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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 44: Collaborations Vija Celmins, Andreas Gursky, Rirkrit Tiravanija

Artikel: Das Zittern der Dinge = Le tremblement de l'être

Autor: Kurjakovic, Daniel / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680340

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: 15.07.2025

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

DANIEL KURJAKOVIC

Das Zittern der Dinge

«And the danger is of becoming no one nowhere.» Walker Percy, *The Moviegoer*, 1960

Das Haupt prangt raumfüllend auf dem Videoschirm. In einer dichten, gesprenkelten Decke von Federn stecken zwei knopfrunde Augen. Der Kopf wendet sich nach rechts, nach links, verharrt, setzt sich plötzlich und unerwartet von neuem in Bewegung. In HIBOU I (Eule I, 1993) macht Marie José Burki vom eigenartigen Bewegungscharakter einer Eule Gebrauch. Rückt der Vogelkopf in eine seitliche Lage und ist lediglich ein Auge sichtbar, setzt ein Bildflackern auf der dunklen, gewölbten Hornhaut ein: fahrende Automobile, vorbeigleitende Schiffe, Velofahrer, rasende Züge usw. Solange das reglose Blicken der Eule (die tagsüber sehr schlecht sieht) anhält, ziehen die Bilder über das Auge hinweg, doch schon das nächste Blinzeln der Lider löscht sie wieder. Ungewiss ist, ob die Bewegungen des Tieres während der implantierten Projektion der Bilder eingefroren sind. Ein sehr genauer Blick auf die Nahansicht des Tieres allerdings offenbart, dass der Flaum um die Schnabelgegend sich manchmal – allerdings kaum merklich – in der Brise bewegt und also die Aufnahme in Realzeit vorgeführt wird. Eine Verunsicherung phänomenologischer Art bleibt aber bestehen.

DANIEL KURJAKOVIC lebt und arbeitet als Kunstkritiker in Zürich.

HIBOU I projiziert nicht nur symbolistisch – mittels einer videographischen Spielerei – das «Vergehen» der Welt auf den organischen Schirm eines Tierauges. Dass auf der Hornhaut auch die Beine Vorbeigehender sichtbar werden, gewinnt an Bedeutung, wenn der Bildausschnitt sich am Schluss des Videos weitet und das Tier – begleitet von einem langgezogenen Schrei – in den beinahe dokumentarisch gefilmten Hintergrund einer Voliere rückt. Dort kauert es, auf der Höhe menschlicher Füsse, hinter Gittern, was nichts anderes heisst, als dass die im Eulenauge ausgemachten Füsse im Unterschied zu anderen Bildern nicht von einer technisch manipulierten, sondern von einer realen Spiegelung herrühren (können). Dieser Sachverhalt springt zwar erst am Ende ins Auge, was aber nichts daran ändert, dass die wahrnehmungsmässige Unschlüssigkeit den Status der Bilder – deren möglichen Abbildcharakter – in ein neues Licht zu stellen vermag. Somit lassen sich Bilder von zwei verschiedenen räumlichen Ordnungen ableiten, und der Zustand widerstreitender Bildwelten tritt ein, eine durchaus unlogische Gleichzeitigkeit.

In Marie José Burkis Arbeit markiert das Interesse am Bild so etwas wie eine Kreuzung, an der sich zwei Wege schneiden. Einerseits untersucht die Künstlerin seit längerem die Idee der Erzählung, wobei sie

MARIE JOSÉ BURKI, HIBOU I, 1993, Video-Installation.

in etlichen ihrer rund dreissig bisherigen Arbeiten die Strukturen, Wirkungsweisen, Kategorien und grundsätzlichen Einheiten des erzählerischen Dispositivs erforscht hat. Anderseits – und das wird in den jüngeren Arbeiten immer klarer – verfeinert und extrahiert sie zunehmend eine Empfindung, die das *«tremblement de l'être»* (Burki) betrifft, womit der Wirkungsbereich von Seinsfragen, das heisst eine ontologische Matrix, ihre Arbeit silhouettiert. Burki tastet sich hauptsächlich mit dem videographischen Bild diesen Achsen entlang, in Form von skulpturalen Installationen, komponierten Filmen oder offenen Bildensembles, in denen die Montage praktisch keine Rolle spielt.

Letzteres ist in LES UNS, LES AUTRES (Die einen, die anderen, 1994) zu sehen, in denen Raubvögel die Vorlage abgeben. Die zwei Sphären, die der Titel andeutet, sind zum einen die grossformatige und wandfüllende Projektion, zum anderen ein normaler Bildschirm, die beide in engen Bildrahmen die Köpfe der Greifvögel kadrieren. Die beiden Repräsentationen sind derart positioniert, dass sie nicht gleichzeitig sichtbar sind. Erst allmählich dämmert einem der Unterschied, der zwischen den Vogelrepräsentationen besteht: Die Tiere in Grossformat sind lebende, die kleineren hingegen ausgestopfte Exemplare. Natürlich ergibt sich das nicht zufällig, denn die lebenden Vögel verwischen durch ihre gleichsam «mumifikatorische» Fähigkeit, sich lange nicht zu rühren, den existentiellen Unterschied zu den toten Tieren, die der Bildschirm scheinbar lebensecht porträtiert.

Die Differenz zwischen den beiden Bildordnungen ist am Rand der Wahrnehmbarkeit angesiedelt. Dass sie hauchdünn ist, macht ihre Wirkung um so stärker. Nur die Repräsentation der lebenden Greifvögel punktiert – durch ein plötzliches Wenden des Körpers, durch das Öffnen oder Schliessen eines Lides – die Zeit und macht sie dadurch wirklich, während bei der Darstellung der toten Tiere nur der Schnitt das Vergehen von Zeit suggeriert, aber nicht wirklich werden lässt. So ist Gegenwärtigkeit die Wirkung einer Differenz zwischen nicht identischen Repräsentationen.

Die kulturkritische Feststellung der Situationisten, dass «das gesamte Leben jener Gesellschaften, in denen die modernen Produktionsbedingungen herrschen, ... sich als eine ungeheuerliche Ansammlung des Spektakels» ankündige und dass «alles, was direkt gelebt wurde, sich zur Repräsentation hin ent-

MARIE JOSÉ BURKI, HIBOU I, 1993, Video-Installation. (PHOTO: MUSÉE D'ART MODERNE ET CONTEMPORAIN, GENÈVE)

fernt» habe, mag als Hintergrund für Burkis Arbeit gelten.[1] Burkis Kunst schlägt Breschen in die Ideologie des Spektakels und macht das lebendig, was die Repräsentationen zum Stillstand zu bringen suchen. Zu Setzungen, in denen Zeit durch das Bild direkt erfahrbar wird, ohne je illustrativ thematisiert – das heisst abgebildet – zu werden, hat Burki über Arbeiten gefunden, die sich eher in metaphorischer Hinsicht zur Beziehung von Zeit und Bild äusserten: So in POLYPHÈME (1985), einem mittels dunkelgrauem Stoff und gekippten Antennen zu einem Elefantenrüssel mit zwei imaginären Stosszähnen umgestalteten Monitor. Dabei ist das Bild einer schreibenden Hand, die Zitate von Baudelaire bis Blanchot zum Konzept der Erinnerung notiert, hinter dem Stoff kaum lesbar. Oder in OHNE TITEL (1986), einer Arbeit, bei der ein rückseitig aufgerichtetes Bandgerät von einem Elektrokabel derart umwickelt ist, dass dabei ein Elefantenfuss entsteht. Flankiert ist dieser von einem Monitor, auf dem die Bilder geräuschvoll von oben nach unten geschraubt – besser: gestampft – werden.

In eher filmisch angelegten Arbeiten wie in CELUI QUI A VU PASSER LES ÉLÉPHANTS BLANCS (Der die weissen Elefanten vorüberziehen sah, 1986) oder in DE LOIN EN LOIN (Hie und da, 1993), die einen definierten Anfang und Schluss aufweisen, ging es nicht um das Erzählen einer begrifflich kondensierbaren Handlung, sondern um die Frage, was überhaupt das Erzählerische ausmacht und welches die mögliche Rolle des Betrachters in den Bild- und Tonketten der Filme sein könnte; nämlich: nicht die des passiv Nachvollziehenden, sondern jene des tätig Vergegenwärtigenden.

Das lässt sich an einem Aspekt von DE LOIN EN LOIN erläutern, und zwar an den Adverbien, die Zeit und Ort betreffen. Das Video zeigt Horizonte und Landschaften, Seeansichten und Städte, wobei die Aufnahmen – als wären es Blätter oder Karten – stets in horizontaler Achse ins Bild geschoben werden und gleichermassen verschwinden. Menschen und Automobile, Reiter, Soldaten und Schiffe durchqueren den Bildraum von links nach rechts und umgekehrt. (Lediglich zwei immer wieder auftauchende Spaziergänger legen innerhalb der Diskontinuität der Bilder eine gewisse Kohärenz nahe.)

Die Beiwörter *«Là»*, *«Maintenant»*, *«Là-Devant»*, *«En Même Temps»*, *«Là-Bas»*, *«Cependant»* und *«Là-Derrière»* (dort, jetzt, dort vorn, zugleich, dort unten, während, dort hinten), die sich nacheinander und nur für kurze Zeit vom Bildhintergrund abheben, sind – will man begreifen, was sie erzähltechnisch bewirken – möglichst wörtlich zu verstehen, nämlich als Ad-Verbien: Sie verankern Erzählungen raumzeitlich, üben selber aber keine erzählerische Funktion im engeren Sinn aus. Sie verweisen auf eine Handlung, von der sonst jede Spur fehlt.

DE LOIN EN LOIN bleibt handlungslos, was nicht ereignislos heisst. Da nie gänzlich klar wird, worauf sich die Adverbien beziehen, muss der Betrachter den Raum des Videos ausdifferenzieren, sich seine Wirklichkeit, die für ihn bedeutsam wird, erst noch schaffen, wozu ihn das Aufleuchten der Adverbien stillschweigend aufruft. Gegenwart ist nicht dort, im immanenten «Dort» des Videos, sondern die Wirkung einer Beziehung zwischen dem Betrachter und dem sprachlichen oder dem bildlichen Phänomen. Bedeutung ist also immer transitiv. *«Le sens … est ce qui passe.»*[2] DE LOIN EN LOIN bricht den Code herkömmlicher Geschichten auf und setzt statt dessen eine elementare Struktur, die den Betrachter ein wenig in die Lage der Mademoiselle versetzt, von deren bemerkenswertem Lektüreverhalten Rilke berichtet: «… ich hatte den Eindruck, als würden die Seiten immer voller unter ihr, als schaute sie Worte hinzu, bestimmte Worte, die sie nötig hatte und die nicht da waren.»[3]

Ob nun geschrieben, gesprochen oder zu Objekten verfestigt, wie etwa LES LETTRES (Briefe, 1989), Burkis Arbeiten verraten einen Gebrauch von Sprache, der das idealistische Sprachverständnis (siehe Hegel), bei dem die Bedeutung immer hinter der Körperlichkeit der Sprache liegt, stetig unterhöhlt. Aus ihren Arbeiten spricht ein Bewusstsein, welches Sprache, Ton, Wort und Bild als je eigenständige Register mit je eigenen Wirklichkeiten auffasst, in denen sich überall das «Zittern des Seins» ereignen kann.

LES CHIENS (Die Hunde, 1994) verdeutlicht das: Ein junger Hund, eine Promenadenmischung mit Schlappohren, blickt ausdruckslos bald hierhin, bald dorthin, bewegt sich sonst kaum. Aus leichter Auf-

MARIE JOSÉ BURKI, LES UNS, LES AUTRES, 1994 / DIE EINEN, DIE ANDEREN, Video-Installation / SOME, OTHERS, video installation.

MARIE JOSÉ BURKI, POLYPHÈME, 1985, Schwarzweiss-Video-Installation / video installation, black and white. (PHOTO: NICOLAS FAURE)

sicht gewahrt der Betrachter das Tier, das frontal ihm zugekehrt ist. Eine männliche Stimme intoniert derweil in einer rund zwanzigminütigen Litanei Namen von Hunderassen in verschiedenen Weltsprachen: «*... le stabijhond, le samoïedskaïa sabaka ou samoyed, le schnauzer schwarz, le riesenschnauzer pfeffersalz, le pumi ...*». Wort trifft auf Bild: Hier eine barocke Vielzahl elaborierter Rassebezeichnungen, dort das einfache Bild eines Hundes in seiner konkreten Einmaligkeit. Indes: Kein Name vermag sich mit dem Phänomen zu decken. Die Klassifikation verfehlt ihr Ziel, kommt ins Schlittern. Nur auf der abstrakten Ebene eines mentalen Bildes von «Hund» berühren sich die beiden Register, also nirgendwo anders als in der wahrnehmenden Gegenwärtigkeit des Betrachters. Ist das für den Menschen als lebendes Subjekt nicht zweifellos eine – und zwar eine wirksame – Weise, die Gefahr abzuwenden, sich als «ein Niemand in einem Nirgendwo» zu verlieren?

1) Guy Debord, *La Société du Spectacle* (1967), Gallimard, Paris, 3. Auflage, 1992, S. 3.
2) Marie José Burki in einem Brief an den Autor vom 29. Oktober 1994.
3) Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1982, S. 77.

DANIEL KURJAKOVIC

Le tremblement de l'être (The Shudder of Being)

"And the danger is of becoming no one nowhere." Walker Percy: *The Moviegoer* (1960)

A head resplendent fills the entire video screen. Two round button eyes are stuck in a thick cover of speckled feathers. The head turns to the left, to the right, stops motionless, moves again suddenly, unexpectedly. In HIBOU I (Owl I, 1993), Marie José Burki exploits the curious character of an owl's movements. When the bird's head moves to the side so that only one eye is visible, images begin to flicker in the darkness of the curved cornea: cars in motion, ships gliding by, cyclists, racing trains, and so on. As long as the gaze of the owl—whose daytime vision is very poor—remains fixed, images stream across the eye, but the moment the bird blinks, they vanish.

One cannot be sure whether the animal's movements have been frozen during the implanted projection of the images. It takes close, careful examination of the bird to discover that the down feathers around the beak occasionally move, almost imperceptibly, in the breeze, indicating that the recording has been made in real time. But a sense of phenomenological unease remains. HIBOU I does more than simply toy with videographic technology; it is not merely a symbolist projection of the "sins" of the world on the organic screen of an animal's eye. At the end of the video, the camera pulls back, revealing that the owl is being filmed in the almost-documentary setting of an aviary; it crouches there on the ground behind bars. Thus a particular image reflected in the owl's eye—the legs of passers-by—acquires heightened significance because, unlike the other images, its reflection could very well be real rather than the result of technical manipulation. Although this fact is withheld until the end of the film, it does not mitigate the effect that the uncertainty of perception has on the status of the images, on their potential character as representations. Deriving from two different spatial orders, the images confront us with conflicting pictorial worlds and an unmistakably illogical synchronicity.

Burki's interest in the image takes the shape of a crossing: On the one hand, the artist has been exploring the idea of the narrative for some time now, and in a number of her works, she pursues the structures, the rhetorical devices, the categories, and the basic units of this approach. On the other, her recent works in particular are increasingly devoted to extracting and refining a sense of what the artist calls *"un tremblement de l'être"* (a shudder of being), indicating that questions of being—in other words, an ontological matrix—are "silhouetted" in her work. In the videographic pieces, Burki feels her way along these axes in the form of sculptural installations, com-

DANIEL KURJAKOVIC is an art critic who lives in Zurich.

MARIE JOSÉ BURKI, DE TEMPS À AUTRE, 1992 / FROM TIME TO TIME / VON ZEIT ZU ZEIT, 2 videotapes, 2 projectors, 2 players, 2 loudspeakers, 1 synchronizer. (PHOTO: DIRK PAUWELS)

posed films, or ensembles of images in which montage plays a negligible role. The latter is illustrated in LES UNS, LES AUTRES (Some, Others, 1994), the subject of which is falcons. The two spheres indicated in the title are represented on a large-format, wall-sized screen and an ordinary monitor, placed so that they cannot be viewed simultaneously. On both, the heads of the birds of prey are closely framed. It is only gradually that the difference between the two representations becomes evident: In the former the birds are alive; in the latter they are stuffed specimens. This is, of course, no chance distinction because the ability of the live birds to "freeze" for long periods of time blurs the existential contrast between them and their seemingly "live" dead counterparts. The difference between the two visual orders lies at the edge of perceptibility. The fact that this difference is paper-thin only further heightens the effect. In the representation of the live birds, time is punctuated and its reality underscored by the sudden movement of the body or an eyelid, but in that of the dead animals, it is only the editing that suggests a passing of time, thereby alienating reality. Thus presence consists of the effect of the difference between nonidentical representations.

The critical observation of situationists that "the entire life of civilizations in which modern conditions of production prevail" proves to be "a monstrous augmentation of the spectacle" and that "all immediate experience has given way to representation" might be cited as a background to Burki's œuvre.[1)] Burki's art makes a breach in the ideology of the spectacle and animates that which representation seeks to arrest. Burki has found a vocabulary that renders the immediate experience of time in images that neither illustrate nor represent, but instead express the relationship between time and image in more metaphorical terms. In POLYPHÈME (1985), for example, dark gray fabric and tilted antennae convert a monitor into an elephant's trunk with two imaginary tusks, while the image of a writing hand, copying out quotations on the concept of memory from Baudelaire to Blanchot, is barely visible behind the fabric. Or in UNTITLED (1986), wiring wrapped around an elevated tape recorder lying on its back becomes an elephant's foot. Next to it stands a monitor on which images spiral noisily from top to bottom of the screen.

In more filmic works like CELUI QUI A VU PASSER LES ÉLÉPHANTS BLANCS (He Who Has Seen White Elephants Passing, 1986) or DE LOIN EN LOIN (Here and There Now and Then, 1993) which have a clearly defined beginning and end, the objective is not to tell a story that can be conceptually condensed but rather to explore the concept of narrative per se, and the potential role of the viewer in the sequencing of

MARIE JOSÉ BURKI, DE LOIN EN LOIN, 1993 / HERE AND THERE NOW AND THEN / HIE UND DA, video installation.

image and sound as one that entails active involvement rather than passive reception.

One particular aspect illustrates this point: the use of temporal and spatial adverbs. The video shows horizons and landscapes, seaside panoramas and cities, pushed, as if they were pieces of paper or postcards, into our horizontal line of vision and disappearing on the other side. People, cars, horseback riders, soldiers, and boats traverse the picture plane from left to right and conversely. (The recurrent appearance of two pedestrians is the only cohesive element in the disjunction of the passing images.)

The words *Là, Maintenant, Là-Devant, En Même Temps, Là-Bas, Cependant,* and *Là-Derrière* (there, now, there in front, at the same time, down there, while, back there), one by one flashed on to the screen against the background, must be taken literally as adverbs if we are to understand their narrative effect, namely, that they define the time and place of a story without fulfilling any other more specific function of the narrative. They refer to a plot of which there are no other traces.

DE LOIN EN LOIN has no plot, but it does not follow that nothing happens. Since we are never explicitly told what the adverbs refer to, we have to sort out the space of the video ourselves; the adverbs flashing on the screen call upon us to create our own significant reality. The present is not there in the immanent "there" of the video, but is instead the effect of a relationship between the viewer and the linguistic or pictorial phenomenon. To put it differently, meaning is always transitive. *"Le sens ... est ce qui passe."*[2] DE LOIN EN LOIN breaks up the traditional narrative code and posits an elementary structure that puts the viewer in a situation resembling the Mademoiselle whose remarkable reading habits are described by Rilke: "... I had the impression that the pages became steadily fuller and fuller, as if by looking she added words, certain words that she needed and which were not there."[3]

Whether written, spoken, or hypostatized as objects (LES LETTRES/Letters, 1989), Burki's works betray a use of language that consistently undermines the Hegelian idealistic interpretation of language, according to which meaning is a function of its materiality. These works bear eloquent witness to an awareness of language, sound, word, and image as independent stops, each with their own reality, in which *"le tremblement d'être"* can occur anywhere, anytime. For example, in LES CHIENS (Dogs, 1993), a mongrel puppy with floppy ears lies virtually motionless, gazing blankly this way and that. We see him full front from a slightly raised position. An actor intones a twenty-minute litany of different breeds of dogs in a variety of languages *(... le stabijhond, le samoïedskaïa sabaka ou samoyed, le schnauzer schwarz, le*

MARIE JOSÉ BURKI, LES CHIENS, 1994 / DOGS / DIE HUNDE, video installation. (PHOTO: DIRK PAUWELS)

riesenschnauzer pfeffersalz, le pumi ...). Word meets picture—a baroque enumeration of breeds versus the simple picture of a concrete, singular dog—except that not a single name coincides with the phenomenon. The classifications miss their target. Common ground between the two registers exists only on the abstract level of the mental image of "dog," and therefore only on the level of the viewer's perceiving presence. What an effective means of warning us, the living subjects, to guard against the danger of dissolving into "no one nowhere"!

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Guy Debord, *La Société du Spectacle* [1967] (Gallimard: Paris, 1992), p. 3.
2) The artist in a letter to the author of October 29, 1994.
3) Rainer Maria Rilke, *The Notebook of Malte Laurids Brigge* [1910], translated by John Linton (London: Hogarth Press, 1959), p. 86.