als speziell farbig teile ich nicht. Das Leben und unsere Innenwelten sind so farbig! Drück mal die Augen zu und beobachte dabei das Nachleuchten! Die Realität, die Natur und das Nachleuchten unter den Augendeckeln sind bedeutend farbiger, als wir es je nachbilden können. Ich denke eher, wir haben uns daran gewöhnt, dass verschiedenste Medien wie Film, Photographie, Zeichnung in ihrer Reproduktion gegenüber dem originalen Objekt an Farbigkeit einbüßen. Nur durch Manipulation am Original können wir sie wieder finden. Die Medien Film, Video und Photographie wurden chemisch und technisch bezüglich der Farbigkeit als Standard so entwickelt, dass die menschliche, sprich weisse Haut möglichst gesund erscheint. Diesem Effekt hatte sich alles andere unterzuordnen und das führte zu einer akzeptierten Unfarbigkeit. Diese Konvention entstand wohl auch deshalb, weil starke Farben mit Unterschicht, Zigeunertum und Dritter Welt assoziiert werden. Das abgetönte, unfarbige Understatement ist immer auch eine Distanzierung und ein Sich-Verstecken. Das lehne ich ab.

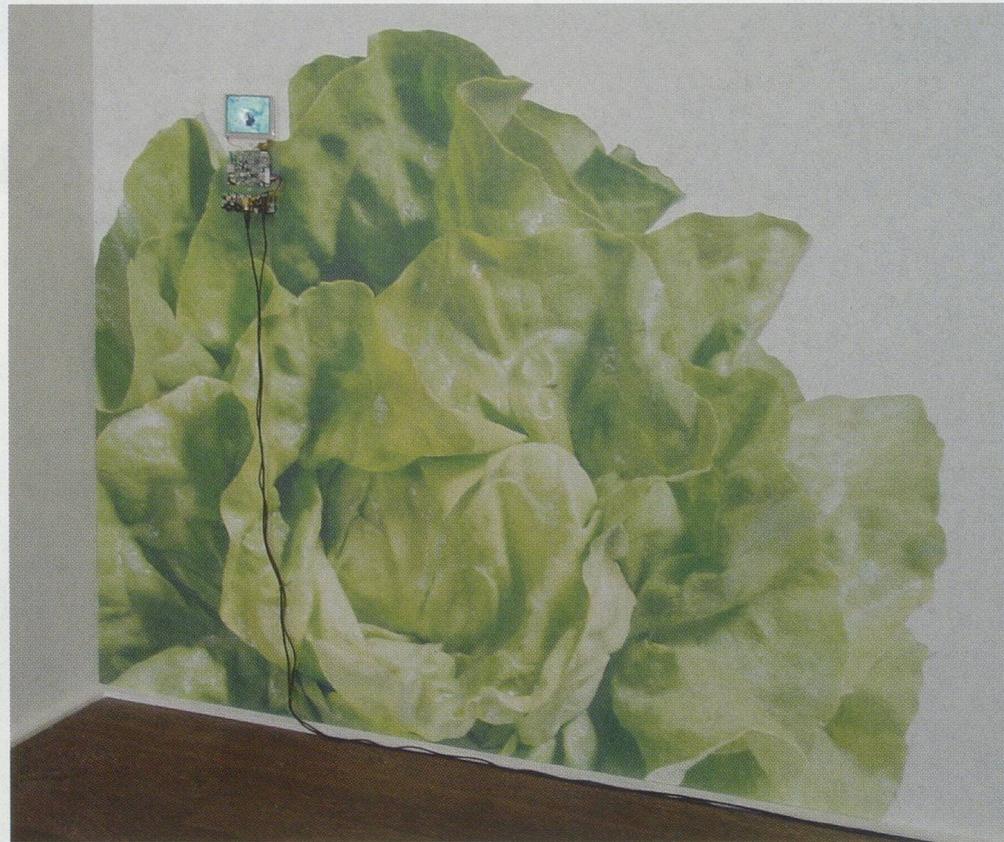
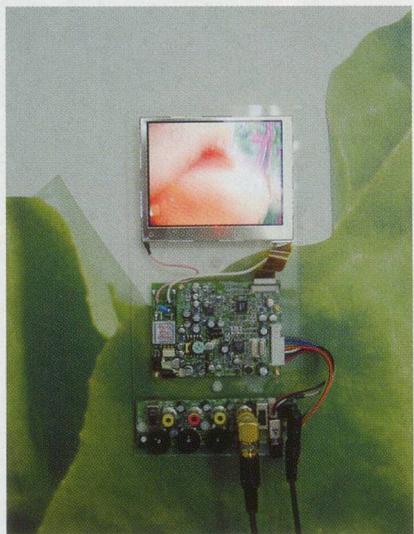
ER: Welche Aufgaben hat deine Arbeit sonst noch?

PR: Ich will den Geist derer, für die ich arbeite, ermutigen, ihnen helfen den Sinn für die Relativität der Dimensionen und der Zeit zu schärfen (eine kalte Hand wird 1 Millimeter gross, heiße Füsse wachsen zu einem Bergmassiv an, Slow Motion ist wahrer als Realzeit). Ich versuche die Filme und den Ton aus ihren verdächtigen Boxen herauszulösen und den Menschen befreende Räume zu Füssen zu legen. Ich will die Hysterie positiv darstellen und mit schmerzbringenden Rollenzwängen Exorzismus betreiben. Ich will helfen, unseren eigenen Schwächen und jenen der Maschinen gegenüber mild gestimmt zu sein. Ich lade zur Reise durch den Körper knapp vor und hinter den Augenlidern ein. Ich verneige mich vor meinen Objekten und ich glorifiziere die Natur. Ich schöpfe Zeit für die BetrachterInnen/HörerInnen.



PIPOLOTTI RIST, APPLE TREE INNOCENT ON DIAMOND HILL, 2003, video installation view /
APFELBAUM UNSCHULDIG AUF DEM DIAMANTENHÜGEL, Videoinstallation.

ER: Not only people make the things they have, but also the tools they use. So I think that's what I'm trying to say.
PR: What does it mean to you to be a tool? I mean, I'm curious about how you see your body as a tool.
ER: Well, I think it's important to understand that there's a difference between a tool and a material. A tool is something that you use to create or manipulate a material. It's a means to an end. A material is something that you work with, that has its own properties and characteristics. So, for me, my body is a material, and I use it to create things. I don't see myself as a tool.
PR: Does that mean that your tools are your materials?
ER: Yes, I think so. I mean, I think that my body is a tool, and I use it to create things. I don't see myself as a tool.
PR: Just like the human body is both material and tool. My question is, do you see the body as a tool or as a material?
ER: I think it's both. I think it's a combination of both. I think it's a way of life, a way of being, a way of experiencing the world around us. I think it's a way of interacting with the world, of understanding it, of responding to it. I think it's a way of expressing ourselves, of communicating with others. I think it's a way of creating, of making, of doing. I think it's a way of living.
PR: My final question is, do you see the body as a tool or as a material?
ER: I think it's both. I think it's a combination of both. I think it's a way of life, a way of being, a way of experiencing the world around us. I think it's a way of interacting with the world, of understanding it, of responding to it. I think it's a way of expressing ourselves, of communicating with others. I think it's a way of creating, of making, of doing. I think it's a way of living.



DON'T INTIMIDATE THE MATERIAL

A CONVERSATION BETWEEN ELISABETH ROTH AND PIPILOTTI RIST

ELISABETH ROTH: What occurs to you when you hear the word material?

PIPILOTTI RIST: Nylon stockings...

ER: Nylon stockings make me think of the scene in your favorite film *Sedmikrasky (Daisies)* by Vera Chytilova, where the two protagonists voluptuously cut up nylon stockings while, at the same time, the picture on screen is taken apart and reassembled.

PR: Yes, it's wonderful the way material and content mutate together. The charm of the nihilism is superb. In 1996 stockings were a luxury item in Czechoslovakia, and to me they also stand for skin. So the figures are cutting up the skin, the film, that separates and protects us from the outside world. When I think about it, material is everything I touch, see, eat, drink, and conceive, everything, staged or un-staged, that I shoot, digitalize, order, and process. Immaterial (mental) and physical material are one. Even when I work with my body, with myself as the performer, I am material, a lump of whizzing atoms and a structure of unbending molecules, which simultaneously generates the orders that dictate how to deal with the material. Then, and not only then, I try as subject, as camera, not to intimidate my material.

ER: What do you concentrate on most?

PR: My field of research is moving pictures and sound in spaces built by people. My tools are

PIPILOTTI RIST, MUTTER, SOHN & DER HEILIGE GARTEN, 2003, Videostill
und Videoinstallation bei Hauser & Wirth, Zürich / MOTHER, SON & THE HOLY
GARDEN, video still and installation views. (INSTALLATION PHOTOS: KÄTHE WALSER)

video and sound. Video today still corresponds to relatively coarse-grain film. But the quality of acoustic illusions, even the special effects produced with low-budget machines, like the sensation of being in a cave, is just as good as the most advanced technology in the film industry. Apparently it's harder to deceive the eye than the ear. Compared with painting, you could see video as watercolor and 35mm-film as oil painting. It's impossible, and doesn't make any sense, to try and copy nature. Nature is always sharper and more picturesque than its "civilized" copy—which actually applies to almost every medium. Video has special painterly qualities that resemble our inner emotional worlds or twilight worlds, and that's what I'm interested in. I try to unearth them with my professional knowledge of rhythm, picture composition, and movement. All of our mental and emotional achievements are, medically speaking, electric. I go on the assumption that video and, even more so, video installations resemble our visual system and the brain lobes in the cranium.

ER: What do you mean by "even more so"?

PR: I distinguish between single channel videos, which have a beginning and an end, and installations, where I design audio and video sequences as loops, which requires a different dramatization because you never know when people are going to walk into or leave a room. The way we think and feel is not just flat and rectangular. I try to take this factor into account when I make works in space. Sound can form half of the amorphous cycle. The repetition and variation of different intensities have to be very finely tuned. Actually two areas of knowledge are involved: on one hand, the installation in space and its essentially nonlinear flow and, on the other, the conventional film with its family-get-together beginning, a specific length of time to sit together, and a clear-cut end, after which everybody goes to the bathroom; everything follows an exact rhythm. The genre of the film short has come up with lots of marvelous examples in a wide variety of contexts, like film, music, and advertising. I've used them as inspiration in further developing my technical know-how in film and sound. A room with a moving picture, projection, and sound is relatively unexplored terrain. Another important issue for me is the potentially intimate encounter between the work and its viewer, the potential to lull the body into another state. I'm interested in playing with concentration.

ER: If the studio is your universe, which planet is your editing table and which one your physical workshop? I notice that they're both in the same room.

PR: The workshop with electricity—the video workshop with electronic tools, machines, outlets, wiring, and so on—is the sun; the workshop without electricity—with chisel, screwdriver, and fuel—is the planet Earth. The sound studio is the moon, and it's empty at the moment. All of my tools, with and without current, have to stay together. Every day I caress my computer and machines with a damp cloth and kiss them. My lips have to touch the metal. The machines need that.

ER: Are you plastic and metal sexual? I know you like people with buckteeth and veins...

PR: One of my favorite occupations is to read instructions. The part of a machine that I don't understand is the temple that houses the secrets of those who developed it. When you love machines, they tend to crash much, much less. It's also been a help that my body allows a surplus of male hormones. Not that it helps me understand machines more easily but we're not as afraid of each other.

ER: What do machines mean to you?

PR: They are my bought friends, my instant temples, my intelligent instruments, the extension of our senses. Certain machines, like cameras, computers, and recorders, are primarily tools of production, while players, permanent and portable projectors, monitors, boxes, and wiring are also the visible and tangible material of the work to be exhibited.

ER: Does that mean that your tools are your materials?

PR: Just like the human body is both material and tool. Machines want to be taken seriously just like human beings do...

ER: ...which is why machines visibly dance along in your installations, or you build them in so that they're invisible.

PR: Yes, baby, absolutely right, my dear Mrs. Roth! The editing, as well as changes in color and speed, is attuned to the equipment used in the installation. Every machine has a character of its own and different color temperatures. The size of the projection also determines the rhythm of the editing.

ER: What do we do about poor video resolution?

PR: It certainly is poor. NTSC, the American norm, even has 100 lines less (59.94 half-pictures per second) than the European norm, PAL, with 625 lines (50 half-pictures per second). Even if resolution is relatively lousy, the production and division of labor in shooting and editing can be less subdivided, which in turn cuts down on organization and budget. Like I said, I don't even try to copy reality. What I'm really interested in are the painterly qualities that are intrinsic to that deficiency, for example, tones of red that bleed (since the norm for sharpness is based on green), the hysterical fuzziness, or the brilliance of the buzzing. I love this nervous light. I keep working at my material until it resembles my own synaptic activities and mental states. Aren't all cultural practitioners motivated and driven by the need to materialize their inner images as a means of escaping their isolation?

ER: I'm often amazed at the single-minded energy and obstinacy of artists and other scientists in their pursuits—the way they manage to take thousands of steps from the first faint notion, to the basic idea, to all the experiments and practicing until they finally end up with finished works/concerts/performances/texts.

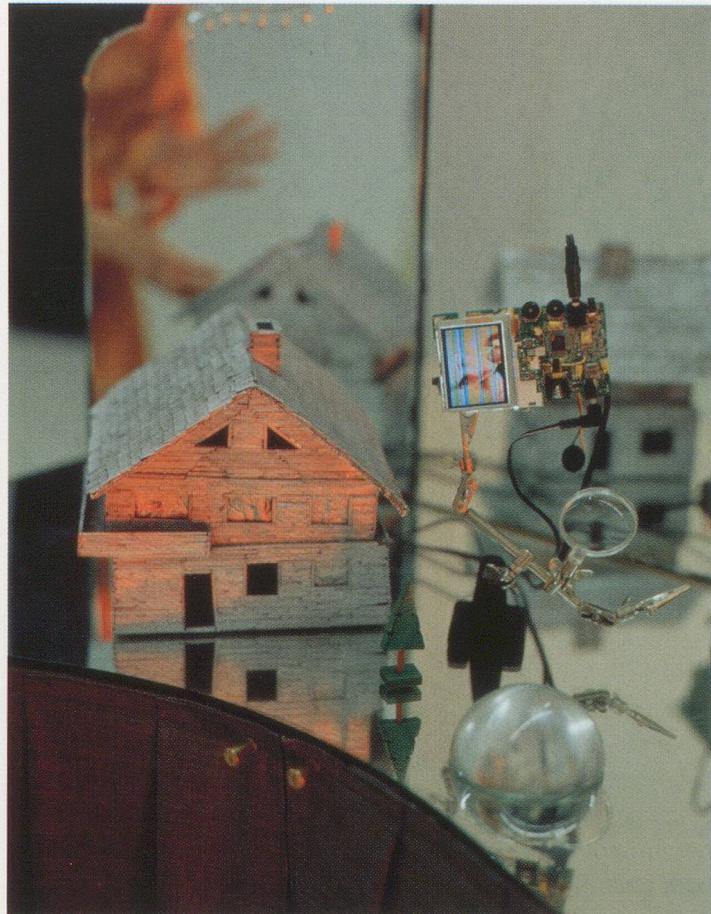
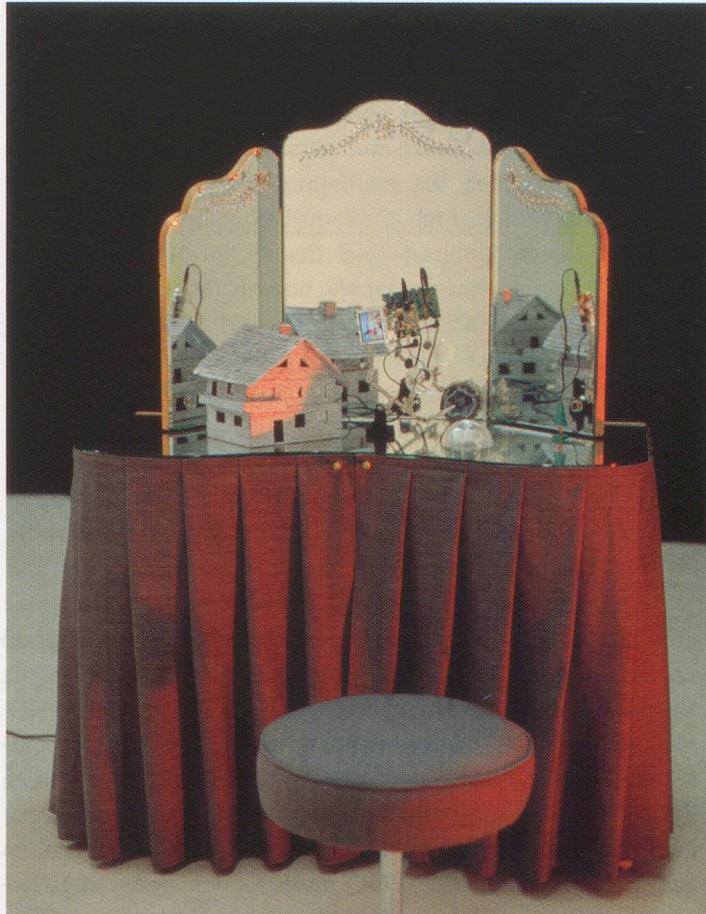
PR: Look at all those people who practice every day, who perform, who connect up thousands of cables and do a sound check beforehand! To me, making art and showing it to other people also resembles the ritual of confession and praying. Guilt feelings are a powerful drive. I feel responsible for lots of the shortcomings of our existence, and not only for the limitations of our visual system. I also feel guilty about the limitations of machines and our physical, bodily isolation.

ER: Looking at suggestions and cultural statements with the people who made them, listening to them and talking or writing about those ideas also means escaping the isolation of one's own body, doesn't it? What's going to happen when flat screens gradually replace monitors, big chunky things in space? High Definition Video is also going to be more common soon. At the moment they're still fighting about the norms, nobody knows if the label dictators in the USA or those in Asia will come out on top...

PR: Today's already dated video pieces will be considered cinematographic watercolors in a few generations. Most people who visit an installation direct their attention primarily to the obvious content of the message; they perceive secondary information unconsciously, like the quality of the resolution, the coloring, the texture of the plastic case around the monitor, or the flatness and restrictedness of the picture, but they do perceive it and very strongly in fact. Such components are important to me and I intentionally incorporate them. In general, machines are getting smaller and more affordable. As a result, the means of production can become more democratic and the senders can be decentralized.

ER: How do you react to the comment that your videos are colorful?

PR: I don't share that appraisal of my work. It's nowhere near as colorful as life and our inner worlds! Just close your eyes and see what happens! Reality, nature, and what you see behind your eyelids are substantially more colorful than what we could ever depict. I think we've gotten used to the fact that reproductions in all kinds of media, like film, photography, and drawings, can't compete with the colorfulness of the original object. We can only find it again by manipulating the original.



PIPILOTTI RIST, EMPFÄNGER, 2003, Videoinstallation und Detail, Hauser & Wirth, Zürich /
RECEIVER, video installation and detail. (PHOTOS: ANDREA RIST)

Standards in coloring in the media of film, video, and photography have been chemically and technically developed so that human, or rather white skin looks as healthy as possible. Everything else was subordinated to this effect and, as a result, we have learned to take the lack of color for granted. This convention probably also acquired currency because strong colors are associated with the lower classes, gypsies, and the Third World. Understatement is toned down and uncolorful and it's always a means of distancing and concealment. I object to that.

ER: What other jobs does your work do?

PR: I want to encourage the minds of those I do my work for, I want to help sharpen their sensibility for the relativity of dimensions and time (a cold hand is 100th of an inch big, hot feet swell to the size of a mountain range, slow motion is truer than real-time). I try to detach films and sound, to take them out of their suspicious boxes, and to put liberating spaces at people's feet. I want to represent hysteria as something positive and exorcise the painful constraints of roles. I want to make it easier for us to be more sanguine about our own weaknesses and the weaknesses of machines. I invite people to take a trip through the body directly in front of and behind the eyelids. I bow to my objects and I glorify nature. I scoop up time for viewers and listeners.

Translation: Catherine Schelbert



GESCHLOSSENER KREISLAUF

ÄNNE SÖLL

Hatte man die Räume von Pipilotti Rists erster Einzelausstellung in New York durchschritten und suchte das WC der Galerie Luhring Augustine auf, so sah man sich erneut mit einem bewegten Bild konfrontiert. Diesmal schaute man auf einen LCD-Bildschirm, der auf dem Boden vor der Kloschüssel stand, und blickte auf das durch einen Glasboden mit einer Infrarot-Kamera aufgenommene Bild beim Wasserlassen oder beim Stuhlgang. Nachdem man die Spülung der Toilette betätigt hatte, verschwanden nicht nur die Ausscheidungen in Richtung Kanalisation, auch das Monitorbild machte Platz für den nächsten Besucher. CLOSET CIRCUIT (2000), so der Titel der Arbeit, konfrontiert – das Gebot der Reinlichkeit elegant umschiffend – die Betrachter beziehungsweise Benutzer mit den Körperzonen und -flüssigkeiten, die sich normalerweise ausserhalb der Reichweite von Kameras befinden. Die auch wärmesensitive Infrarotkamera liefert jedoch keine spiegelgleichen, realitätstreuen Bilder: Vielmehr zeigt die Kamera das Wohlbekannte in Schwarzweiss mit grünlicher Verfärbung und weichen, unscharfen Konturen, je wärmer die Körperregion oder -flüssigkeit, desto heller ihr Bild; das alles mit dem Ergebnis, den eigenen Körper und seine Funktionen als etwas Fremdartiges wahrzunehmen und sich ihm im gleichen Moment fasziniert zuzuwenden. So schaut man auf den in eine pixelige Landschaft verwandelten Intimbereich, der in seiner Ausschnitthaftigkeit als ein abstraktes – nach Dechiffrierung verlangendes – Bild erscheint.

In Rists Werk stellt CLOSET CIRCUIT einen radikalen Höhepunkt dar. Das Interesse an den Grenzen des Körpers, seiner Haut und ihren Öffnungen spiegelt sich in ihren Arbeiten von Anfang an: In den frühen Videos wie PICKELPORNO (1992)

oder BLUTCLIP (1993) nähert sie sich dem Körper so lange an, bis er monströs, erotisch und gleichzeitig verletzend wirkt. Sie greift dabei nicht auf ein essentialistisches Körperbild zurück, sondern zeigt, wie sehr unser eigenes Körperverständnis von Bildern des Körpers abhängig ist, sich immer erst im Zusammenhang mit ihnen etabliert.¹ Rist rückt dem Körper buchstäblich auf den Leib: Die extremen Close-ups haben zum Beispiel in PICKELPORNO das Ziel, das Gebot des Pornofilms, «alles» sichtbar zumachen, ad absurdum zu führen und zugleich eine Alternative zur Pornographie zu entwerfen. Im Video BLUTCLIP und der Videoinstallation BLUTRAUM², zwei Arbeiten zum Thema Menstruation, ist es die groteske Inszenierung des blutenden Körpers, die den ontologischen Status des (weiblichen) Körpers unterminiert. Rist arbeitet mit der Spannung zwischen dessen Auflösung und gleichzeitiger Materialisierung im Bild, im Zwischenraum von sozial definierten Körpergrenzen und medialen Oberflächen. Der «abjekte» Stoff des Menstruationsbluts wird hier nicht eindeutig positiv besetzt und dadurch rehabilitiert, stattdessen wird seine Vieldeutigkeit genutzt, um die gesellschaftlich dominanten Mechanismen von Hygienisierung und Schönheitswahn zur Etablierung des (weiblichen) Körperbilds in Frage zu stellen.³ Fokussiert Rist in BLUTRAUM wie in CLOSET CIRCUIT die Körperflüssigkeiten, so liegt ihr in der Installation EINDRÜCKE VERDAUEN (1993) etwas am Körperinneren und seinem Verhältnis zum Körperbild. Wie ein fleischgewordener Witz hängt der mit einem kugelrunden Fernseher gefüllte und dadurch grotesk verformte gelbe Badeanzug von der Decke und zeigt ein Endoskopievideo durch den Verdauungstrakt. Gefragt wird hier – wie in CLOSET CIRCUIT – nach dem Erfah-

ren von Körpergrenzen durch neue Technologien und die sich dadurch wandelnden Vorstellungen vom kohärenten und abgeschlossenen Körper. Rists Interesse am Verdauungsvorgang zeigt sich auch in einer weiteren Arbeit mit dem Titel MUTAFLOR (1996). In dieser Videoprojektion auf dem Boden scheint es, als wolle die Künstlerin die Kamera oder den Betrachter mit einem Biss beziehungsweise Filmschnitt verspeisen und wieder ausscheiden.

Mit CLOSET CIRCUIT legt Rist nun den Schwerpunkt auf die Funktion des Ausstossens selbst und bezieht den Betrachter/Benutzer direkt in die Bildherstellung mit ein. Der geschlossene Kreislauf, auf den Rist im Titel anspielt, verweist hier einerseits auf die seit den ersten Tagen der Videokunst häufig eingesetzte Überwachungsschleife des *closed-circuit* und ihre sozialen Kontrollfunktionen, andererseits auf den Körperkreislauf als solchen. Die sprachliche Verschränkung von beiden impliziert, dass auch der «intime» Kreislauf des Verdauens und Ausscheidens strengen gesellschaftlichen Regeln der Sichtbarkeit beziehungsweise Unsichtbarkeit unterworfen ist.⁴⁾ Sieht man in den meisten *Closed-circuit*-Installationen sich selbst in die Kamera schauen und reflektiert damit die eigene Blickposition, bekommt man in Rists Versuchsaufbau eine uneinnehmbare Perspektive angeboten. Als eine Art Selbstbeobachtungsstation umweht sie nicht nur der Hauch eines zukünftigen, medial aufgerüsteten Aufklärungsunterrichts, CLOSET CIRCUIT wirkt auch wie eine Videokabine im Sexshop ausgestattet für autoerotische Phantasien und kommentiert auf ironische Weise das *Big-Brother*-Phänomen und das wachsende Bedürfnis «on screen» zu sein. Dazu kommen die Assoziationen, die mit dem Infrarotbild verbunden sind: Sie reichen von den nächtlichen Bildern an Grenzübergängen und in der modernen Kriegsführung bis hin zur medizinischen Diagnostik.

Nur, was sieht man hier eigentlich? Was macht der Bildschirm? Was bedeutet es, wenn wir, anders als in früheren Videoinstallationen Rists auf Toiletten⁵⁾, zum Voyeur unsrer selbst werden und sich die intimsten Zonen unseres Körpers auf der Oberfläche des Bildschirms rematerialisieren? Verweilt man in der Regel auf einer öffentlichen Toilette nur so lange, bis das Geschäft erledigt ist, so bietet uns Rist einen Grund sitzen zu bleiben, uns mit dem banalen Vorgang zu beschäftigen und uns einem Bildschirm zuzuwenden, der ein selbstgestaltetes Programm sendet. Die abgeschirmte Situation auf der öffentlichen Toilette wird dadurch einerseits

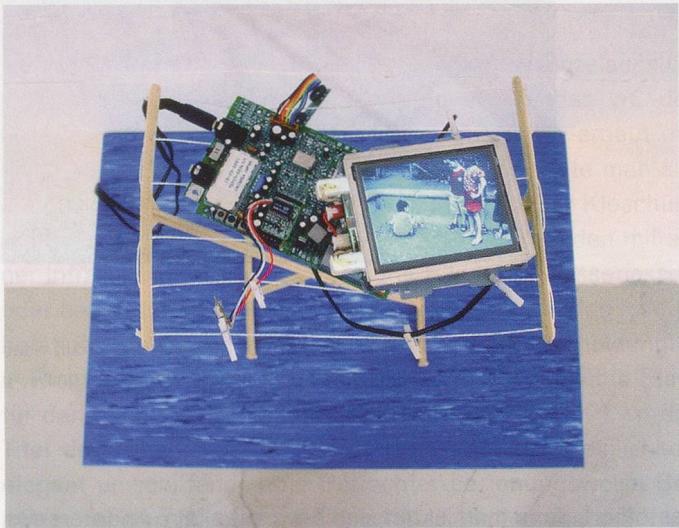


PIPILOTTI RIST, CLOSET CIRCUIT, 2000, closed circuit video installation, installation view and details / Installation und Detailansichten. (PHOTO: KÄTHE WALSER)

gesteigert, denn man ist mit sich bewusst allein. Andererseits tritt eine Verunsicherung ein: Wer oder was schaut von wo zu und wer schaut noch (mit)?

Die Funktion der Infrarotkamera, den Wärmegrad ihrer Objekte abzubilden, verfremdet nicht nur das Bild, sie bietet auch einen Überschuss an Information, welche die Materialität des eigenen Körpers ähnlich wie ein Ultraschall-Bild in eine durch den Bildschirm erfahrbare glatte Oberfläche verwandelt. Wenn sonst die Prämisse gilt, den Körper als unverletzlich und stabil zu präsentieren beziehungsweise zu phantasieren und dadurch Ängsten der Auflösung, Bedrohung durch Krankheit und Tod entgegenzutreten, rückt Rist genau die Stellen in den Blick, an denen sich der Körper öffnet, durchlässig wird. Die Bildschirmoberfläche versiegelt jedoch genau jene Öffnungen, und die wärmeabhängigen Bilder verwandeln die sonst als unsauber und abstossend empfundenen Körperausscheidungen in ästhetisch interes-

PIPOLOTTI RIST, PORQUÉ TE VAS? (NASS), 2003, Videoinstallation, International Art Festival 2002, Lofoten, Norwegen / WHY ARE YOU GOING? (WET), video installation. (PHOTO: KÄTHE WALSER)



sante, wiederum annehmbare Bilder. Geht man wie die Anthropologin Mary Douglas davon aus, dass Körpergrenzen auch für die Grenzen des Sozialen an sich stehen und dass Öffnungen und Ausscheidungen immer eine Verunsicherung des (Gesellschafts-)Systems bedeuten⁶⁾, dann zeigt Rists stilles Örtchen, dass der Bildschirm mit seiner Macht der Selbstversicherung sogar das Erscheinen grenzwertiger Körperzonen und damit die Grenzen der Subjektivität in den Griff bekommen kann. Bleibt die Frage, ob Rists Installation nun die «totale Kapitulation des Individuums vor dem Medienregime» und das damit einhergehende «konstante internalisierte self-monitoring» illustriert?⁷⁾ Haben Sie schon eine Kamera unter der Toilette?

ÄNNE SÖLL ist Kunsthistorikerin und unterrichtet am Institut für Kunst und ihre Didaktik an der Universität Dortmund. Ihre Dissertation *Arbeit am Körper. Videos und Videoinstallationen von Pipilotti Rist* ist im Silke Schreiber Verlag erschienen (2004).

- 1) Meine Interpretation stützt sich auf die Thesen Judith Butlers, dass sich Materialität und Körperlichkeit durch wiederholende, performativen Prozesse erst etablieren müssen und dass dadurch der Körper nicht mehr als passiver Ort von Einschreibung, sondern als Ort konstruktiver Prozesse angesehen werden muss. Der «Körper», den wir als «natürlich» und «geschlechtlich» erleben, materialisiert sich erst durch eine wechselseitige Dynamik von Bild und Körper als «natürlich-geschlechtlicher». Vgl. dazu Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.
- 2) In BLUTRAUM verwendete Rist das Einkanalvideo BLUTCLIP in veränderter Form.
- 3) Zur Bedeutung des Objektbegriffs und seiner Funktion zur Konstitution des Subjekts siehe Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 196f.
- 4) Natürlich ist der Vorgang auch geschlechtlich codiert. Das Urinieren von Männern in der Öffentlichkeit wird als weit weniger anstössig empfunden als das von Frauen.
- 5) Eine weitere Arbeit, ATMOSPHÄRE & INSTINKT (1998), ist ebenfalls in einer Toilette installiert (Museum für Moderne Kunst in Frankfurt). Setzt man sich auf die Kloschüssel, so sieht man jedoch nicht sich selbst, sondern eine wild gestikulierende Frau aus der Vogelperspektive, die versucht mit der Kamera zu kommunizieren.
- 6) Mary Douglas, *Reinheit und Gefährdung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988 (zuerst erschienen 1966).
- 7) Ursula Frohne, «Screen Tests: Media Narcissism, Theatricality and the Internalized Observer», in: *CTRL Space. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, hrsg. von Thomas Y. Levin, Ursula Frohne und Peter Weibel, ZKM Karlsruhe 2000, S. 252–277, hier S. 257.

CLOSED CIRCUIT

ÄNNE SÖLL

PIPILOTTI RIST, CLOSET CIRCUIT, 2000,
closed circuit video installation (stage of development/
Entwicklungsstufe), Luhring Augustine Gallery, New York.
(PHOTO: LARRY LAMAY)



If you had gone to the bathroom at the Luhring Augustine Gallery during Pipilotti Rist's first solo exhibition in New York, you would have been presented with a moving picture of a special order. Thanks to an infrared camera installed under the glass floor of the toilet bowl, you would have seen yourself in action in the LCD monitor conveniently placed on the floor before you. By flushing the toilet, you would have not only eliminated your personal body waste, but also its visual reproduction—making room for the next visitor to enter and have a fresh start. Elegantly circumnavigating the dictates of cleanliness in *CLOSET CIRCUIT* (2000), Rist confronts the viewer, or rather the user, with body zones and fluids that are not ordinarily within reach of the camera eye. However, instead of delivering faithful, mirror images of the reality of this private moment, the heat-sensitive camera creates a greenish, black-and-white rendition of the event with soft, fuzzy contours: the warmer the body zone or liquid, the lighter the picture. Participating in the artist's work, we find ourselves watching an alienated rendition of our own body and bodily functions with unabashed fascination; we see our private parts transformed into a pixelated landscape, into a cropped abstract image that needs to be deciphered.

Rist's *CLOSET CIRCUIT* represents a radical climax. But her interest in the limits of the body—its skin and its orifices—is not new. In early videos like *PICKELPORNO* (Pimple Porno, 1992) and *BLUTCLIP* (Blood Clip, 1993), she zeros in on the body so closely that it becomes monstrous, erotic, and vulnerable. She does not resort to an essentialist image of the body, but rather reveals how intimately our understanding of the body

relates to, and is established by, inculcated images.¹ Rist takes the video close-up to such an extreme that in *PICKELPORNO*, for instance, she reduces to absurdity pornography's onus to show everything and, in so doing, offers pornographers a new alternative. In *BLUTCLIP*, and in the video installation, *BLUTRAUM* (Blood Room 1993–1994), both of which deal with menstruation, Rist's grotesquely-staged close-ups of a menstruating vagina undermine the ontological status of the female body.² Essentially, she exploits the tension between the dissolution and simultaneous materialization of the body in pictures, in the space between socially defined body limits and medial surfaces. The "abject" substance of menstrual blood is not invested with unequivocally positive connotations and thereby rehabilitated; instead, the artist capitalizes on its ambiguity in order to question the socially dominant mechanisms of the excessive hygiene and beauty overkill that govern the image of the (female) body.³ While *BLUTRAUM* and *CLOSET CIRCUIT* focus on bodily fluids, the installation *EINDRÜCKE VERDAUEN* (Digesting Impressions, 1993) takes us inside the body, and reflects on the relationship between the interior and exterior image. Suspended from the ceiling like a joke made flesh, we see a yellow bathing suit grotesquely disfigured by a perfectly round television set nestling inside it, which shows an endoscopic video of the intestinal tract. As in *CLOSET CIRCUIT*, Rist deploys new technologies to study our experience of body limits and the changing notions of a coherent and self-contained body. Rist's interest in digestive processes also motivates a work titled *MUTAFLOR* (1996). In this floor-based video pro-

jection, the artist seems to be attempting to consume the camera in one take or the viewer in one bite and then eliminate them again.

In CLOSET CIRCUIT, Rist addresses the function of excretion and incorporates her viewer/user into the making of the picture. The closed circuit to which the title alludes refers, on one hand, to a technology popular since the early days of video art: surveillance systems and their function as a means of monitoring behavior, and, on the other hand, to the body's circulatory system. The linguistic overlap insinuates the stringent social rules of visibility, or rather, invisibility that govern the "intimate" systems of digestion and excretion.⁴⁾ In most closed circuit installations, we see ourselves looking into the camera and are therefore made self-consciously aware of our own vantage point. But Rist's "laboratory" experiments confront us with an impossible perspective. Not only does the piece hint at the potential future of medially updated sex education, it also conjures a sex-shop video cubicle for auto-erotic fantasies and, in this respect, functions as a send up of the Big Brother phenomenon and the growing need many of us feel to be on-screen. The infrared picture evokes another set of associations, from night photography at border checkpoints, to modern warfare, to medical diagnosis.

But what do we actually see? What is the monitor really doing? What does it mean when, in contrast to Rist's earlier video installations in bathrooms, we become voyeurs of ourselves, and see the most intimate zones of our bodies rematerialized on screen?⁵⁾ Ordinarily we remain in a public toilet no longer than absolutely necessary, but Rist has given us reason to stay put for a while, to take note of a commonplace process, and to watch the monitor broadcasting a program of our own design. The situation of being isolated in a public toilet is heightened by the fact that we have, at that moment, chosen to be alone with ourselves. But a disturbing uncertainty creeps in: who or what is watching from where, and who else is watching as well?

Since the infrared camera depicts the degree of warmth of its subject matter, the pictures are not only distorted; they also provide a surfeit of information that transforms the materiality of one's own body into a smooth, on-screen surface, somewhat like an ultrasound. As a rule, the body is represented—or fantasized—as being invulnerable and stable in order to ward off the fear of deterioration and the threat of illness and death. In contrast, Rist zooms in on exactly those parts of the body that are open and permeable, but she does so on the smooth surface of the monitor where they are effectively sealed off, while the heat-sensitive pictures transform bodily excretions, ordinarily considered dirty and

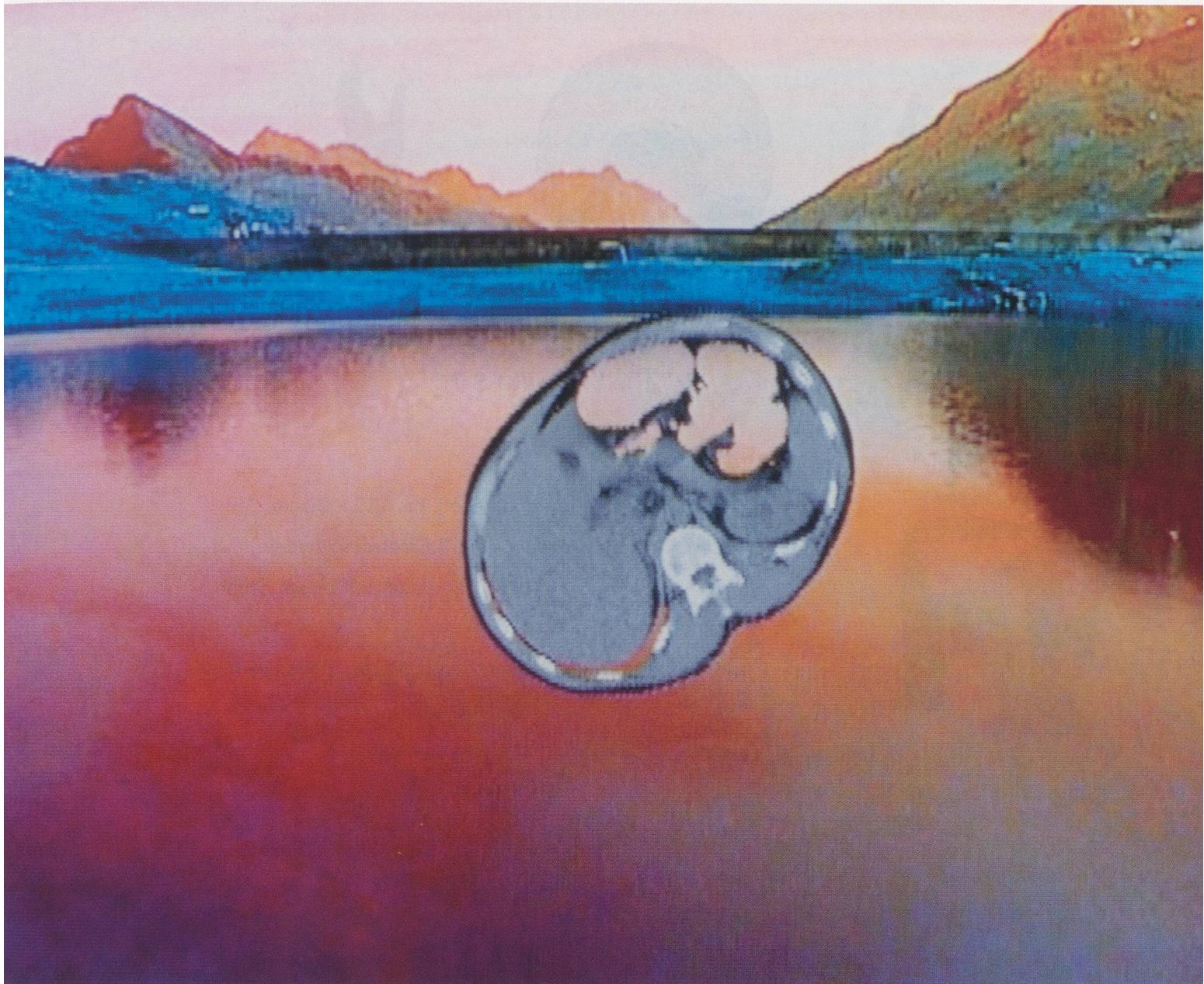
repulsive, into aesthetically interesting, if not totally acceptable, images.

If, like anthropologist Mary Douglas, we assume that the limits of the body stand for social limitations, and that orifices and excretions always signify uncertainty in the body/social system, then Rist's installation demonstrates that the television screen, and its ability to generate self-assurance, could perhaps come to terms with the appearance of borderline body zones and, ultimately, the limits of subjectivity.⁶⁾ But one question remains: does Rist's installation illustrate the "individual's total surrender to the media's regime of the gaze" and the attendant "constant, internalized self-monitoring"?⁷⁾ Have you already installed your bathroom camera?

Translation: Catherine Schelbert

ÄNNE SÖLL is an art historian and teaches at the Institut für Kunst und ihre Didaktik, Universität Dortmund. Her dissertation *Arbeit am Körper. Videos und Videoinstallationen von Pipilotti Rist* has just been published by Silke Schreiber Verlag (2004).

- 1) My interpretation is based on Judith Butler's argument, according to which materiality and physicality can only be established through reiterative, performative processes, and the body, therefore, is no longer a passive place of inscription but must rather be viewed as a place of constructive processes. The "body," which we all perceive as "natural" and "gendered," is materialized as "naturally gendered" through the reciprocal dynamic of image and body. Cf. Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex* (New York: Routledge, 1993).
- 2) In BLUTRAUM, Rist used a modified version of the single channel video, BLUTCLIP.
- 3) On the meaning of "abject" and its function in constituting the subject, see Judith Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990), p. 133.
- 4) The system is, of course, governed by gender codes as well. It is considered far less offensive for a man to urinate in public than for a woman.
- 5) Another piece, ATMOSPHÄRE & INSTINKT (1998), is also installed in a rest room (Museum für Moderne Kunst in Frankfurt). Instead of seeing yourself when you sit down on the toilet seat, you see a bird's-eye-view of a woman wildly gesticulating and trying to communicate with the camera.
- 6) Mary Douglas, *Purity and Danger* (New York: Routledge, 2002/1966).
- 7) Ursula Frohne, "Screen Tests: Media Narcissism, Theatricality and the Internalized Observer" in *CTRL Space. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, and Peter Weibel (eds.), ZKM Karlsruhe 2000, pp. 252–277, here: p. 257.



PIPOLOTTI RIST, LUFT IM GEDÄRME IN DER LUFT, 2004, C-Print hinter 3 cm Plexiglas, 15,8 x 20,8 cm /
AIR IN INTESTINE IN AIR, C-print mounted behind $\frac{3}{16}$ " Plexiglas, $6\frac{1}{4} \times 8\frac{3}{16}$ ".

PHOTOGRAPH BY PIROLOTTI RIST STUDIO, ZÜRICH



ANNIVERSARY EDITION FOR PARKETT

PIPILOTTI RIST

Die Hilfe, 2004

Inkjet-Druck, 4-farbig auf Stoff, ca. 180 x 90 cm.

Wird mit 7 Stecknadeln (und 7 Ersatzstecknadeln) geliefert und kann an der Wand oder auf einem Stuhl oder Tisch platziert werden.

Mitarbeit: Thomas Rhyner; Photo: Martin Stollenwerk.

Druck: Plotfactory, Weisslingen.

Auflage: 70/XX, signiert und nummeriert.

The Help, 2004

Cut-out, 4-color print on fabric, ca. $70\frac{7}{8} \times 43\frac{5}{16}$ ", with 7 straight pins (plus 7 spare pins) to fasten it to a wall, a chair, or a table.

Support: Thomas Rhyner; Photo by Martin Stollenwerk.

Printed by Plotfactory, Weisslingen, Switzerland.

Edition of 70/XX, signed and numbered.



INSTALLATION PHOTOS: RETO RODOLFO PEDRINI, ZÜRICH



©CHRISTIAN GOTTLIEB 2004

20 YEARS OF PARKETT: ARTISTS' PAGES



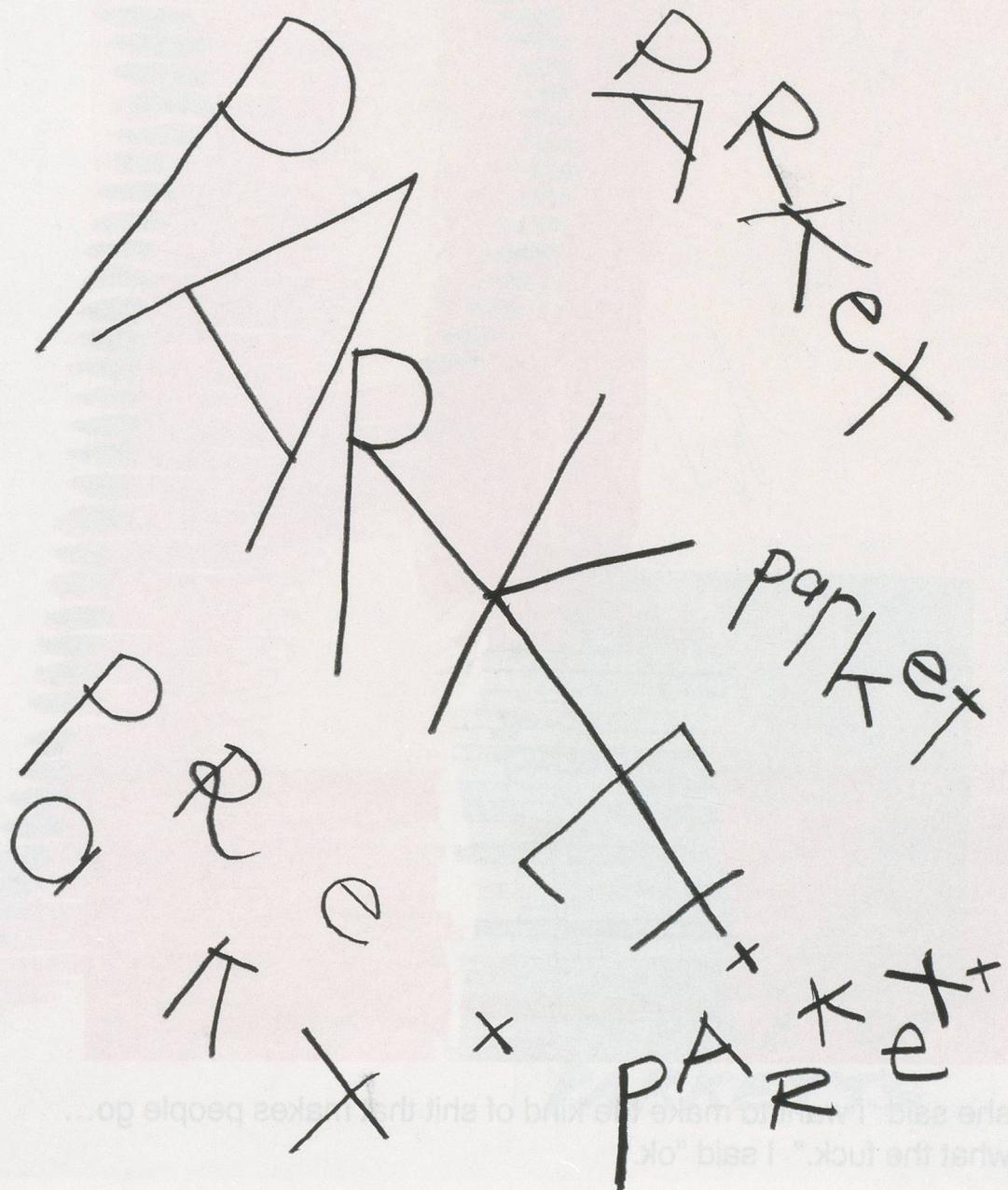
CHRISTIAN BOLTANSKI, 2004

PaRket+

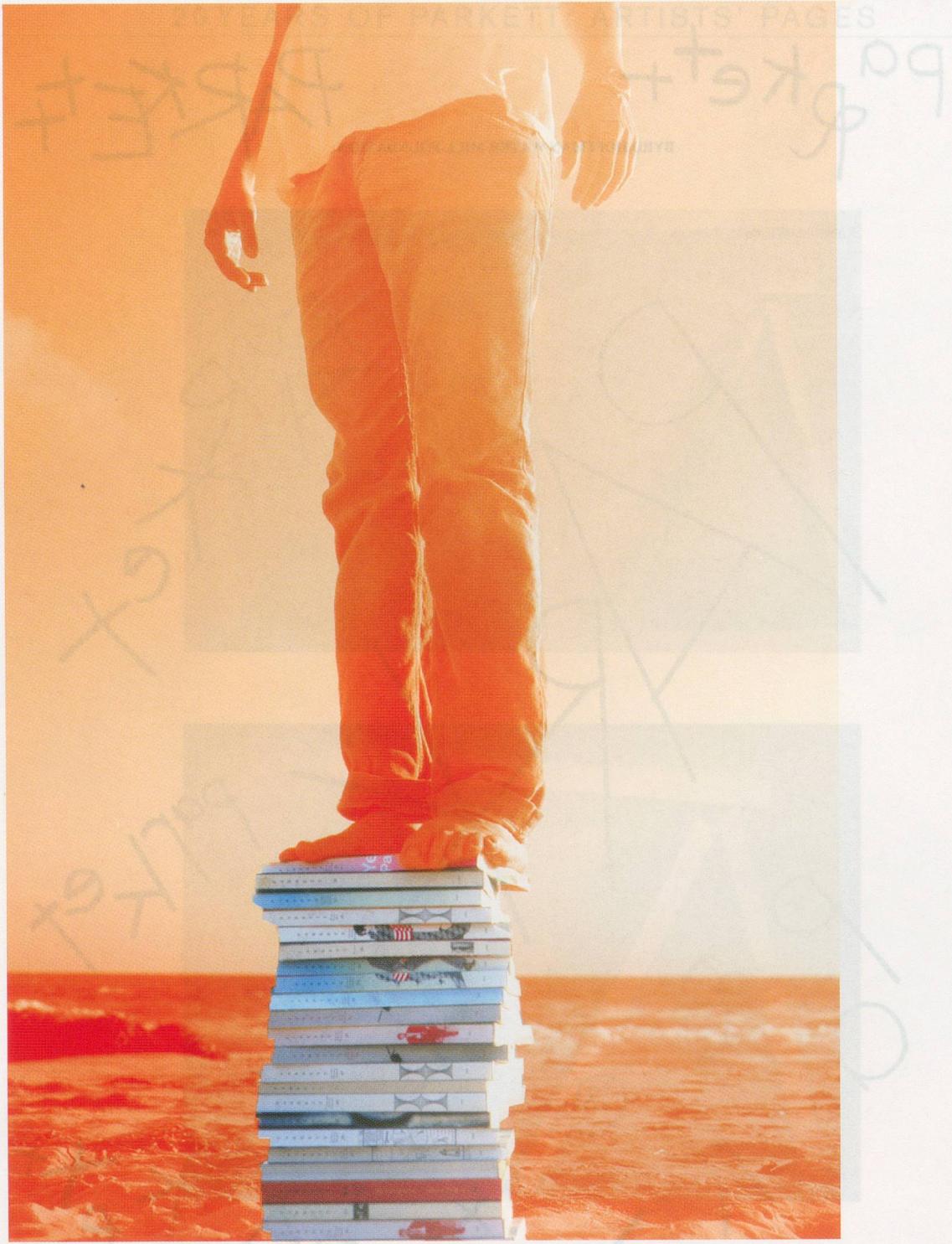
BYRD HOFFMAN WATER MILL FOUNDATION

PARKET+

Robert M. Wilson



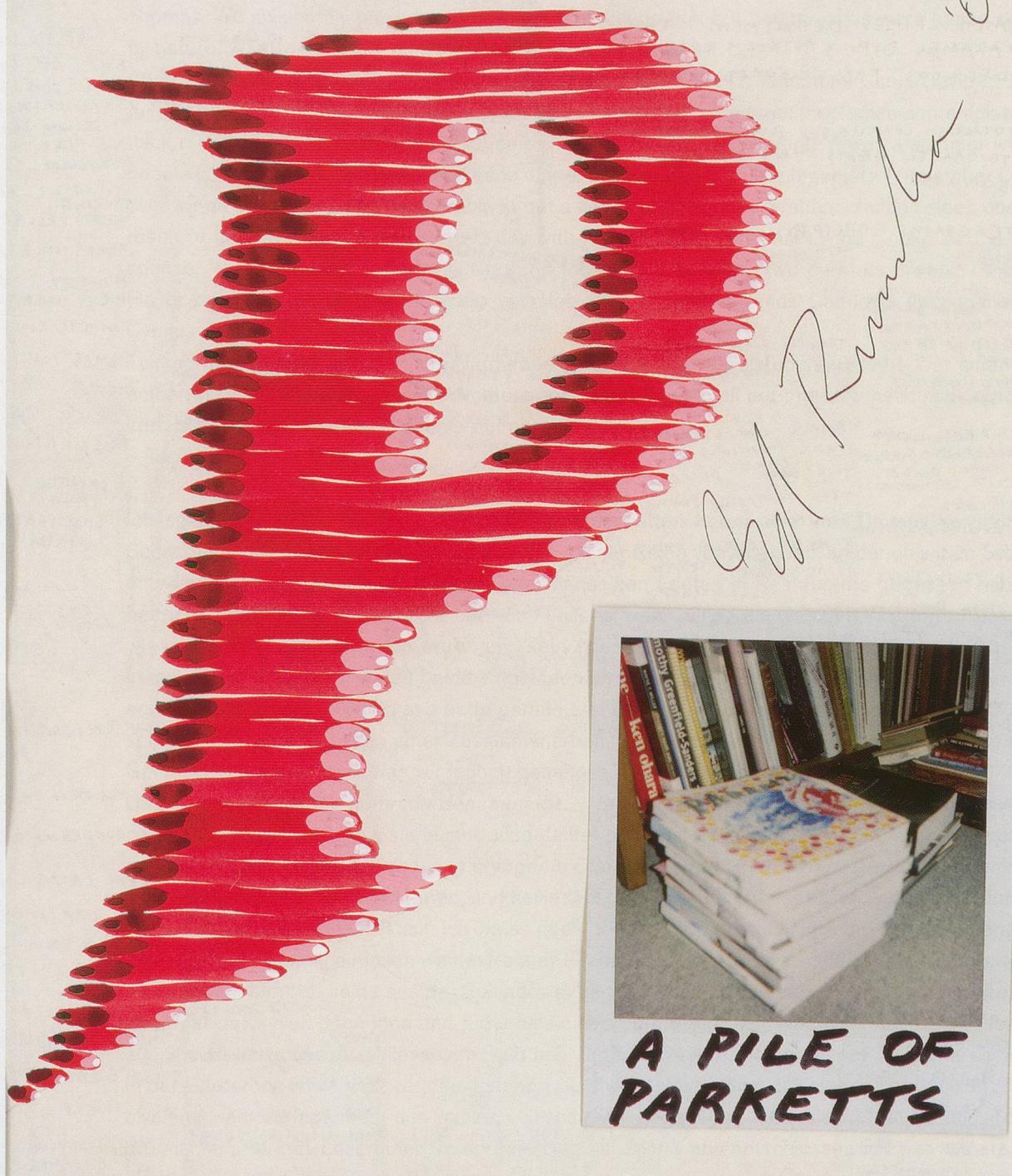
ROBERT WILSON, 2004



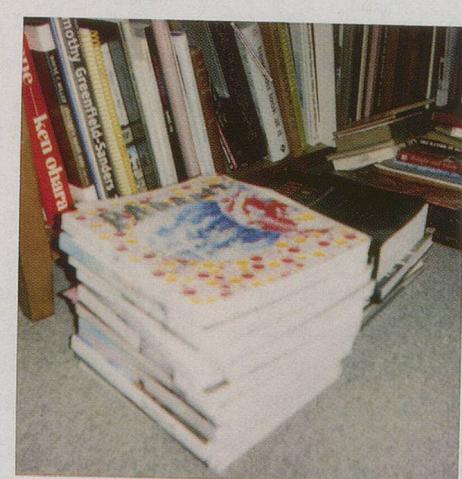
she said "I want to make the kind of shit that makes people go... what the fuck." I said "ok."

DOUG AITKEN , 2004

EDWARD RUSCHA, VENICE BOULEVARD, VENICE, CALIFORNIA

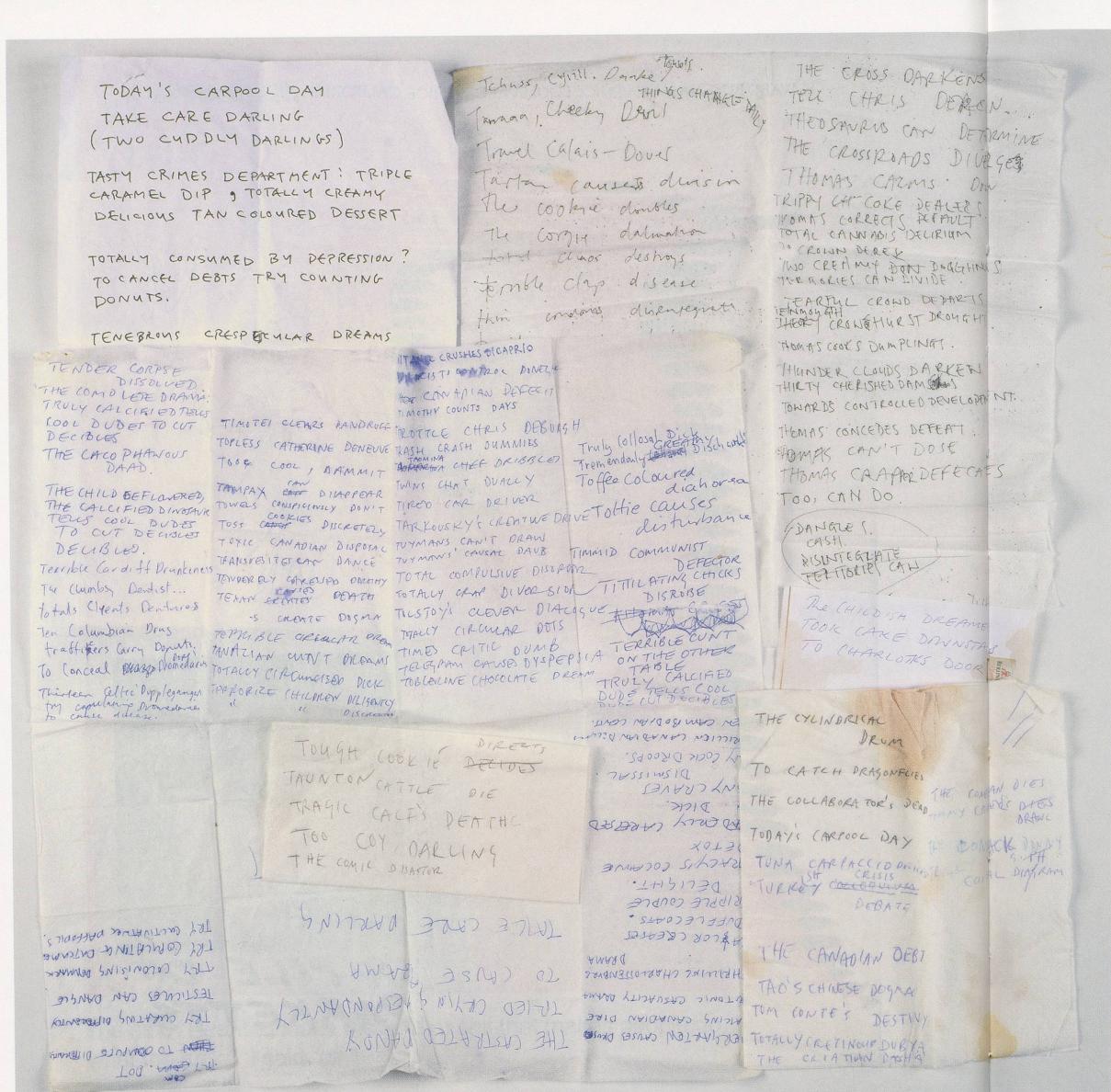


ED
Edward Ruscha



A PILE OF
PARKETTS

EDWARD RUSCHA, 2004



TACITA DEAN, THOMAS DEMAND, 2004

I am fingering a pile of dirty paper napkins carefully preserved in a box by Thomas. They are the evidence of several restaurant dinners we shared with various and the same people in the summer of 2001. They are already nostalgic and fetishised, recalling those few weeks when it became our shared social fever and not a dinner could pass without it invariably descending into the TCDs. Both Thomas and I were invited to be in the same edition of Parkett. I had been in Berlin for a year and was only just getting to know Thomas. We awkwardly played with the idea of collaboration but neither of us were happy collaborators by nature. What we shared, as it turned out, were our initials: T. C. D.

And so it began: the common denominator ... the compact disc ... telephone Camp David ... tiptoe carefully downstairs ... until they became more embellished and more lurid: theologian contemplates death ... thick cucumber dildo ... thawing cryogenic Diana ... terrific cunt, darling. It was a summer when a lot of people were in and out of Berlin and each dinner party tested people's ingenuity. I remember Lewis Biggs, over for an opening, failing unutterably to get a single one; Rodney Graham couldn't sleep one night as a result of them but sent a fax the next day with his lost sleep versions. Lynne Cooke said in a reflex response, "ten clear days" before pausing and following it up with, "two curators drown." Of course Ceal Floyer outshone us all and came up with the final couplet: Thomas Charlotte discrepancy ... Tacita Cyrus ditto.

Tucked away unannounced in the Garderobe of no. 62, they are listed in columns. Our ambivalence and embarrassment about the whole adventure concealed them to all but the very meticulous readers of Par-kett. Now we have decided to come out about the TCDs.

– Tacita Dean

Ich spiele mit einem Stoss schmutziger Papierservietten herum, die von Thomas sorgfältig in einer Schachtel aufbewahrt wurden. Sie sind Zeugnis einer Reihe von Abenden, an denen wir im Sommer 2001 mit verschiedenen, aber auch immer wieder denselben Leuten in Restaurants gegessen haben. Bereits betrachten wir sie voller Nostalgie und wie Fetische, wenn wir an die wenigen Wochen zurückdenken, als wir von jenem Fieber ergriffen waren und kein Abendessen vorüberging, ohne dass die TCDs aufs Tapet kamen. Thomas und ich waren beide eingeladen an derselben Ausgabe von Parkett mitzuwirken. Ich war erst seit einem Jahr in Berlin und hatte gerade erst begonnen Thomas etwas besser kennenzulernen. Wir spielten mit dem Gedanken einer Zusammenarbeit, waren aber von Natur aus beide nicht so glücklich in Gemeinschaftsprojekten. Was wir jedoch gemeinsam hatten, waren unsere Initialen: T.C.D.

Demokratieprojekten. Was wir jedoch gemeinsam hatten, waren unsere Mistätsen. I. c. b.
Und so begann es: *the common denominator ... the compact disc ... telephone Camp David ... tiptoe carefully downstairs ...* bis sie immer ausgefiebler und finstner wurden: *theologian contemplates death ... thick cucumber dildo ... thawing cryogenic Diana ... terrific cunt, darling.* Es war ein Sommer, in dem viele Leute in Berlin vorbeischauten, und bei jedem gemeinsamen Abendessen wurde die Erfindungsgabe der Leute auf die Probe gestellt. Ich weiss noch, wie Lewis Biggs, der für eine Eröffnung angereist war, kein einziges Beispiel einfallen wollte; Rodney Graham verbrachte eine schlaflose Nacht deswegen, faxte uns aber am Morgen seine aus der Schlaflosigkeit geborenen Versionen. Lynne Cooke sagte reflexartig: *ten clear days*, hielt dann inne und fügte hinzu: *two curators drown.* Natürlich stach Ceal Floyer uns alle aus und steuerte das abschliessende Paar bei: *Thomas Charlotte discrepancy ... Tacita Cyrus ditto.*

In der Garderobe von Nr. 62 versteckt stehen sie ohne Ankündigung in Kolonnen aufgelistet. Unsere Ambivalenz und Verlegenheit der ganzen Geschichte gegenüber hielt sie vor allen ausser den ganz gründlichen Parkett-LeserInnen verborgen. Nun haben wir uns entschlossen mit den TCDs ans Licht zu treten.

– Tacita Dean

RICHARD ARTSCHWAGER
P.O. BOX 12

As a former component of the American security apparatus I can speak with

some authority about the problems that are under discussion today. The chronic problem is a deficiency - I shall say: absence - of a human intelligence component.

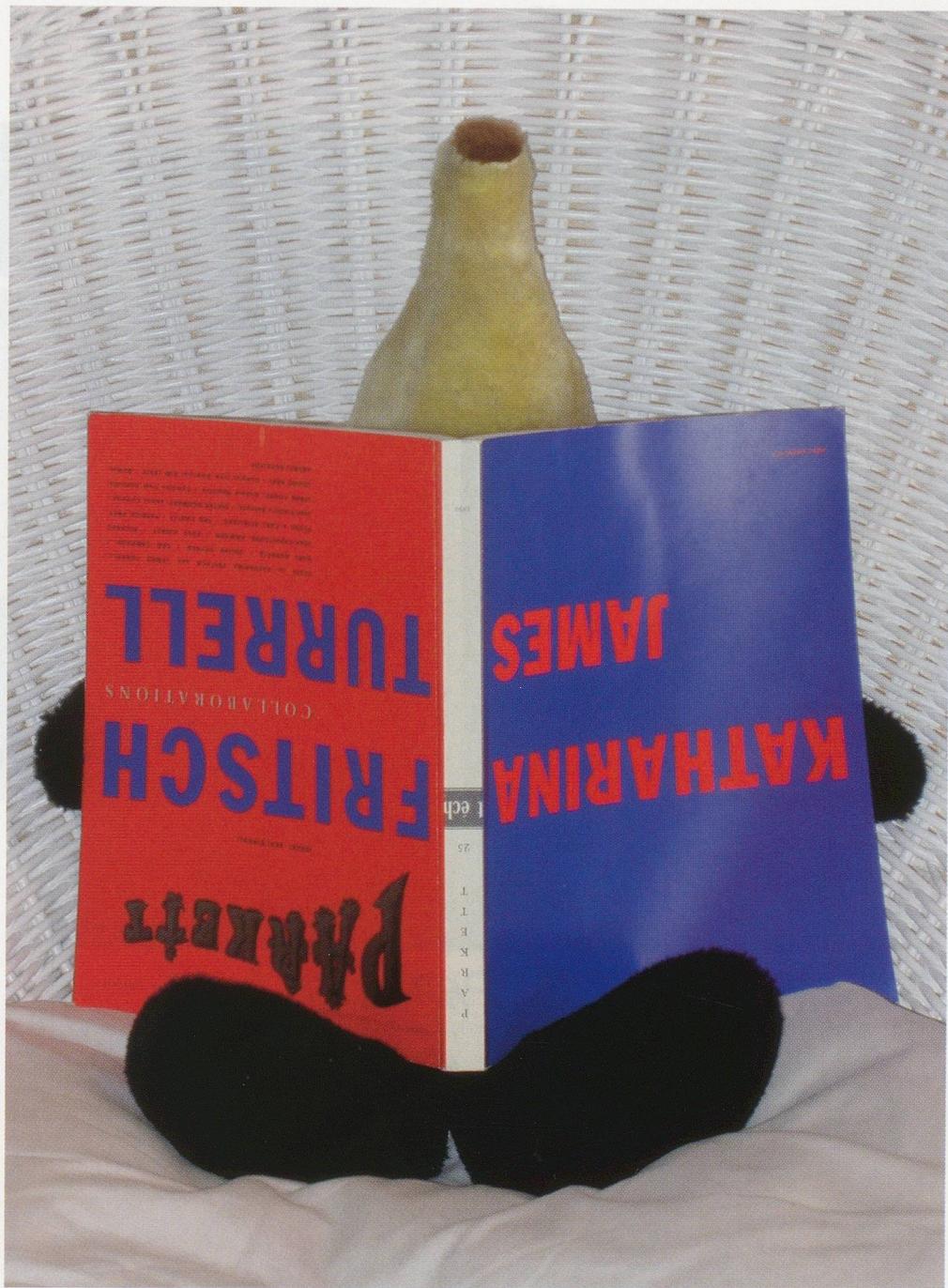
There is a general agreement that this one is production of material which is not totally dependable and that is generally expensive in dollars, euros or some other more exotic compensations.

There has been with us a tradition of preference for clean intelligence: the kind that can be gotten from massive electronic scannings, followed by scanning of the scannings. There is too much material.

And the good stuff therein is mostly unavailable because of its linearity and the absence of human context. We have encountered this time and again,

N.B. THE PAST TENSE.

Humans can remember the past, experience the present, and speculate on the future. Without that baggage (without them) you are not going to get all the intelligence you need and this is and will remain a matter of life or death.

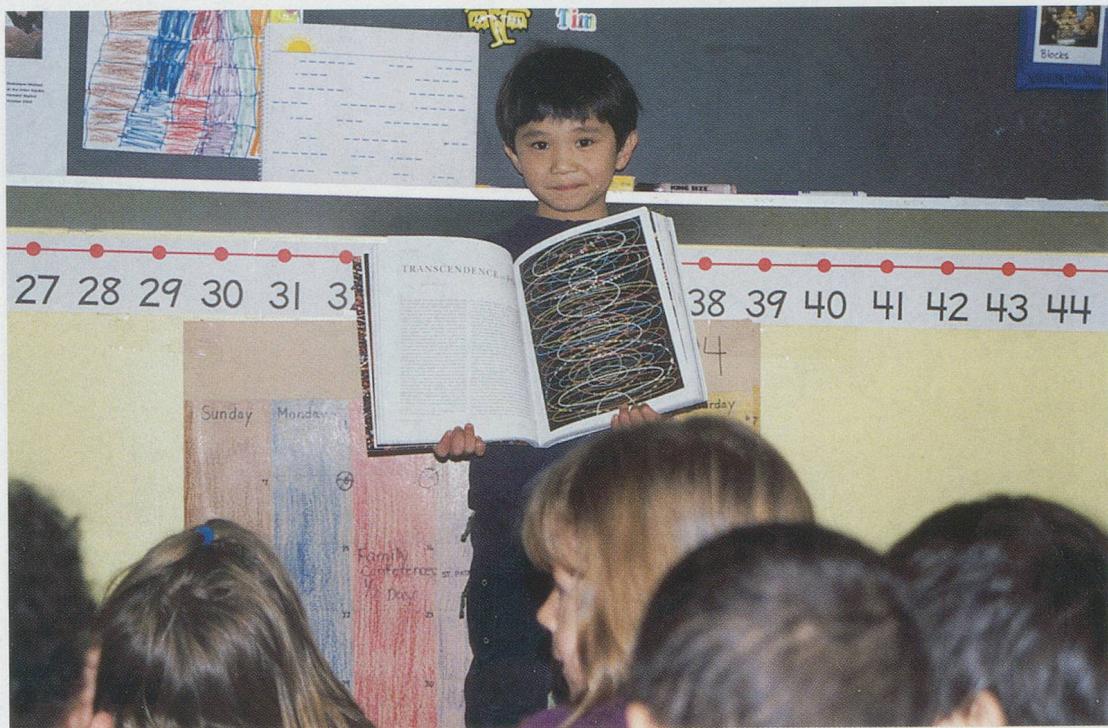


DAHINTER STECKT IMMER EIN KLUGER KOPF!

KATHARINA FRITSCH, 2004



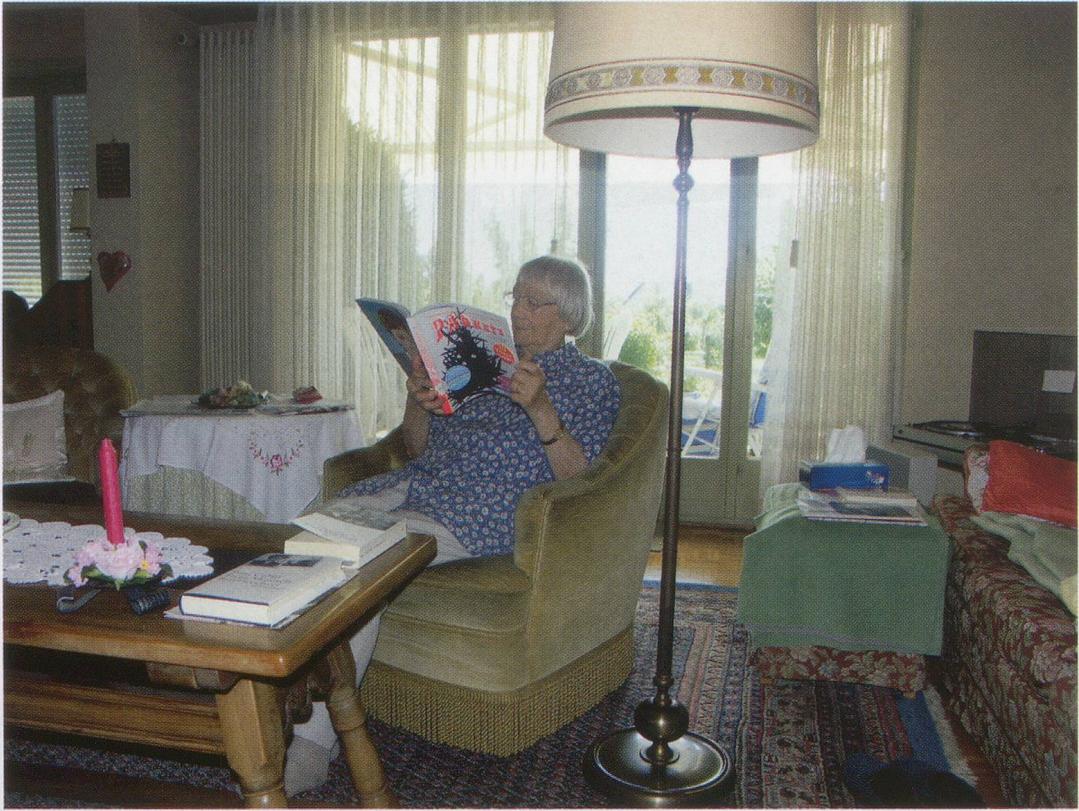
Happy Birthday PARKETT!
Mylène et Jean-Luc Mylayne



My son, Desmond Tomaselli, attends the Earth School in the Lower East Side. I recently came to his kindergarten class to talk about my work while he showed pictures of my work from various publications. This is a snapshot of him with Parkett No. 67.

All best, Fred

FRED TOMASELLI, 2004



Wenn ich in der Schweiz bin, wohne ich bei meiner Mutter in Wetzikon im Zürcher Oberland. Dahin bekomme ich die Parkett-Ausgaben geschickt, die mich dort erwarten, wenn ich ankomme, was mich jedesmal sehr freut. Es ist eine besondere, schöne Stimmung, sie dann an ruhigen Abenden im Wohnzimmer auf der Couch oder im Garten zu lesen.

When I'm in Switzerland, I live with my mother in Wetzikon, east of Zürich. That's where the issues of Parkett are sent, which means they're waiting for me when I arrive, and that's always such a pleasure. The atmosphere is really very special when I read them on a quiet evening on the couch in the living room or in the garden.

– Beat Streuli, August 2004