

Pipilotti Rists fliegendes Zimmer = Pipilotti Rist's flying room

Autor(en): **Ursprung, Philip / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1996)**

Heft 48: **Collaborations Gary Hume, Gabriel Orozco, Pipilotti Rist**

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681274>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

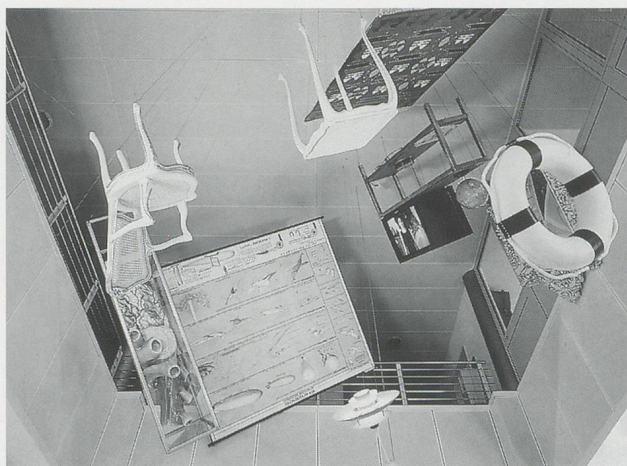
Pipilotti Rists

Fliegendes Zimmer

Wer vor dem Bankschalter im ostschweizerischen Buchs plötzlich aus der Warteschlange ausbrechen und weit weg fliegen möchte, nach Hause in die gute Stube oder noch besser hinaus in die weite Welt, der braucht nur den Blick zu heben – er wird nicht enttäuscht sein. Hoch oben in der Schalterhalle schwebt kopfüber die Einrichtung eines Wohnzimmers. Die einzelnen Requisiten wie Stuhl, Tisch, Teppich, Lampe, Globus, Gemälde usw. sind mit Stahlseilen fixiert und scheinen im Flug erstarrt zu sein. In einer Vitrine steht das Modell eines riesigen, rätselhaften Herzens. Und im obligaten Fernseher laufen Videoclips, deren Akteure die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Bank sind: Der zum Däumling geschrumpfte Direktor beispielsweise fliegt nach Büroschluss mit flatternder Krawatte und ausgebreiteten Armen wie Superman über die Einöden der Computertastaturen, die Abgründe von Büromöbeln und die Gebirgszüge aus Akten. Der Kassier nimmt statt Geldbündeln ein zappelndes Lamm entgegen, das ihm eine sparsame Kundin über den Bankschalter reicht. Der Lehrling hüpfert übermütig, nur in Hose und Schlips gekleidet, durch ein blühendes Tulpenfeld. Eine Kreditkarte mutiert in der Hand der Buchhalterin zum Kaleidoskop, durch das die Welt als Folge bunter Farbschlieren gesehen wird. Und zwei elegante Anlageberater tummeln sich wie Satyr und Nymphe in den Wäldern über dem nebelverhangenen Rheintal.

Pipilotti Rist hat mit dieser Arbeit bereits zum zweitenmal das schwierige, im Lauf des 20. Jahrhun-

PHILIP URSPRUNG ist Kunsthistoriker und unterrichtet am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (GTA) der Eidgenössischen Technischen Hochschule ETH, Zürich. Von 1990 bis Herbst 1996 war er Mitkurator der Kunsthalle Palazzo in Liestal, Schweiz. Er lebt in Zürich.



PIPILOTTI RIST, FLIEGENDES ZIMMER, 1995,
Videoinstallation mit Monitor, Laserdisk-Player, Ölbild, Objekten
und Möbeln, Schweizerische Bankgesellschaft Buchs SG /
FLYING ROOM, video installation with monitor, laser-disc player,
oil painting, objects and furniture, Swiss Banking Corporation,
Buchs, Switzerland. (PHOTOS: THOMAS CUGINI)

derts verkümmerte Medium der Kunst am Bau aufgegriffen.¹⁾ Anstatt die Angestellten als Sujets in Form eines Gruppenbildes zu fixieren oder ihnen eine bestimmte Art von Kunst aufzuzwingen, bezieht die Künstlerin sie in den erzählerischen Zusammenhang ihrer Kurzfilme ein, als Darsteller ihrer eigenen Phantasien und Halluzinationen. Das Resultat, ein Bild eines kollektiven Tagtraums im buchstäblich abgehobenen Ambiente eines kleinen Luftschlösschens, hält mühelos der trostlosen Umgebung der Buchser «Innenarchitektur» stand. Denn zum Tragen kommen weniger die objekthaften, an Ausstellungenkontexte wie den weissen Museumskubus oder

die Industrieruine gebundenen Eigenschaften der Kunst als deren dekoratives und spielerisches Potential. Die offene Struktur des Mobiliars lädt zum imaginären Verweilen ein, und der Rhythmus der Videoclips wird der zerstreuten Aufmerksamkeit des wartenden Publikums gerecht.

Das Zentrum der Installation bildet natürlich der Fernseher. Rists Einstellung zu diesem Gerät unterscheidet sich vom kulturpessimistischen Klagelied der «Reizüberflutung» ebenso wie von der neoliberalen Feier der «Kommunikationsgesellschaft». Sie schlüpft als Künstlerin sozusagen in die Rolle eines Kindes, für das der Fernseher eine Wunderkiste voller Versprechen ist. Schliesslich gehört sie selbst zur Generation der in den 60er Jahren Geborenen, die als erste das schnelle Altern der elektronischen Medien und der Hochtechnologie parallel zum eigenen Aufwachsen miterlebten und entsprechend eine besondere Sympathie für Maschinen entwickeln konnten. Ein vergilbtes Schulwandbild mit der «Geschichte des Menschenflugs» erinnert daran. Die Wahl dieser Rolle ermöglicht ihr als Künstlerin eine gewisse Distanz zum gegenwärtigen Diskurs zur «Videokunst», eine flexible, ironische Haltung sowie ein unbefangenes, experimentelles Arbeiten auf dem angestammten Terrain von Modernisten wie Nam June Paik, ihrem, wie sie ihn nennt, «medialen Grossvater»²⁾. Die Situierung innerhalb einer fiktiven Kindheit erschliesst ausserdem ein schier unerschöpfliches Reservoir an Themen, Requisiten und Methoden. Die Assoziation des FLIEGENDEN ZIMMERS mit Erich Kästners Kinderbuch *Das fliegende Klassenzimmer*, die neugierige, scheinbar undisziplinierte Führung der Kamera und die bewusst grellbunte, an die Palette der 60er Jahre erinnernde Farbgebung stehen in diesem Zusammenhang.

Nicht nur das Spiel, auch die Dekoration gehört zu den Funktionen der Kunst, die im Lauf des Modernismus verdrängt worden waren und von deren neuerlichen Verfügbarkeit Pipilotti Rist profitiert. In ihren Händen wird der Fernseher zur Kristallkugel, in der sich die verschiedensten Dinge und Vorstellungen brechen und zerstreuen. Die Störungen des elektronischen Bildes, welche sie so virtuos provoziert und verformt, sind weniger als ideologiekritische Subversion des «Apparates» zu verstehen, son-

dern vielmehr als ein Festhalten jener Momente, in welchen die Flimmerkiste alle ihre Fähigkeiten entfaltet. Die schönsten Sequenzen der kurzen Filme sind denn auch diejenigen, in welchen die Kamera die Kontrolle verliert, ihre Aufnahmen wie schillernde Seifenblasen platzen und zu einem feinen Nebel zerrieben oder in welchen die einzelnen Farbfelder wie Magmaströme unmittelbar unter der physischen Oberfläche der Mattscheibe zu fliessen scheinen und sich das Dargestellte und die Darstellungsart – also abstrakte und figurative Repräsentationsarten – zu Arabesken verbinden.³⁾

Und wofür steht das Herz, das fremd und geheimnisvoll in dem eklektisch zusammengewürfelten Wohnzimmer in seiner Vitrine steht? Pipilotti Rist meint, es könne vielleicht das «Gemüt» des Zimmers verkörpern. Dieses hatte bekanntlich im Modernismus ebensowenig zu suchen wie das Spiel und das Ornament. Adolf Loos hat es seinerzeit durch den Satz «Ich brauche keine Gemütlichkeit, gemütlich bin ich selber» ins Abseits verbannt. Dort steht es noch immer, seit bald hundert Jahren. Pipilotti Rist wäre die letzte, die «es» – was immer darunter zu verstehen ist – vorzeitig aus seinem Gehäuse holen, das schützende Glas zerbrechen und die für die Kunst so fruchtbare ästhetische Distanz aufheben würde. Aber sie gehört zu den Mutigen, welche es aus dem Dunkel hervorzuholen gewagt haben, welche die Scheiben putzen, es zeigen, es immer neu und immer näher umkreisen.

1) 1994 hat Pipilotti Rist im Ausbildungszentrum des Schweizerischen Bankvereins in Basel unter dem Titel KAFFEEMEER eine Cafeteria gestaltet. Beim Bedienen des Kaffeeautomaten werden die Benutzer mit kurzen Videoclips belohnt, die aus zwei Monitoren über den Armaturen sprudeln. Die Installation FLIEGENDES ZIMMER im Neubau der Filiale Buchs (St.Gallen) der Schweizerischen Bankgesellschaft wurde 1995 auf Einladung der Generaldirektion dieser Bank ausgeführt.

2) Zitiert in: Konrad Bitterli, «I'm Not the Girl Who Misses Much oder Lotti im globalen Dorf», in: *I'm Not the Girl Who Misses Much. Pipilotti Rist, 167 cm*, Ausstellungskatalog St. Gallen, Graz, Hamburg, Oktagon Verlag, Stuttgart 1994, o. S.

3) Auf die Methode der Unmittelbarkeit und «Oberflächlichkeit» als spezifisch feministische Kritik einer Distanz haltenden modernistischen Kunsttradition in Judy Chicagos Arbeiten der 70er Jahre wies jüngst Amelia Jones hin: «The Sexual Politics of the «Dinner Party»», in: *Judy Chicago's «Dinner Party» in Feminist Art History*, hrsg. von Amelia Jones, UCLA at the Armand Hammer Museum of Arts and Cultural Center and University of California Press, Los Angeles und Berkeley 1996, S. 82–118.

Pipilotti Rist



PIPILOTTI RIST, DAS ZIMMER, 1994, Videoinstallation mit 10 Playern und Bändern, einem Fernseher, überdimensioniertem Sofa, Sessel, Lampe, Bild und Audioboxen in den Sessellehnen / THE ROOM, video installation with 10 players and tapes, TV-set, oversize sofa, armchair, lamp, painting and audio boxes in the arms of the chair. (PHOTO: HELGE MUNDT)

Pipilotti Rist's

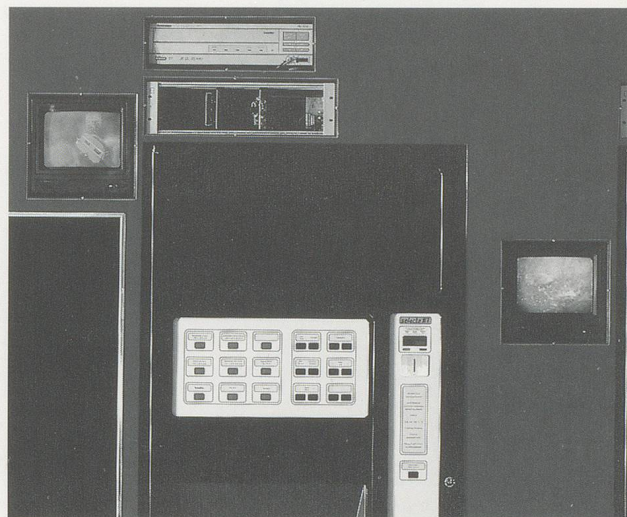
 PHILIP URSPRUNG

Flying Room

In case you should ever be waiting in line in a bank in Buchs, Switzerland, and are suddenly overcome by the wish to skip it all and fly away—home to a comfortable living room or better yet, out into the great wide world—all you have to do is look up at the ceiling; you will not be disappointed. High up in the bank lobby, living-room furniture has been suspended upside down: chairs, table, rug, lamp, globe, painting, all hanging from steel cables and looking as if they had been arrested in flight. In a display case there is the model of a huge, enigmatic heart. And on the inevitable video-monitor, we see video-clips whose actors are bank employees. After banking hours, the bank director, shrunk to Tom-Thumb-size, his tie blowing in the wind and his arms spread out like Superman, sails over a computer-keyboard wasteland, office furniture abysses, and mountain ranges of files. The teller finds herself saddled with a wriggling lamb, handed over by a customer in lieu of bundles of bills. The trainee, wearing only trousers and a tie, hops exuberantly across a field of tulips in bloom. The bookkeeper is holding a credit card that mutates into a kaleidoscope through which the world is seen as a series of colorful streaks. And two elegant financial advisers, satyr and nymph, cavort together in woods above the fog-ridden Rhine valley.

For the second time in her career, Pipilotti Rist has tackled the difficult medium of art in public spaces, a field that has atrophied in the course of the twentieth century.¹⁾ Instead of immortalizing the employees in the form of a group photo, or forcing a

PHILIP URSPRUNG is an art critic who teaches at the Institute of Architectural History and Theory at the Federal Institute of Technology, Zurich, and co-curator of Palazzo, a new exhibition space for contemporary art in Liestal, Switzerland. He lives in Zurich.



PIPILOTTI RIST, KAFFEEMEER, 1994, *Interaktive Video-installation mit Kaffeeautomaten, Monitörchen, Laserdisk-Playern und Zufallsgeneratoren, Schweiz. Bankverein, Basel / SEA OF COFFEE, interactive video installation with coffee automats, little monitors, laser-disc players and a random-generator.*
(PHOTO: LILLI KOHL)

certain kind of art on them, the artist incorporates them in the narrative context of her film clips as actors in their own fantasies and hallucinations. The outcome—a collective daydream in the literally elevated ambience of a castle in the air—effortlessly holds its own in the rather bleak interior architecture of the bank in Buchs. It does not foreground the object-like quality of art, which depends on exhibition venues such as the white cube or the industrial ruin, but instead exploits its decorative and playful potential. The open-ended structure of the furnishings encourages imaginative reverie, and the rhythm of the video-clips dovetails with the wandering attention of the waiting public.

PIPILOTTI RIST, FLIEGENDES ZIMMER, 1995, Videostill aus dem
 Installationstape, die Mitarbeiterinnen der Bank in Aktion /
 FLYING ROOM, video still of installation tape, the bank's employees
 in action.



The heart of the installation is, of course, the television set. Rist does not join in the pessimistic chorus that bemoans “sensory overkill,” nor in the neoliberal celebration of a “new communications society.” As an artist, she simply slips into the role of a child for whom the TV machine is a magic box full of promise. After all, Rist herself belongs to the generation of those born in the sixties, who were the first to experience the swift aging of electronic media and high technology as they themselves grew up, and thus felt a special sympathy for machines. A yellowed educational poster on “The History of Human Flight” reminds us of this. Rist’s choice of role allows her to sidestep the current discourse on “video art,” to take a flexible, ironic stand, and to engage in uninhibited experimentation on the time-honored terrain of modernists like Nam June Paik, “our medium’s grandfather.”²⁾ Her placing it within the fiction of childhood also provides a virtually inexhaustible reservoir of themes, properties, and methods. Among them is the association with Erich Kästner’s children’s book, *The Flying Classroom*; the curious, seemingly undisciplined camera work; the intentionally garish, sixties palette of colors.

Both play and ornament belonging to the functions of art have been suppressed in the wake of modernism; their renewed availability is now exploited by Pipilotti Rist. In her hands, the television set becomes a crystal ball in whose facets untold things

and ideas are refracted and projected. Her virtuosic disruption and distortion of the electronic image are not to be read as ideological critique and subversion but rather as a grasp of the very moments in which the medium unfolds its greatest potential. The most beautiful sequences in her film clips are, indeed, those in which the camera loses control so that her shots burst like iridescent soap bubbles into the finest mist, or when fields of color, streams of magma seem to flow directly under the physical surface of the screen, until, finally, representation and the mode of representation—that is, abstract and figurative subject matter—form arabesques.³⁾

But what does the heart stand for, deposited so strangely and mysteriously in its glass display case into the eclectic jumble of the living room? Pipilotti Rist suggests that it might embody the room’s “soul,” which, along with play and ornament, has also been given the cold shoulder by modernism. Adolf Loos’s comment, “I don’t need soul, I have one of my own,” clearly relegated it to oblivion, where it has been celebrated for almost a hundred years. Pipilotti Rist would be the last one to precociously remove it—whatever “it” means—from its casing; she would be the last one to break the protective glass covering and bridge the aesthetic distance that has been so fruitful for art. But she does belong to the courageous few who dare to bring it out into the open again, polish the glass, and show it, moving in on it in ever new and closer circles.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) In 1994, in the training center of the Swiss Banking Corporation in Basel, Pipilotti Rist designed a cafeteria entitled COFFEE LAKE. When diners turn on the coffee machine, they are rewarded with short video clips burbling out of two monitors above. The installation FLYING ROOM in the new branch of the Union Bank of Switzerland in Buchs, Canton of St. Gall, was made at the invitation of the bank’s executive management.

2) Quoted in: Konrad Bitterli, “I’m Not the Girl Who Misses Much or Lotti in the Global Village” in *I’m Not the Girl Who Misses Much. Pipilotti Rist, 167 cm, ex. cat.*, St. Gall, Graz, Hamburg (Stuttgart: Oktagon, 1994), n.p.

3) In her essay on “The Sexual Politics of ‘The Dinner Party’” Amelia Jones comments on immediacy and superficiality as a specifically feminist critique of the detached modernist tradition of art in Judy Chicago’s works of the seventies, in: Amelia Jones, ed., *Judy Chicago’s “Dinner Party” in Feminist Art History* (Los Angeles and Berkeley: UCLA at the Armand Museum of Arts and Cultural Center and University of California Press, 1966), pp. 82–118.

