

**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

**Artikel:** Keith Tyson : fabelhafte Kunst : Keith Tysons Forschung nach Lücken für ein Weltbild = fabulous art : Keith Tyson's research into voids for a Weltbild

**Autor:** Reust, Hans Rudolf / Elliott, Fiona

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680920>

### **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:** 24.01.2026

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

HANS RUDOLF REUST

# FABELHAFTE KUNST

KEITH TYSONS  
FORSCHUNG NACH  
LÜCKEN FÜR EIN  
WELTBILD

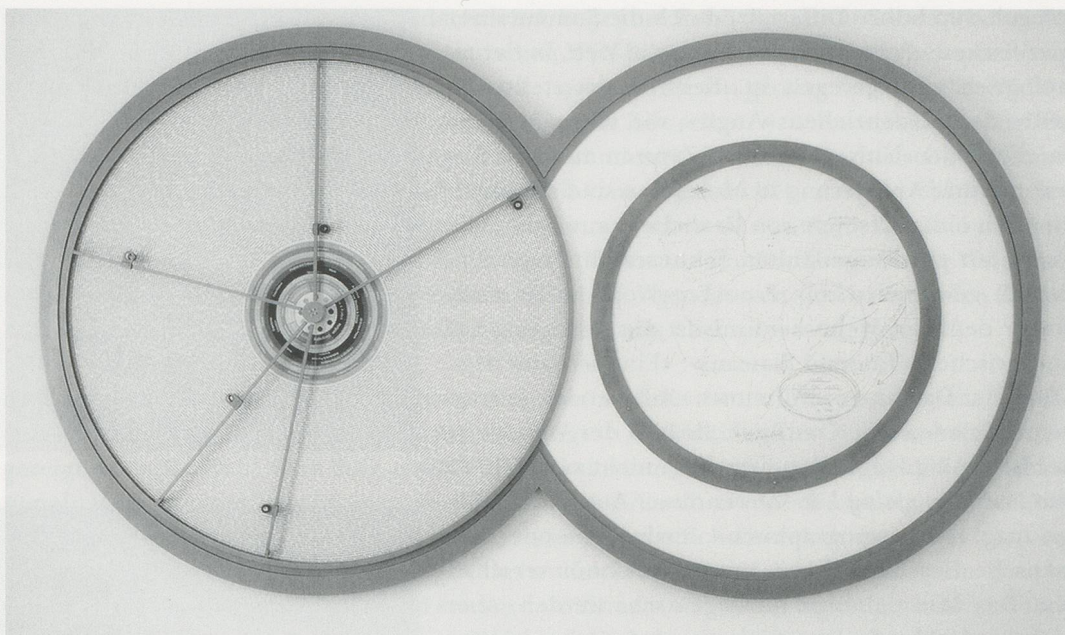
a) «Mein Weltbild» – eine eigentümliche Wendung. Der Versuch, in der aktuellen Flut verfügbarer Daten ein Bild der Welt zu entwickeln, wirkt leicht lächerlich, zumindest naiv. Eine unzulässige Komplexitätsreduktion scheint zwingend. Immerhin bleibt mit einem «Bild» – trotz Barnett Newman – die Vorstellung von Überblick, Kohärenz und Verfügbarkeit verbunden. Der Begriff der «Weltanschauung» wäre da schon viel offener, auf einen fortwährenden Prozess der Erkenntnis bezogen. In ihren krakeligen Strichfiguren und Formeln wirken die Welt- und Systembilder von A. R. Penck aus den 60er und frühen 70er Jahren heute wie Überreste aus einer Frühzeit, als sich die politischen Widersprüche noch in klaren Gegensätzen darstellen liessen. Das Pseudonym «Penck» war der Name eines Eiszeitforschers.

b) Zur Untersuchung bekannter und möglicher Welten und ihrer Bilder entwickelt Keith Tyson immer neue Apparaturen und Versuchsanordnungen für den Geist, den TELEOLOGICAL ACCELERATOR (Teleologischer Akzelerator, 2003) zum Beispiel: Eine Scheibe mit Hunderten radial angeordneter Begriffe aus der Enzyklopädie, von abstrakten Kategorien im Zentrum bis zur Bezeichnung konkreter Phänomene und Personennamen an der Peripherie, kann von einer beweglichen Geraden in unendlicher Vielzahl geschnitten werden. Jede mögliche Linie verbindet Begriffe, deren Konstellation das Bedeutungsfeld für eine künstlerische Arbeit umreisst. «Homeopathy, pollution, social change, biological science»:

---

HANS RUDOLF REUST ist Kurator und Dozent an der Hochschule der Künste Bern.





KEITH TYSON, *TELEOLOGICAL ACCELERATOR*, 2003, aluminum, steel, pencil on graph paper, photographic print, 85 <sup>7</sup>/<sub>16</sub> x 151 <sup>9</sup>/<sub>16</sub> x 2" / *TELEOLOGISCHER AKZELERATOR*, Aluminium, Stahl, Bleistift auf Millimeterpapier, Photodruck, 217 x 385 x 5 cm.

Aufgrund dieser Auswahl ist eine bronzene Blüte entstanden, deren Stempel in kleinsten Mengen Gift an die Umgebung absondert. Aufgestellt in einer Kleinkinderschule, dürfte die Skulptur ökologische Debatten provozieren, besonders wenn deutlich wird, wie gering sich die Schadstoffbelastung dieser künstlichen Blume ausnimmt im Vergleich zu derjenigen der Luft, welche die Kinder auf dem Schulweg einatmen. Tysons Beschleuniger der Zweckrationalität mag mitunter auch skurrile Ansätze generieren, vor allem aber erschliesst er eine unbegrenzte Zahl von Möglichkeiten zur Konzeption von Kunst. Dabei bleibt Tyson nicht beim Konzept. «Ceci n'est pas une pipe», die Einsichten von Magritte und Foucault nach Magritte sind Tyson vertraut. Bei der Arbeit genießt er seine eigene Pfeife, ganz real, erläutert, diskutiert im Team, fragt nach. Erst die Umsetzung ins Sichtbare schafft die Erfahrung von Differenzen. Seine sinnlich genaue, oft opulente Anwendung gewählter Regeln kann in den verschiedensten Medien und Materialien erfolgen – Zeichnung, Objekt, Installation, Video, Tanzperformance, Malerei –, so dass das Werk formal nie zu fassen sein wird. Dies, obwohl jede Möglichkeit nur gerade einmal zur Ausführung gelangt und die schlichte Wiederholung, selbst in der Serie, bewusst vermieden wird.

c) Nach Georg Wilhelm Leibniz (1646–1716) hat Gott in der Unendlichkeit aller Möglichkeiten die beste aller Welten gewählt. Obwohl sie aus unserer begrenzten menschlichen Perspektive in mancher Hinsicht rätselhaft bleibt, könnte ihr Bild potenziell aus jeder einzelnen der einmaligen, unteilbaren und fensterlosen Monaden entwickelt werden: Eine Monade



spiegelt durch ihre Differenz, durch die Summe ihrer spezifischen «Perzeptionen» die ganze Welt, in der teleologisch alles geregelt ist. Keith Tyson stellt sich heute der existenziellen «Angst», die von einem expandierenden Universum ohne Zentren ausgeht. Blasen und ihre Anlagerung zu Molekülen sind die Ingredienzien einer Ursuppe von Realitäten, aus denen die Kunst mit präzise gewählten Schnitten flüchtige Einsichten gewinnen kann. Eine Enzyklopädie ist nicht länger denkbar. Welterkenntnis ist die Bewegung auf und zwischen «Tausend Plateaus»: «Eine seltsame Mystifikation: Das Buch wird immer umfassender, je fragmentarischer es ist. Das Buch als Bild der Welt ist jedenfalls völlig langweilig. Es genügt nicht zu rufen, *Es lebe das Mannigfaltige!*, so schwer dieser Ausruf auch fallen mag. Keine typographische, lexikalische oder syntaktische Geschicklichkeit kann ihm Gehör verschaffen. Das Mannigfaltige muss gemacht werden, aber nicht dadurch, dass man immer wieder eine höhere Dimension hinzufügt, sondern vielmehr schlicht und einfach in allen Dimensionen, über die man verfügt, immer  $n-1$  (das Eine ist nur dann Teil des Mannigfaltigen, wenn es davon abgezogen wird). Wenn eine Mannigfaltigkeit gebildet werden soll, muss man das Einzelne abziehen, immer in  $n-1$  Dimensionen schreiben. Man könnte ein solches System ein Rhizom nennen.»<sup>1)</sup> Mit seinen *Oggetti in meno* (1965/66) und der Idee des *Artista in meno* hat schon Michelangelo Pistoletto diesen Gedanken aufgenommen. Jedes Kunstwerk ist letztlich eine Subtraktion: die Realisierung einer einzigen aus der Unendlichkeit aller möglichen Formulierungen, die es als reine Denkmöglichkeit nun nicht länger gibt.

In der Unbegrenztheit möglicher Welten sind auch die möglichen wirklich. So hat Keith Tyson Landschaften noch unerkannter Welten entworfen, aus denen sich plastische Fetische – oder sind es Alltagsobjekte? – zu einer Ausstellung versammeln lassen. So wäre auch die Welt des Müllers Menocchio aus dem Friaul denkbar, der um 1600 zur Kosmogonie meinte, dass «alles ein Chaos war.... Und jener Wirbel wurde also eine Masse, gerade wie man den Käse in der Milch macht, und darinnen wurden Würmer, und das waren die Engel. (...) Dieser Gott war im Chaos gleich als einer, der sich im Wasser ausdehnen will, oder als einer, der sich in einem Wald ausdehnen will: So will sich jener Verstand, wenn er erkannt hat, ausdehnen, um die Welt zu machen.»<sup>2)</sup> Dem Widerspruch, dass die Unendlichkeit aller Möglichkeiten von den endlichen Strukturen unseres Denkens erfasst werden soll, dass mithin das expandierende Universum als reine Extrapolation





KEITH TYSON, ARTMACHINE ITERATION: BAY CITY POP-COLOSSUS,  
BULIMIC STILL LIFE WITH MELONS, 1996, fiberglass resin, rubber, snowboard,  
tripod, bathroom scales, popcorn machine, popcorn, ca. 83 7/8 x 72 x 72" /  
KUNSTMASCHINE-WIEDERHOLUNG: BAY-CITY-POPKOLOSS, BULIMISCHES  
STILLEBEN MIT MELONEN, Fiberglasharz, Gummi, Snowboard, Stativ,  
Badezimmerwaagen, Popcornmaschine, Popcorn, ca. 213 x 183 x 183 cm.

KEITH TYSON, ARTMACHINE ITERATION:  
FIELD, 1995, cardboard box and model trees,  
9 13/16 x 9 13/16 x 3 15/16" / KUNSTMASCHINE-  
WIEDERHOLUNG: FELD, Kartonschachtel und  
Modellbäume, 25 x 25 x 10 cm.

tion eines endlichen Universums gedacht wird, begegnet Keith Tyson mit Strategien zur Erfindung von Regeln. Er entwirft keine statischen Welt-Bilder, auch keine lineare Sequenz von Bildern, vielmehr sucht er immer neue Regeln, nach denen ein grosser Spieler seine Welten generieren kann. Dabei zieht er in Betracht, dass die Zeit selber, dass Entwicklung eine Illusion sei, die sich nur aus der Entfaltung einer währenden Struktur für die menschliche Wahrnehmung ergibt. Durch die Reversibilität der Zeit kann es geschehen, dass ein Phänotyp den Genotyp bestimmt. Sichtbar wird dann nur, was immer schon da war. Auch Zufall und Steuerung sind keine echten Gegensätze. Es sind zwei Momente der Denkbarkeit von Welt. Entsprechend treten sie gleichwertig nebeneinander auf. Apparaturen provozieren den Zufall, Zufälle bestimmen auf Zeit feste Regeln für den Künstler als Explorer im Datenall.

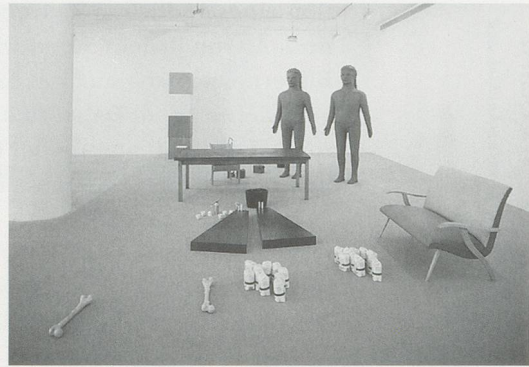
d) Tysons umfassende Praxis geht davon aus, dass auch Kunst und Naturwissenschaft nicht länger reine Gegensätze sind, wie selbst die jüngere Entwicklung der Wissenschaftstheorie gezeigt hat: «Die Wahl eines Stils, einer Wirklichkeit, einer Wahrheitsform, Realitäts- und Rationalitätskriterien eingeschlossen, ist die Wahl von Menschenwerk. Sie ist ein sozialer Akt, sie hängt ab von der historischen Situation, sie ist gelegentlich ein relativ bewusster Vorgang – man überlegt sich verschiedene Möglichkeiten und entschliesst sich dann für eine –, sie ist viel öfter direktes Handeln aufgrund starker Intuitionen. «Objektiv» ist sie nur in dem durch die historische Situation vorgegebenen Sinn. (...) Und da man bisher glaubte, dass sich nur die Künste in dieser Lage befinden, da man also die Situation bisher nur in den Künsten einigermaßen erkannt hat, so beschreibt man die analoge Situation in den Wissenschaften und die vielen Überschneidungen, die es zwischen ihnen gibt (...), am besten, indem man sagt, dass die Wissenschaften Künste sind im Sinne dieses fortschrittlichen Kunstverständnisses.»<sup>3)</sup> Keith Tyson bewegt sich denn auch mit hoher Selbstverständlichkeit zwischen verschiedenen Feldern der Erkenntnis, zwischen Ökonomie, Naturwissenschaft, Politik und Kunst. «Wider den Methodenzwang», wie Feyerabend formuliert, wächst bei Tyson die Methodenlust. «The fortress of rationalism»<sup>4)</sup> ist nicht zu halten, aber ist deswegen der «Schlaf der Vernunft» zu riskieren, der Monstren gebiert, wie Goya zeigte? Auch Keith Tysons *Caprichos* wissen um beides und lassen sich nicht in Ausschlüsslichkeiten fangen.

e) Die Kosmologien Keith Tysons liegen fern der Engführung in den jüngsten künstlerischen Befindlichkeiten und Haltungen: Die pflanzenartige Beauty- und Wellness-Lounge-Laune der 90er Jahre hat sich verflüchtigt, der dekonstruktivistische Reflex untergräbt seine eigene Bedeutung durch unerbittliche Wiederholungen in der Diagnose von Unmöglichkeiten. Tyson setzt dagegen eine analytische Energie, mit der sich sein Denken in die Vielfalt der Welten hineinwagt. Sein künstlerisches Ego tritt hinter Konzepte zurück, ohne sich als Ausgangspunkt der Suche zu verleugnen. Die *Artmachine* ist ein höchst subjektiv motivierter Prozess der Operationalisierung von Fragen an die Welt. Eine Identität des Künstlers mag es geben, aber sie ist, wie die Unschärfe einer physikalischen Grösse, nie in all ihren Aspekten gleichzeitig erkennbar.

In der aktuellen Kunst wären viele Ansätze zu komplexen Systemen zu nennen – Jason Rhoades, Thomas Hirschhorn, Verne Dawson, Wilhelm Sasnal... Gemeinsam ist ihnen die Handschrift, mit der sich ein Einzelner die Welt schreibt. Mark Manders entwickelt sein SELFPORTRAIT AS A BUILDING (seit 1986) als parallelen Prozess des Bauens von Teilen seines imaginären Selbstgebäudes und deren Schaffung in Worten. In ihrem Anspruch ein Universum zu schreiben – nicht zu beschreiben – sind Tysons Forschungen auch dem zeichneri-



schen Universum von Raymond Pettibon verwandt. Landkarten, Pläne, Skizzen, Diagramme sind die Spuren von Tysons Erkenntnisprozessen: ein Element der Kommunikation wie der Forschung selbst. Sie verdichten sich auf Wandzeichnungen im Atelier, auf flüchtigen Notizen, Alliterationen und Skizzen an Wänden, und auf Tischen, als Tables und Tableaus, als Tondo an der Wand. Verteilt im Raum, bilden die *Tabletop Tales* einen Archipel von Weltmodellen. «Das archipelische Denken entspricht dem Lauf unserer Welten. Es entleiht ihm das Zwiespältige, das Unsichere, das Abgeleitete. Es stimmt der Praktik der Ausflucht zu, die aber kein Entfliehen und kein Verzicht ist. (...) Uns wird bewusst, was kontinental war und dicht und uns belastete in dem prachtvollen Systemdenken, das bis heute die Geschichte der Menschheiten beherrscht hat und das für unsere Zersprengtheiten, unsere Geschichten und für unsere nicht weniger prachtvollen Irrfahrten nicht mehr angemessen ist. Das Denken des Archipels, der Archipele, eröffnet uns diese Meere.»<sup>5)</sup>



f) Zwischen den Tischen, wie zwischen zwei Punkten, dehnt sich der Raum für zahllos viele weitere Orte, zu denen es immer nur Näherungen gibt, Iterationen der *Artmachine*, in unab-schliessbaren Loops. Grenzwert der Näherung ist die Lücke. Keith Tysons Kunst hat den Status einer Fabel, wie Jean-François Lyotard sie versteht:

«...eine Fabel ist eine sprachliche Organisation, die wiederum ein sehr komplexer Zustand der Energie, ein symbolischer, technischer Apparat ist. Um sich entfalten zu können braucht das Fabulieren eine Art von raumzeitlicher und materieller Leerstelle, wo die sprachliche Energie nicht den direkten Zwängen ihrer Ausbeutung als Machen, Wissen und Können unterliegt.

In der Fabel wird die Sprachenergie dafür angewendet, etwas zu imaginieren. Sie fabriziert also durchaus eine Realität, nämlich die der Geschichte, die sie erzählt, aber diese Realität wird in der Schwebel gelassen, was ihren kognitiven und technischen Gebrauch betrifft. Sie wird reflexiv ausgebeutet, das heisst zur Sprache zurückgeleitet, damit sie sie mit ihrem Vorhaben verbindet (was ich gerade mache). Dieses «in der Schwebel halten» unterscheidet die Poetik von der Praxis und vom Pragmatischen. Das Fabulieren hält diese Realität in Reserve und auf Abstand von ihrer Ausbeutung im System.»<sup>6)</sup> (...) «Ausser Kritik ermöglicht die Leerstelle auch Phantasie. Sie erlaubt zum Beispiel, dass man ganz frei Geschichten erzählt. Und ich würde die gegenwärtige Situation gern in einer Weise beschreiben, die nichts Kritisches hat, die schlichtweg «darstellend» und eher referentiell als reflektierend ist, also ganz naiv und kindlich. (...) Ich habe immerhin die Entschuldigung, dass meine Geschichte auf einer physikalischen, biologischen und ökonomischen Ebene eine gewisse Glaubwürdigkeit hat. Zwar nur informell, sprich ängstlich, als ob diese Fabel der uneingestehbare Traum wäre, den die postmoderne Welt über sich selbst träumt. Ein Märchen, das also die grosse Erzählung wäre, die diese Welt beharrlich über sich selbst erzählt, nachdem die grossen Erzählungen offensichtlich gescheitert sind.»<sup>7)</sup>

In einer Lücke setzen die gewählten Regeln aus, liegt die Entscheidung über einen Wechsel im System. Jedes Kunstwerk ist vor allem auch die Möglichkeit, eine Lücke zu öffnen, oder, wie auf einer von Tysons *Studio Wall Drawings* zu lesen steht: "A kite for flying in the void, upon the winds of its own potential... watch it swoop and dive!" (21 June 2001).<sup>8)</sup>

MARK MANDERS, REDUCED NOVEMBER ROOM (FRAGMENT FROM SELF-PORTRAIT AS A BUILDING, REDUCED TO 88 PERCENT), 2000, mixed media installation / VERKLEINERTER NOVEMBERRAUM (FRAGMENT AUS SELBSTPORTRÄT ALS GEBÄUDE, VERKLEINERT AUF 88 PROZENT). (PHOTO: MARK MANDERS & GREENE NAFTALI GALLERY, NEW YORK)



- 1) Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tausend Plateaus* (Paris 1980), Merve Verlag, Berlin 1992, S. 16.
- 2) Carlo Ginzburg, *Der Käse und die Würmer, Die Welt eines Müllers um 1600* (Turin 1976), übers. v. Karl F. Hauber, Syndikat, Frankfurt am Main 1979, S. 86f.
- 3) Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984, S. 77f.
- 4) Keith Tyson, in *Tabletop Tales: «Who could have imagined that a breach would have occurred within the walls of the fortress of rationality?»* (2001), Mixed media, Durchmesser 307 cm.
- 5) Edouard Glissant, *Traktat über die Welt* (Paris 1997), übers. von Beate Thill, Wunderhorn, Heidelberg 1999, S. 26.
- 6) Jean-François Lyotard, «Eine postmoderne Fabel», in: ders., *Postmoderne Moralitäten*, Passagen Verlag, Wien 1998, S. 90. (Auf den Inhalt von Lyotards Fabel weist Michael Archer in seinem Aufsatz im Katalog der Kunsthalle Zürich hin, *Keith Tyson*, Kunsthalle Zürich, 2002, S. 11ff.)
- 7) Jean-François Lyotard, «Mauer, Golf, System», ebenda, S. 78f.
- 8) «Ein Drachen für den Flug im leeren Raum, im Aufwind seines eigenen Potenzials... schau, wie er steigt und fällt!»

KEITH TYSON, TABLETOP TALES NO. 4: 8 DUKES MEWS, CENTRE OF THE MULTIVERSE, 1988,  
ink and marker on floorboards / TISCHPLATTENGESCHICHTEN NR. 4: DUKES MEWS NR. 8, ZENTRUM  
DES MULTIVERSUMS, Tinte und Filzstift auf Holzdielen.







KEITH TYSON, STUDIO WALL DRAWING: 1<sup>ST</sup> MAY 2003 – (HEXCELLS, SOUPS, BLOCKS AND "SPINNERS"), mixed media on paper, 61 <sup>13</sup>/<sub>16</sub> x 49 <sup>5</sup>/<sub>8</sub>" / ATELIERWANDZEICHNUNG: 1. MAI 2003 – (HEXZELLEN, SUPPEN, BLÖCKE UND KREISELBESCHLEUNIGER), Mischtechnik auf Papier, 157 x 126 cm.



---

HANS RUDOLF REUST

---

# FABULOUS ART

KEITH TYSON'S  
RESEARCH INTO  
VOIDS FOR A  
WELTBILD

a) *Weltbild*—"world picture," "world image"—a strange turn of phrase. Any attempt to arrive at a picture of the world, in the current deluge of instantly accessible data, seems faintly ridiculous, or at best, naive. An inadmissible watering down of complexities seems unavoidable. Nevertheless, any "picture"—despite Barnett Newman's polemical assertions—is still inextricably bound up with notions of overview, coherence, and availability. The concept of *Weltanschauung*, however, is a much more open term in that it relates to a continuous process of cognitive perception. With their scratchy matchstick figures and formulas, A.R. Penck's "world pictures" and "system pictures" from the sixties and early seventies seem, today, like relics from an earlier age when political dissent could still be represented in clear opposites. The pseudonym "Penck" was, in fact, the surname of an ice age scholar.

b) For his exploration of unknown and possible worlds, and their pictures, Keith Tyson is constantly devising new equipment and experiments for the human mind, such as his TELEOLOGICAL ACCELERATOR (2003): A disc with hundreds of terms from the encyclopedia, arranged like the spokes of a wheel—from abstract categories in the center to concrete phenomena and names of people at the periphery—can be endlessly cut across by a movable straight edge. Each possible line combines concepts, which together summarize the remittance of an artistic work. "Homeopathy, pollution, social change, biological science": This "selection" led to a bronze blossom with stamens that release minute quantities of poison into the surroundings. Placed in a nursery school, this sculpture might, in turn, lead to

---

HANS RUDOLF REUST is a curator and teacher at the University of Arts Berne, Switzerland.



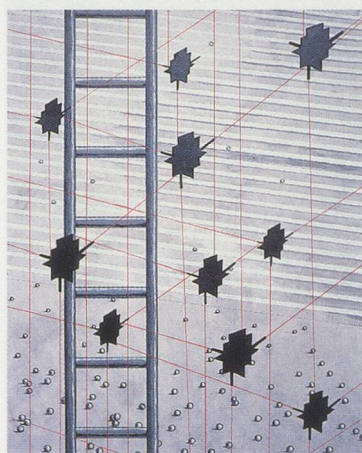
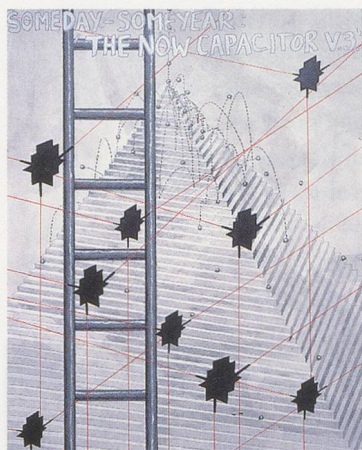
ecological debate, particularly when it becomes known how low the level of pollutants in the artificial flower is compared to that of the air the children breath in on their way to school. Tyson's device to accelerate our purposive rationalism may at times generate ludicrous responses, but, above all, it opens up an unlimited number of ways of conceiving art. But Tyson is not content with concept alone. *Ceci n'est pas une pipe*: Tyson is familiar with the views of Magritte and of Foucault after Magritte. At work he enjoys a pipe of his own (for real): explaining, discussing points with team members, questioning. It is only by translating his concepts into the "visible" that he makes a palpable difference. His sensuously precise, often opulent application of certain rules can manifest itself in the most diverse of media and materials—drawings, objects, installations, videos, dance performances, paintings. His work will never submit to formal description, the more so inasmuch as he realizes every possibility only once, deliberately avoiding repetition, even within a series.

c) According to Georg Wilhelm Leibniz (1646–1716), in the infinitude of endless possibilities, God chose the best of all worlds. While, from our limited human perspective, this may seem bewildering in some ways, a picture of it could potentially be made from each one of the unique, indivisible, and windowless monads: through its very difference and through the sum of its specific "perceptions," a monad reflects the whole world, a world in which everything is teleologically ordered. Keith Tyson today is confronting the existential *angst* induced by an ever-expanding universe. Bubbles and their accumulation into molecules are the ingredients of a primal soup of realities, from which art—with precisely chosen extracts—can gain fleeting insights. An encyclopedia is no longer a thinkable option. Understanding and knowing the world is about moving on and between *A Thousand Plateaus*: "A strange mystification: a book all the more total for being fragmented. At any rate, what a vapid idea, the book as the image of the world. In truth, it is not enough to say 'Long live the multiple,' difficult as it is to raise that cry. Not typographical, lexical, or even syntactical cleverness is enough to make it heard. The multiple must be made, not always by adding a higher dimension, but rather in the simplest of ways, by dint of sobriety, with the number of dimensions one already has available—always  $n-1$  (the only way the one belongs to the multiple: always subtracted). Subtract the unique from the multiplicity to be constituted; write at  $n-1$  dimensions. A system of this kind could be called a rhizome."<sup>1</sup>) With his *Oggetti in meno* (1965–1966) and the idea of the *Artista in meno*, Michelangelo Pistoletto has already taken up this notion. Every work of art is ultimately a subtraction: the realization of just one of an infinity of possible formulations, which now no longer exists as a purely intellectual possibility.

In the boundlessness of possible worlds, the possible ones are also real. Bearing this in mind, Keith Tyson has created landscapes from still unknown worlds, from which plastic fetishes—or are they everyday objects?—can be collected to make an exhibition. And bearing the same thing in mind, the world of the miller, Menocchio, in the Friuli would also be a possibility. It was he who declared, sometime around 1600, that all of the cosmos "was chaos ... and out of that bulk a mass formed—just as cheese is made out of milk—and worms appeared, and these were the angels. The most holy majesty decreed that these should be God and the angels... This God was in the chaos like one who is in water and wants to expand, and like one who is in a forest and wants to expand: thus, this intellect having received knowledge wanted to expand to create this world."<sup>2</sup>) Faced with the contradiction inherent in the notion that the infinitude of all possibilities should be grasped by the finite structures of our minds and, consequently, that the expanding universe is purely an extrapolation of a finite

KEITH TYSON, STUDIO WALL DRAWING: SOMEDAY—SOMEYEAR: THE NOW CAPACITOR V.3, 2001, mixed media on paper, 3 parts in vertical order,  $61 \frac{13}{16} \times 49 \frac{5}{8}$ " each / ATELIERWANDZEICHNUNG: EINESTAGES—EINESJAHRES: DER JETZT-KONDENSATOR V.3, Mischtechnik auf Papier, 3 Teile in vertikaler Folge, je  $157 \times 126$  cm.





universe, Keith Tyson devises strategies to invent rules. He neither comes up with static “world pictures” nor with linear sequences of pictures. Instead he seeks completely new rules by which a major player could generate his own worlds. Albeit always mindful of the fact that time itself, that development, is an illusion arising from the evolution of a lasting structure for human perception. Since time is reversible, it is perfectly possible that the phenotype could determine the genotype. All that comes to light is only what was ever there to begin with. Even chance and control are not true opposites; they are simply two moments in a thinkable world, stepping onto the stage as equals. Technical equipment provokes chance, and coincidences determine firm rules—at least for the time being—for the artist-explorer in data space.

d) Tyson’s wide-ranging praxis assumes that art and the natural sciences are no longer polar opposites. As recent developments in the theory of science have shown: “The choice of a style—a reality, a form for truth, taking into account criteria of realness and rationalism—is the choice inherent in what humans do. It is a social act, it depends on the historical situation, at times it is a relatively conscious process—a person considers various possibilities and decides on one—more often it is a direct response to a strong intuition. It is only ‘objective’ in the sense that ensues from the historical situation... And since people have believed up until now that only the arts are in this position, since people have only really recognized this situation in the arts, then the analogous situation in the sciences and the many areas where the two overlap ... is best described if we say that the sciences are arts in the sense of this advanced understanding of art.”<sup>3)</sup> Keith Tyson moves with supreme ease between different areas of learning, between economics, the natural sciences, politics, and art. “Resisting the compulsion of method,” as Paul Feyerabend puts it, Tyson is developing his own delight in method. “The fortress of rationalism”<sup>4)</sup> cannot be contained, but is this grounds to risk the “Sleep of Reason,” which, as Goya has shown us, bears monsters? Keith Tyson’s *caprichos* take both into account, and yet never get caught up in exclusivities.

e) Keith Tyson’s cosmologies are a far remove from the stretto of recent artistic sensibilities and attitudes. The plant-like, beauty-and-wellness-lounge mood of the 1990s has dissipated, and the deconstructivist reflex is undermining its own meaning by the relentless repetitions of a diagnosis of impossibilities. Tyson counters this with an analytic energy that allows his thought processes to venture into a multiplicity of worlds. His artistic ego recedes behind concepts but he doesn’t deny that it was his ego that triggered the search. His *Artmachine* (1992–2000) is a highly subjectively motivated process to operationalize questions to the world. The artist may have an identity,

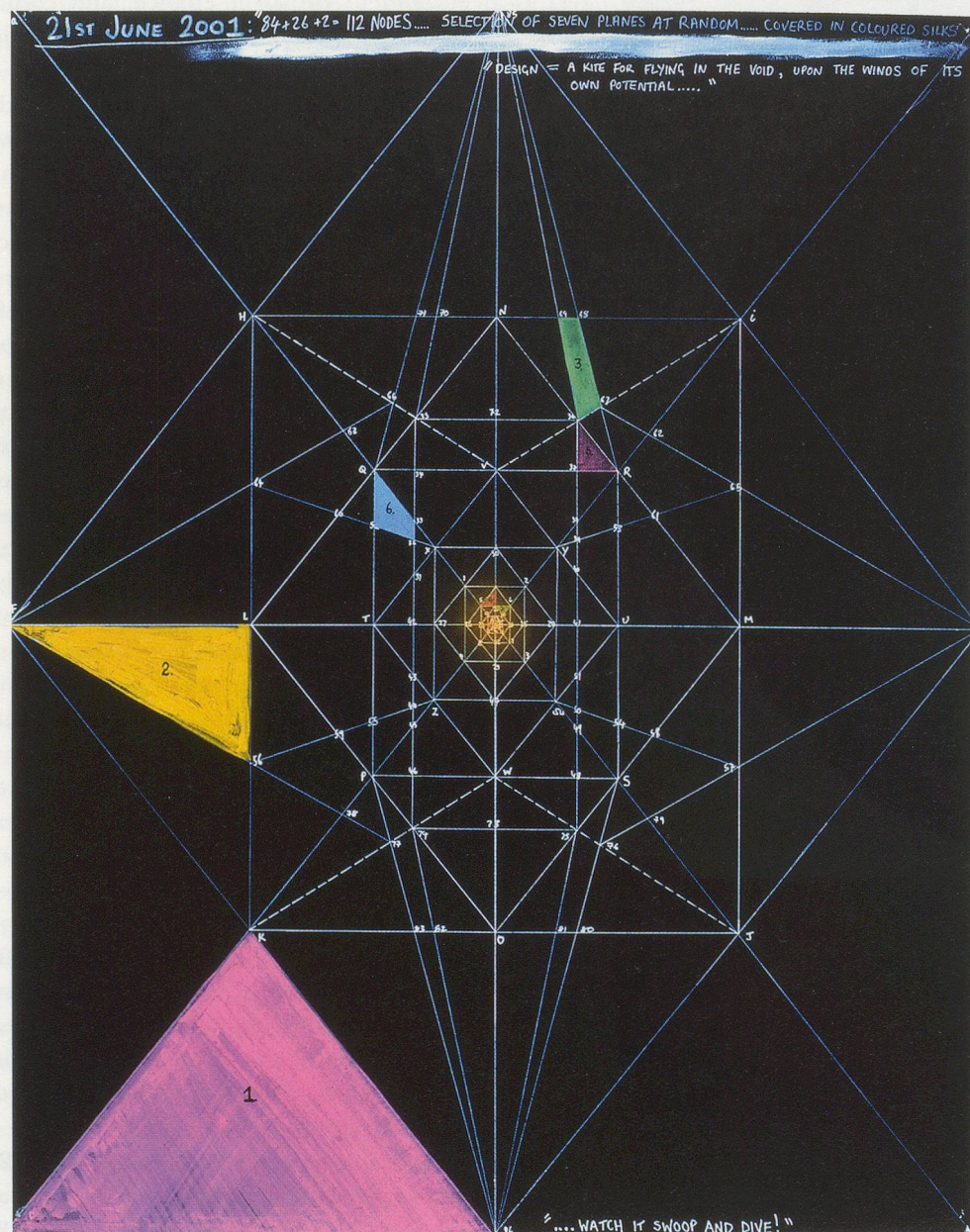
but—like the blurred edges of something physically present—all of the various aspects of this identity can never be seen simultaneously.

In art today, there are many makers of complex systems—Jason Rhoades, Thomas Hirschhorn, Verne Dawson, Wilhelm Sasnal. What links these artists is the fact that each uses his own handwriting to write the world. Mark Manders is developing his SELFPORTRAIT AS A BUILDING



(1986–present) through parallel processes: building parts of his imaginary “self-building,” and at the same time creating it in words. As part of an attempt to “write the universe,” and not just to write one down, Tyson’s research is also related to the drawn universe of Raymond Pettibon. Maps, plans, sketches, and diagrams appear in the wake of Tyson’s cognitive processes; all are forms of communication just like his research. They come together as wall drawings in his studio, hastily written notes, alliterations, and sketches on walls, on tables, in tabular form, tableaux, and tondos. Distributed throughout the space, the *Tabletop Tales* (1998–present) form an archipelago of world models. According to Edouard Glissant, “Archipelagic thinking

KEITH TYSON, STUDIO WALL DRAWING: 21<sup>ST</sup> JUNE 2003: “ $84 + 26 + 2 = 112$  NODES..... SELECTION OF SEVEN PLANES AT RANDOM..... COVERED IN COLOURED SILKS,” mixed media on paper,  $61 \frac{13}{16} \times 49 \frac{5}{8}$ ” / ATELIERWANDZEICHNUNG: 21. JUNI 2003: “ $84 + 26 + 2 = 112$  KNOTEN..... ZUFÄLLIGE WAHL VON SIEBEN EBENEN..... MIT GEFÄRBTER SEIDE BEDECKT”, Mischtechnik auf Papier,  $157 \times 126$  cm. (ALL PHOTOS: KEITH TYSON & HAUNCH OF VENISON, LONDON)





suits the course of our worlds. It borrows from there all that is ambiguous, fragile, derived. It consents to the practice of making detours, which is neither evasion nor renunciation... We realize what was continental, slow-witted, and weighed us down in the sumptuous thought processes of a system that hitherto had ruled the history of humanities, but which was no longer adequate to our explosions, our stories and our less sumptuous wanderings. The thought processes of the archipelago, of the archipelagos, opens up these oceans to us."<sup>5)</sup>

f) Between the tables, just as between two points, there is a stretch of space for numerous other places to exist, which the artist can only ever express as approximations, iterations of the *Artmachine*, in unending loops. The limit of such approximations is emptiness, a void, a blank. Keith Tyson's art has the status of a fable as understood by Jean-François Lyotard:

"A fable is an organization of language, and language is a very complex state of energy, a symbolic technical apparatus. Now, in order to be deployed, fabulation calls for a kind of spatiotemporal and material emptiness, in which linguistic energy is not invested in the direct constraints of its exploitation as making, knowing, and know-how.

In a fable, linguistic energy is expended for imagining. It therefore does fabricate a reality, that of the story it tells, but this reality is left in suspense with regard to its cognitive and technical use. It is exploited reflexively, that is, referred back to language in order to link on to its topic (which I am in the process of doing). This 'putting into suspense' distinguishes poetics from practice and pragmatics. Fabulation maintains this reality in reserve and apart from its exploitation within the system."<sup>6)</sup> Elsewhere Lyotard writes, "...in addition to criticism, the blank also authorizes the imagination. It allows, for example, that stories be told in complete liberty. And I would love to describe the present situation in a way that had nothing of critique, that was frankly 'representational,' referential rather than reflective, hence naive and even puerile... My excuse would be that my story is adequately accredited in very serious places, among physicians, biologists, economists. In an informal fashion, of course, even a bit timid, as if this fable were the unavowable dream the postmodern world dreams about itself. A tale that, in sum, would be the great narrative that the world persists in telling itself after the great narratives have obviously failed."<sup>7)</sup>

In a void, the given rules cease to apply, allowing changes in the system to be implemented. Every work of art is a chance to open a void, or, as Tyson writes in one of his *Studio Wall Drawings*: "A kite for flying in the void, upon the winds of its own potential ... watch it swoop and dive!" (21 June 2001)

(Translation: Fiona Elliott)

1) Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus (Mille Plateaux)*, Paris 1980), trans. by Brian Massumi (London: Athlone Press, 1988), p. 6.

2) Carlo Ginzburg, *The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller (Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500)*, Turin 1976), trans. by John and Anne Tedeschi (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980), p. 53.

3) Trans. from Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), pp. 77–78.

4) Keith Tyson in *Tabletop Tales*: "Who could have imagined that a breach would have occurred within the walls of the fortress of rationality?" (2001), mixed media, 121" diameter.

5) Trans. from Edouard Glissant, *Traité du tout-monde*, Editions Gallimard, Paris 1997, p. 31.

6) Jean-François Lyotard, "A Postmodern Fable" in idem, *Postmodern Fables (Moralités postmodernes)*, Paris 1993), trans. by Georges Van Den Abbeele (Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997), pp. 94–95. (Michael Archer refers to Lyotard's text in his essay on the work of Keith Tyson, see *Keith Tyson*, exh. cat., Kunsthalle Zürich, 2002, pp. 11ff.)

7) Jean-François Lyotard, "The Wall, the Gulf, the System," *ibid.*, pp. 81–82.