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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 54: Collaborations Roni Horn, Mariko Mori, Beat Streuli

Artikel: Beat Streuli : the doubleness of character or the doubleness of photography = "Character" als Zeichen und Eigenart : Versuch einer Charakterisierung von Beat Streulis Photographie

Autor: Amano, Taro / Suga, Keijiro / Aeberli, I.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681320

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: 02.07.2025

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

Beat Streuli

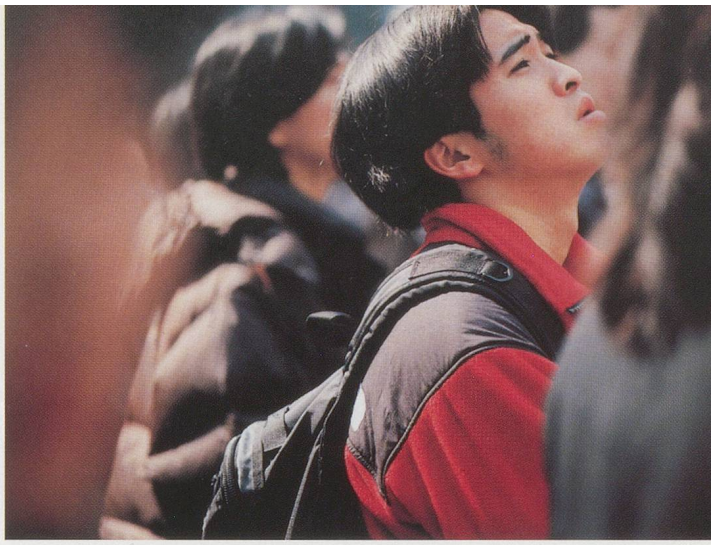
TARO AMANO

THE DOUBLENESS OF CHARACTER

It is often the case in Japanese that some English words permeate the language to such an extent that they are used in their phonetically transcribed form without being translated. As a result, it often happens that the loan words thus transcribed lack the full semantic range of the original words in English. I take up an English-Japanese dictionary on my desk and look up, for example, the word "character." I read "the nature or quality of somebody or something." There are eleven definitions altogether, and "letter, more particularly an ideograph like *kanji* (the Japanese ideograph originally borrowed from Chinese)" appears belatedly as the ninth definition. After that comes "font" or "type." This is not an extensive dictionary and the description of the word's derivation is limited. Still we may safely assume that most of the Japanese who encounter the word *kyarakuta* (the Japanese transcription of "character") will take the word to mean the first definition in the dictionary: the character of persons or things. In fact, expressions such as "he has a lively kyarakuta" are commonly used with little sense of foreignness.

There is a recent development, however. With the use of personal computers more common today, our perception of the word "character" is shifting. "Character" in computational language means in the first place "letter" or "sign." Of all the meanings of the word "character," that which is centered around "letter" surfaces and becomes common. Phrases such as "character set" and "character mode" are both used in this context to mean "the whole set of letters and signs available for software" or "the mode of display on a computer screen." Although the dictionary doesn't tell us much about the history of the word

TARO AMANO is Curator at the Yokohama Museum of Art.



BEAT STREULI, TOKYO SHIBUYA 97, 1997, C-Prints in Plexiglasrahmen, 151 x 201 cm / c-prints in Plexiglas frames, 59½ x 79⅛".

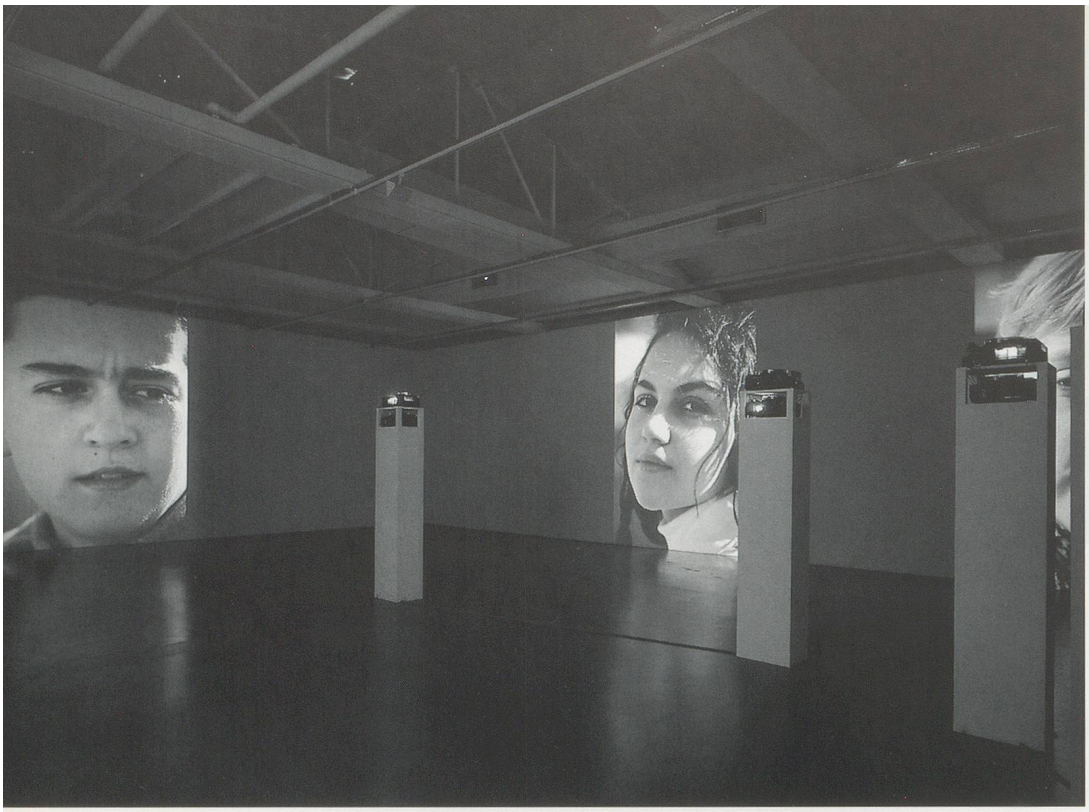
OR THE DOUBLENESS OF PHOTOGRAPHY

"character" between the nature or quality of a person or a thing and letter, font, and type, what interests us is the fact that the rise of computer literacy has made us aware that "character" also means "letter."

But this is not the place to trace the historical semantic drift of the word "character." Roughly speaking, the word's original meaning was "engraved mark," which took on the meaning of "letter" and "sign," and then began to connote "face" and "look" in the sense of interior rather than exterior features. This is said to have happened around the seventeenth century, and here the doubleness in question of the word "character" is born.[1)]

As is the case with physiognomy, to read a person as a letter (character) in order to know his nature (character) is not uncommon, be it in the East or in the West. But this may not be a very old practice. The Japanese critic Hiroshi Takayama writes, "Strangers do not talk to each other. They can do nothing but surmise each other's interiority solely by looks. Thus people become semioticized as characters to be deciphered; they become text. A culture that takes the effort of amoral observation by the 'flaneur' (who looks at the mass of people while casually and aimlessly walking about in a city) as paradigmatic comes into being at the end of the eighteenth century. It still is our culture. People, and eventually everything exterior, become 'characters' in such a double sense."[2)] Thus describing a stranger's interior nature by means of his exterior developed with the formation and maturation of the modern capitalist city.

I don't mean to discuss the word "character" in vain. At a time when the modern city has well surpassed its maturation and has approached a state of decay, the doubleness of "character" surfaces even more strongly. Such doubleness offers us a useful way



BEAT STREULI, PORTRAIT TARRAGONA/COPENHAGEN, 1996, Überblende-Diaprojektionen, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1996, je ca. 4 x 2,7 m / fading slide projection, ca. 157½ x 106⅜". (PHOTO: ANDRÉ MORIN)

to talk about the work of Beat Streuli. The young people who appear in Streuli's work are photographed in most cases without prior consent. They do not know that they have become subjects. Nothing is particularly asserted in the work, especially about the nationality or gender of the young people. In addition, the backgrounds in these photographs (in what town, on which streets) are de-emphasized as much as possible as if to evade any such assertions about Streuli's subjects. This tendency also betrays Streuli's attempt to efface the political in his work. Streuli says, "Over the last few years (...) the ongoing debate according to which good art somehow needs to be political art—in the sense of being socially significant—has started to feel a bit tiresome to me. Even if I now and then used 'political' argumentation for my works in the past, I have now, however, rather come to the conclusion that speaking of a political quality of contemporary art is basically something questionable." [3)]

In many of Streuli's photographs, the subjects remain anonymous. There are, of course, titles which indicate specific places, such as ALLEN STREET or TARRAGONA—a point to which I will return later. But even in these cases, we have to be aware of the fact that signs designating place are often concealed and that the exoticism of the place is stoically avoided. Looking at some of Streuli's titles, we also notice that they do not reveal much about the temporality and locality of their referents.

At the same time, the differences in fashion, gender, and ethnicity in these photographs are not metaphors in the discourse on contemporary culture and cities, nor are they symbols to be mediated by already established cultural codes. These images are indices, so to speak, of the young character-subjects to denote simply that "such and so was here." Streuli takes a great care not to foreground "meaning" in his own work, and, by so doing, succeeds in transferring the semiotic feature of the photographs with all their "crudeness." This is the reason that, looking at his photographs where everything is exposed, with neither hidden significance nor solid ground to fall back on, we find ourselves wordless, growing anxious. Given that his photographs resist talking about a culture or a city, we may probably say that Streuli's work is a clear contestation against the symbolic reading of a city (or landscape) represented in photographs (or not limited to photographs, for that matter)—the kind of reading that was dominant up until the eighties following "New Topographics: Photographs of Man-altered Landscape"

at the International Museum of Photography in Rochester, New York.

In 1996, at the occasion of his show in the Catalonian town of Tarragona, Streuli asked the local high school's permission to take pictures of the students with prior consent. Streuli describes the experience as follows: "I then photographed these teenagers with their knowledge and collaboration. I was working in a field between documentary photography and fiction, mise-en-scène, just as in my street photographs, but approaching it from the other side. Here we might, by the way, establish another triangle that structures my work on the level of picture-taking: the face-to-face situation on the street level as the central modus operandi, then the exclusively observing aspects of the ALLEN STREET series, and last but not least the direct collaboration with 'models.' The students' posing turned out to be very interesting—when posing for a photograph, one simultaneously reveals a few things about oneself just through this very act of posing. Involuntarily, one begins to impersonate oneself."[4)]

This reminds me of a comment made by Jeff Wall about his own creative process.[5)] In recent monochrome works such as VOLUNTEER (1996) and HOUSEKEEPING (1996), Wall hired people for a certain period of time and made them repeat the same actions and postures day after day. This resulted in the subterranean transformation of a theatrical fiction into a highly representational (documentary) work that conveyed a sense of "reality." Wall's attempt here corresponds to Streuli's production with the students' prior consent, which is to say, with the implantation into the subjects of an awareness of "being taken." I am not trying to make a point of the difference between the subject being photographed "naturally" and the subjects' "playing" the characters as themselves. I would only say that a documentary photograph can deduce from the represented image a "story" based upon the reality of what happens at the moment of exposure, but this reality doesn't belong to photography itself. This is because photography as documentation and photography as fiction are, if I may say so, not distinguishable in that they are equal as events that take place on the membrane interposed between reality and photography. In short, the

BEAT STREULI, ALLEN STREET, 1994, Überblende-Diaprojektionen, Le Consortium, Dijon, 1995, je 4,2 x 6,3 m / fading slide projections, ca. 4 yd. 16½" x 6 yd. 15".
(PHOTO: ANDRÉ MORIN)

"story" of "in-between documentary and fiction" has from the beginning nothing to do with photography.

The facial expressions of the young people in Streuli's work may well be both indices of the individual characters (characteristics) from A to Z and, at the same time, newly invented characters (letters) of the language of their physical presence, to be read as something, in Streuli's own words, "as yet undecided." Walter Benjamin pointed out that, only with liberation from physiognomical, political and scientific interests, does photography begin to be creative. This suspension alludes to the actual state of the world as undecided. Time is immobilized on the photographic paper, but the meaning and content keep changing in Streuli's images, carefully presented as something forever yet to be completed.

(Translated from Japanese by Keijiro Suga)

1) In *Webster's Third New Dictionary* (Springfield, Massachusetts: Merriam Webster, 1986).
2) Hiroshi Takayama "How We've Been Characterized by Leibniz, Lavater, Borges," in: *The Library of Babel: Character/Books/Media* (Tokyo: NTT Publishing, 1988), p. 15.
3) Beat Streuli, "Beat Streuli," in: *Camera Austria* 62/63 (1998), p. 75.
4) Ibid., p. 76.
5) Jeff Wall lecture at his exhibition at the Contemporary Art Center, Mito, Japan, 14 December 1997.

BEAT STREULI, TOKYO I, 1998, C-Prints in Plexiglasrahmen, je 181 x 244 cm / c-prints in Plexiglas frames, 71¼ x 96" each.

«Character» als Zeichen und Eigenart

TARO AMANO

Es kommt häufig vor, dass englische Wörter, ohne übersetzt zu werden, in phonetisch transkribierter Form Eingang in die japanische Sprache finden. Diese transkribierten Lehnwörter weisen jedoch meist nicht dieselbe semantische Bandbreite auf wie die englischen Originalvokabeln. Greife ich zum englisch-japanischen Wörterbuch auf meinem Schreibtisch und schlage beispielsweise das Wort «character» nach, so lese ich: «Natur oder Eigenart einer Person oder Sache». Insgesamt gibt es elf Definitionen, und «Schriftzeichen, etwa ein Ideogramm wie *kanji* (ein ursprünglich aus dem Chinesischen übernommenes japanisches Schriftzeichen)» erscheint erst an neunter Stelle. Danach kommt «Schriftsorte» oder «Drucktype». Das Wörterbuch ist nicht umfassend, und die etymologischen Angaben sind knapp. Dennoch können wir mit einiger Sicherheit annehmen, dass die meisten Japaner, die dem Wort *kyarakuta* (der japanischen Transkription von «character») begegnen, es so verstehen, wie in der ersten Definition im Wörterbuch beschrieben: als Charakter einer Person oder Sache. So werden zum Beispiel Sätze wie «Er hat einen lebhaften *kyarakuta*» häufig gebraucht und kaum mehr als fremd empfunden.

Nun zeichnet sich jedoch eine neue Entwicklung ab. Die zunehmende Verbreitung des Computers hat zur Folge, dass sich unsere Wahrnehmung des Wortes «character» verändert. «Character» bedeutet in der Sprache der Informatik in erster Linie «Schriftzeichen» oder «Zeichen». Von allen Bedeutungen des Wortes «character» tritt diejenige in den Vordergrund, die rund um «Schriftzeichen» angesiedelt ist, und geht in den allgemeinen Sprachgebrauch ein. Ausdrücke wie «character set» (Zeichensatz) und «character mode» (Zeichenformat) werden in diesem Zusammenhang in der Bedeutung von «ein ganzer als Softwarepaket erhältlicher Satz von Buchstaben und Zeichen» oder «die Art der Darstellung derselben auf dem Computerbildschirm» verwendet. Aus dem Wörterbuch erfahren wir nicht allzu viel über die sprachgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen «character» im Sinn von «Natur oder Eigenart einer Person oder Sache» einerseits und «Schriftzeichen, Schrift, Drucktype» andrerseits. Aber was uns hier vor allem interessiert, ist die Tatsache, dass uns dank dem zunehmend vertrauten Umgang mit dem Computer bewusst wurde, dass «character» auch «Schriftzeichen» bedeutet.

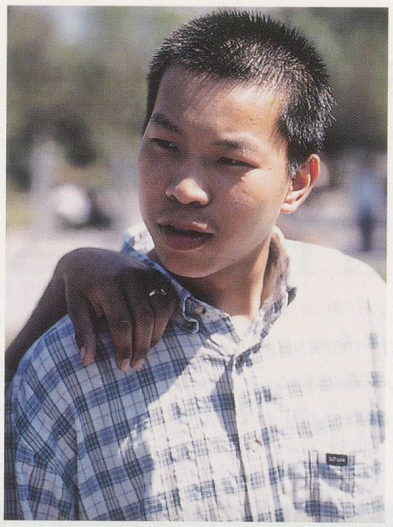
Es geht an dieser Stelle jedoch nicht darum, die semantische Entwicklung des Begriffs «character» nachzuzeichnen. Grob zusammengefasst lässt sich sagen, dass das englische «character» ursprünglich soviel wie «eingeprägtes Zeichen» bedeutete, auch im Sinn von «Schriftzeichen» und «Zeichen» verwendet wurde und schliesslich die zusätzliche Bedeutung von «Gesicht» und «Aussehen» im Sinne von eher inneren als äusseren Merkmalen erlangte. Diese Entwicklung, die zu der uns hier interessierenden Mehrdeutigkeit des Wortes führte, erfolgte im 17. Jahrhundert.[1)]

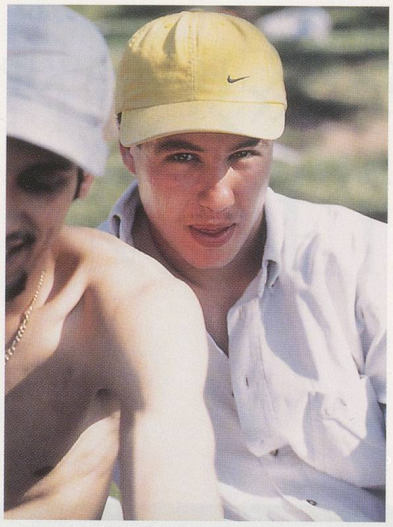
Eine Person wie ein Schriftzeichen (character) zu lesen, um ihre Wesensart (character) zu erkennen,

TARO AMANO ist Kurator am Yokohama Museum of Art.

Versuch einer Charakterisierung von Beat Streulis Photographie

BEAT STREULI, PORTRAIT COPENHAGEN, 1996
Klarfilm auf Plexiglas, Dogenhaus-Galerie, Leipzig, 1998,
je ca. 230 x 160 cm / transparent film on Plexiglas, ca. 90½ x 63".

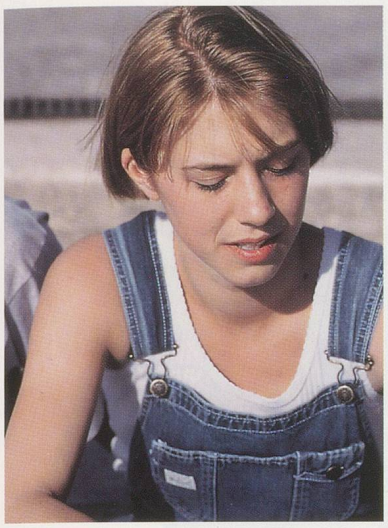


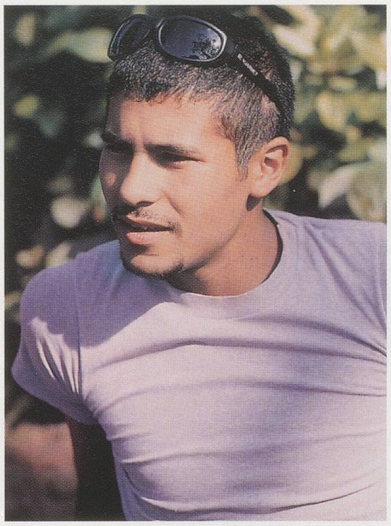


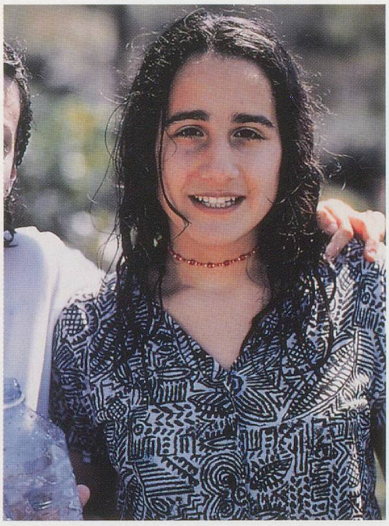
BEAT STREULI, ENGHIEN-LES-BAINS 98, 1998, C-Prints, je 170 x 122 cm / c-prints, 67 x 48" each.

wie das der Physiognom tut, ist nichts Ungewöhnliches, weder im Osten noch im Westen. Doch es ist möglicherweise keine sehr alte Gepflogenheit. Der japanische Kritiker Hiroshi Takayama schreibt: «Fremde sprechen nicht miteinander. Sie können lediglich anhand des Aussehens Mutmassungen über das innere Wesen des Anderen anstellen. So werden Menschen zu Zeichen (Charakteren), die es zu entziffern gilt; sie werden Text. Ende des 18. Jahrhunderts entstand eine Kultur, die sich an der Haltung des amoralischen Beobachtens orientiert, die auch den Flaneur auszeichnet (der sich die Leute anschaut, während er gemächlich und ziellos durch die Strassen der Stadt streift). Wir leben noch immer in dieser Kultur. Menschen und letztlich alle Äusserlichkeiten werden zu ‹Charakteren› in diesem doppelten Sinn.»[2)] Die Beschreibung der inneren Wesensart eines Fremden anhand seines Äusseren ging demnach mit der Entstehung und Entwicklung der modernen kapitalistischen Grossstadt einher.

Die Bedeutungen des Begriffs «character» beschäftigen mich nicht ohne Grund. Zu einem Zeitpunkt, da die moderne Grossstadt ihre Blütezeit längst hinter sich hat und im Niedergang begriffen ist, tritt die Doppelbedeutung von «character» noch stärker zutage. Und sie erweist sich als fruchtbarer Ansatz um über das Werk von Beat Streuli zu sprechen. Die jungen Leute, die in seinen Bildern erscheinen, sind in den meisten Fällen ohne ihre Einwilligung photographiert worden. Sie wissen nicht, dass sie zu Sujets geworden sind. In Streulis Arbeiten werden jedoch keine spezifischen Aussagen gemacht, weder über die Nationalität noch über das Geschlecht der jungen Leute. Zudem ist der Hintergrund in den Photographien (die jeweilige Stadt oder Strasse) so undeutlich wie möglich gehalten, als sollte jede spezifische Information über die Abgebildeten vermieden werden. Diese Haltung offenbart auch Streulis Bestreben, alles Politische aus seinen Arbeiten herauszuhalten. Streuli sagt selbst: «Die Diskussion der letzten Jahre, wonach gute Kunst irgendwo politische Kunst sein muss, im Sinne von gesellschaftlicher Signifikanz, finde ich ... langsam etwas ermüdend, und auch wenn ich ‹politische›







Argumente für meine Arbeit in der Vergangenheit hin und wieder verwendet habe, bin ich unterdessen eher zur Auffassung gekommen, dass es grundlegend fragwürdig ist, von einer politischen Qualität zeitgenössischer Kunst zu sprechen.»[3)]

In vielen von Streulis Photographien bleibt das Sujet anonym. Zwar gibt es Titel, die auf bestimmte Orte hinweisen, wie etwa ALLEN STREET oder TARRAGONA – ich werde später auf diesen Punkt zurückkommen. Aber selbst da müssen wir uns im Klaren sein, dass oft jeder Hinweis auf einen bestimmten Ort getilgt und jedes Lokalkolorit stoisch vermieden wurde. Auch bei manchen von Streulis Werktiteln fällt auf, dass sie nur wenig über Zeit und Ort der Entstehung der Bilder offenbaren.

Ausserdem sind die Unterschiede bezüglich Mode, Geschlecht und ethnischer Zugehörigkeit in diesen Photographien keine Metaphern im Diskurs über heutige Kultur und Grossstädte, und auch keine durch bereits etablierte kulturelle Codes zu erschliessenden Symbole. Die Bilder sind gewissermassen von den photographierten jungen Leuten hinterlassene Indizien, die schlicht aussagen: «Soundso war hier.» Streuli gibt sich grosse Mühe in seinen Arbeiten keine «Bedeutungen» zu evozieren und bringt es auf diese Weise fertig, die semiotische Komponente der Photographie quasi «roh» zum Ausdruck zu bringen. Aus diesem Grund sind wir sprachlos und zunehmend beunruhigt, wenn wir seine Photographien betrachten, die alles enthüllen, ohne versteckte Bedeutungen oder sicheren Boden, der uns Halt bieten könnte. Da Streulis Bilder der Versuchung widerstehen, eine Aussage über eine Kultur oder Stadt zu machen, muss man sein Werk wohl als klare Stellungnahme gegen die symbolische Interpretation von Grossstädten (oder Landschaften) verstehen, wie sie in Photographien (aber nicht nur in Photographien) zum Ausdruck kommt; eine Interpretationsweise, die seit der Ausstellung «New Topographies: Photographs of Man-altered Landscape» im International Museum of Photography in Rochester, New York, bis in die 80er Jahre hinein vorherrschend war.

1996 bat Streuli anlässlich seiner Ausstellung in der katalanischen Stadt Tarragona ein örtliches

BEAT STREULI, PLAÇA DELS ANGELS, 1998, Farbvergrösserung auf Klarfilm, MACBA, Barcelona, ca. 2,7 x 27 m / color blow-up on transparent film, ca. 106⅜" x 28 yd. 26¾".

Gymnasium um Erlaubnis, die Studentinnen und Studenten mit ihrem Einverständnis zu photographieren. Er schildert diese Erfahrung wie folgt: «(ich) ... photographierte diese Teenager mit ihrem Wissen und ihrer Mitarbeit. Ich arbeitete in einem Feld zwischen Dokumentarphotographie und Fiktion, Inszenierung – also eigentlich genauso wie in meinen Strassenarbeiten, nur von der andern Seite her. Man könnte hier übrigens von einem zweiten Dreieck sprechen, das meine Arbeit in der Aufnahmeebene strukturiert: Das Eins-zu-Eins-Gegenüber der Arbeit auf der Strasse als zentrales Vorgehen; das rein beobachtende der ALLEN STREET-Serie; und eben diese direkte Zusammenarbeit mit ‹Modellen› als drittes. Das Posieren der Studenten wurde zu einem interessanten Moment – wenn jemand für ein Photo posiert, enthüllt er auch gleichzeitig einiges von sich selbst, gerade durch diesen Akt des Posierens – man wird ein unfreiwilliger Schauspieler seiner selbst.»[4]

Dies erinnert mich an etwas, was Jeff Wall über seinen Schaffensprozess erzählt hat.[5] Während der Arbeit an neueren monochromen Werken wie VOLUNTEER (Freiwilliger, 1996) und HOUSEKEEPING (Hausarbeit, 1996) engagierte Wall Leute, die er einige Zeit lang jeden Tag dieselben Handlungen und Posen wiederholen liess. Dabei ging das fiktionale Schauspiel ganz unmerklich in ein sehr überzeugendes (dokumentarisches) Werk über, das den Eindruck von «Realität» erweckte. Walls Versuch ist mit Streulis Arbeit mit den Studenten vergleichbar, die er vorher um Einwilligung bat beziehungsweise ihnen das Bewusstsein vermittelte, dass sie photographiert wurden. Es ist nicht meine Absicht, den Unterschied zwischen dem Vorgehen, die Modelle «natürlich» zu photographieren, und jenem, sie zu «Schauspielern» ihrer selbst zu machen, besonders herauszustreichen. Ich meine nur, dass man bei der dokumentarischen Photographie aus dem festgehaltenen Bild eine «Geschichte» ableiten kann, die auf der Realität zum Zeitpunkt der Aufnahme basiert, dass diese Realität aber nicht Teil der Photographie selbst ist. Dies, weil die dokumentarische Photographie und die fiktionale Photographie meines Erachtens insofern nicht unterscheidbar sind, als sie beide gleichermassen Ereignisse verkörpern, die sich auf der zwischen Wirklichkeit und Photographie liegenden Membran abspielen. Kurz gesagt, die «Geschichte» des «zwischen Dokumentation und Fiktion Angesiedelten» hat von Anbeginn nichts mit Photographie zu tun.

Die Gesichtszüge und Mienen der jungen Leute in Streulis Arbeiten könnten ohne weiteres sowohl Anzeichen ihrer individuellen Charaktere (Charakteristiken) von A bis Z sein als auch neu erfundene Charaktere (Zeichen) der Sprache ihrer physischen Gegenwart, die, wie Streuli es formuliert, als etwas, was «noch nicht entschieden» ist, gelesen werden müssen. Walter Benjamin stellte fest, dass die Photographie erst mit der Befreiung von physiognomischen, politischen und wissenschaftlichen Interessen kreativ zu werden beginnt. Diese Suspension verweist darauf, dass die Welt sich tatsächlich in einem Zustand der Unentschiedenheit befindet. Zwar stockt die Zeit auf dem Photopapier, aber Bedeutung und Inhalt von Streulis Bildern bleiben dem Wandel unterworfen, werden sie doch bewusst als solche präsentiert, die für immer unvollständig bleiben müssen.

(Übersetzung aus dem Englischen: I. Aeberli/W. Parker)

1) Laut *Webster's Third New Dictionary*, 1986. Im Deutschen verhält es sich ähnlich: Hier war es die übertragene Bedeutung «Eigenschaft», «Eigentümlichkeit», «prägender Zug», also quasi «in die Seele eingeritztes Kennzeichen», welche sich im 17. Jahrhundert erneut einbürgerte (sie war auch im Griechischen schon vorhanden gewesen).

2) Hiroshi Takayama, «How We've Been Characterized by Leibniz, Lavater, Borges», in: *The Library of Babel: Character/Books/Media*, NTT Publishing, Tokio 1988, S. 15.

3) Beat Streuli, «Beat Streuli», in: *Camera Austria*, Nr. 62/63, 1998, S. 75.

4) Ibid., S. 76.

5) Vortrag von Jeff Wall vom 14. Dezember 1997 anlässlich seiner Ausstellung im Contemporary Art Center in Mito, Japan.