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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 56: Collaborations Ellsworth Kelly, Vanessa Beecroft, Jorge Pardo

Artikel: Diana Thater : on location = Diana Thater : über den Ort

Autor: Cooke, Lynne / Parker, Wilma

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681131

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

LYNNE COOKE

Diana Thater: On Location

Philosophy is not a theory but an activity...

Wittgenstein,
Tractatus logico-philosophicus, 4.112

"Academic" is the term that has been attached by critics to Diana Thater's complex five-site installation collectively titled THE BEST ANIMALS ARE THE FLAT ANIMALS—THE BEST SPACE IS THE DEEP SPACE. Far from an epithet of unalloyed approbation, it signals that the incisive conceptual component that informs all her work has been foregrounded more inexorably in this multipartite work than hitherto. What she herself defines as "art in the service of thought," art galvanized by "the pleasure of critical thought," is fundamental to her practice: "Thinking is as relevant to art as making" she contends, referencing a position that increasingly has come to be regarded as controversial. Her last two exhibition catalogues have included essays she authored alongside texts by other contributors.[1] Very different from the indices, or the supplements—those shards of hypothetical narrative that she had earlier published—or the screenplay *Electric Mind*, these are polemics in which she not only expounds her aesthetic and expiates on the particular project that the catalogue records but sharply castigates a species of complacent, jejeune, and unquestioning work that, she contends, too often currently passes for "new art." Thater's formidable critical intelligence and well-grounded theoretical stance are matched by a rare fearlessness when articulating her position that for some unquestionably proves intimidating. "Academic" thus provides a neat escape clause: While paying lip-service to such issues it short-circuits extended debate.

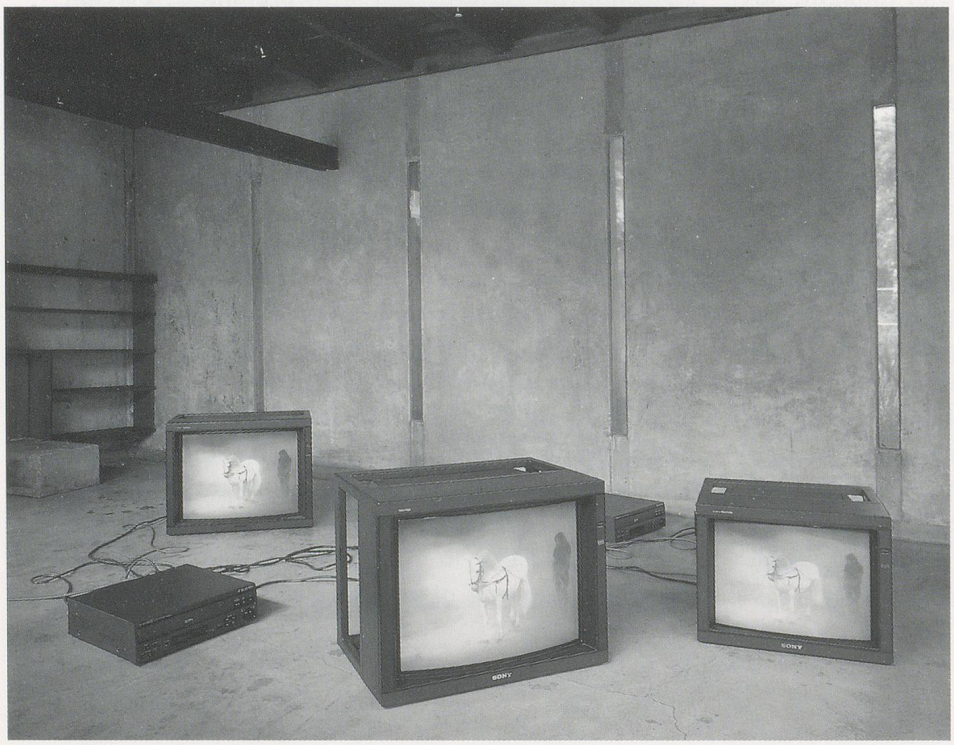
Specifically devised to elude facile comprehension and neat closure—if not the premature foreclosure epitomized in such cursory reviewing—THE BEST ANIMALS... challenges in other ways too. The most complex, and, arguably, the most ambitious work that Thater has undertaken to date, its corpus is comprised of some twenty-seven separate elements. Eight individual works were composed from different groupings of these parts. All eight include footage shot in both film and video and made for projection as well as monitors. Sometimes the footage is slowed, at other times it has been speeded up. Their scale ranges from a full wall projection to the dimensions of a small monitor: An intermediary size is given by a free-standing screen that resembles a theater flat. The three principal motifs were filmed and videotaped in three separate locations. The Hedrick Exotic Animal Farm in Nickerson, Kansas, provided material for images of a herd of zebra shot in close-

LYNNE COOKE is a curator at the Dia Center for the Arts in New York City and also writes on contemporary art.

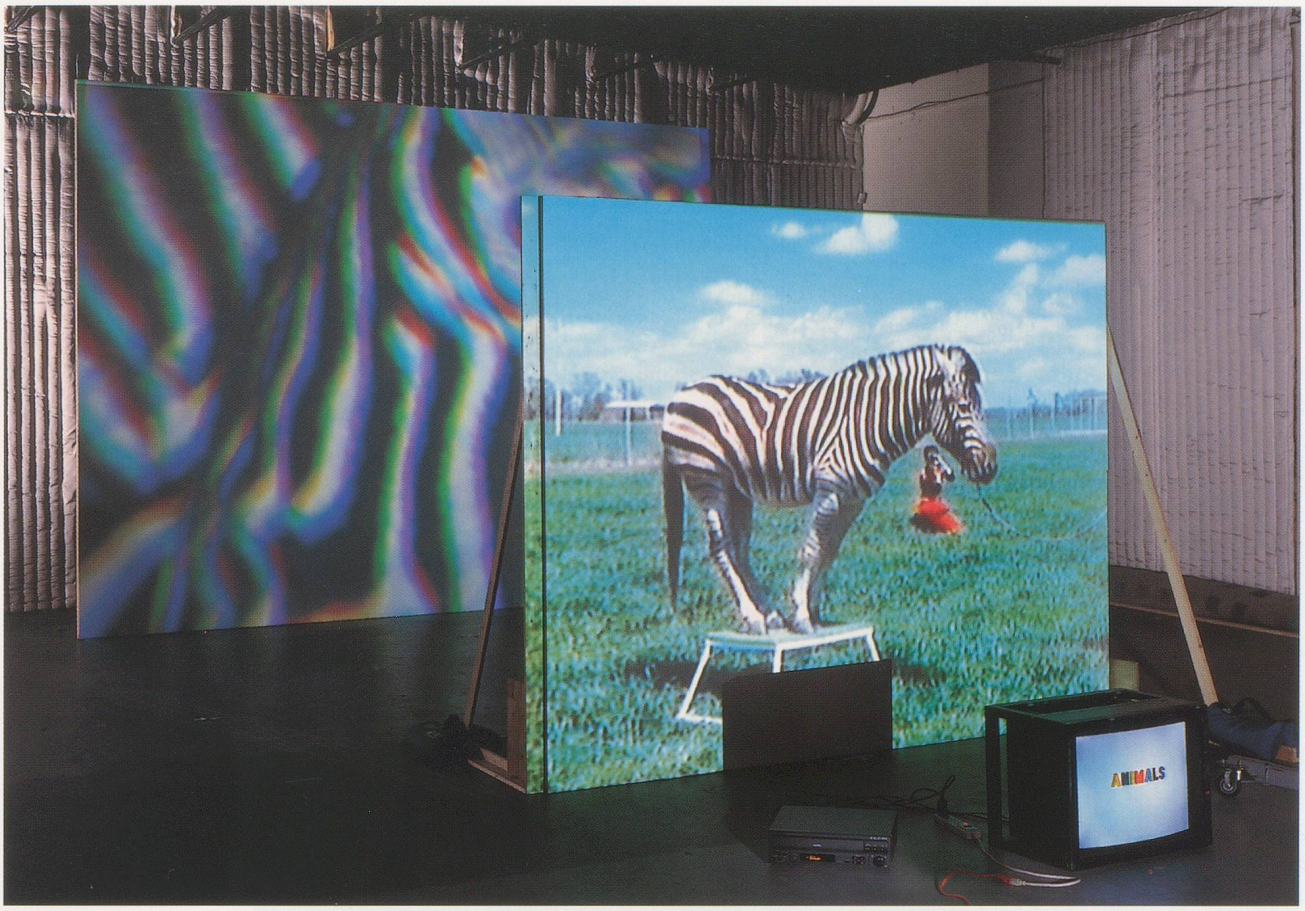
up, and of a single zebra isolated in a field where it was performing tricks. The Los Angeles County Arboretum in Arcadia, California, offered the site where the two forest scenes were recorded, one utilizing day for night techniques, and the other night for day. The third, the Medieval Times Performance Arena in Buena Park, California, became the staging ground for documenting the emergence of a trained Andalusian horse from a cloud of smoke prior to its taking of a bow. This trio of domesticated animals and cultivated nature has been variously parsed through the two media, film and video, as well as through Thater's nuanced responses to the diverse contexts for which she developed this composite work.

Planned as a series of overlapping concurrent shows held between October 1998 and April 1999 in five different venues in North America this staging at once challenged Thater to engage with multiple invitations proffered from radically different types of institutions, at the same time as it permitted her to address explicitly the charged issue of site. The five venues ranged from one of the pre-eminent museums devoted to modern art, namely, MoMA, the forging ground for canonical modernist histories and ideologies, to a small kunsthalle located on a campus on the outskirts of Toronto, Art Gallery of York University, an institution known in the international art world more by reputation than through direct encounter. In addition, the project included the Allen Memorial Art Museum in Oberlin, celebrated for its pioneering shows of contemporary art during the 1960s; that beloved architectural icon, the Schindler House in Los Angeles, presently the West Coast outpost for contemporary art installations organized by MAK whose home base is Vienna; and the Saint Louis Art Museum, built on the nineteenth century model of the encyclopedic museum.

To date, Thater's oeuvre encompasses site-specific, site-related and autonomous works. While those works that are site-determined and site-related have always incorporated video installation, her autonomous artefacts range from single monitor pieces to works that combine projection and monitors to monochrome Iris prints. In THE BEST ANIMALS... an exceptionally layered notion of site is invoked. Site is that composite entity that conditions, frames, governs and shapes the work and that informs its reception: it also implies an organization with a certain typological history. Site consequently becomes, in this instance, at once a physical locus, a social space, a place of debate, an ideological institution and, not least, a specific concrete situation grounded in the actual and experiential, rooted in the here and now. Fundamental to each intervention however is the



DIANA THATER, 1998, THE BEST SPACE IS THE DEEP SPACE, monitor edition, each with 1 video monitor, 1 laser-disc player, 1 laser disc; installation view at the MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles / DER BESTE RAUM IST DER TIEFE RAUM, Edition für Monitor, mit je 1 Videomonitor, 1 Laserdisk-Gerät und 1 Laserdisk.
(PHOTO: FREDRIK NILSEN FOR MAK)



DIANA THATER, THE BEST ANIMALS ARE THE FLAT ANIMALS (VERSION 1), 1998, installation for LCD video projector, three-lens video projector, video monitor, laser-disc players, laser discs, window foil, false wall (84 x 126"), and existing architecture / DIE BESTEN TIERE SIND DIE FLACHEN TIERE, Installation für LCD-Videoprojektor, Dreilinsen-Videoprojektor, Videomonitor, Laserdisk und Abspielgerät, Fensterfolie, falsche Wand (213,4 x 320 cm) und bestehende Räumlichkeiten. (PHOTO: FREDRIK NILSEN FOR MAK)

problematic of point of view, of how a position is constructed.

At the Museum of Modern Art in New York, Thater's show, "The Best Animals Are the Flat Animals," occupied the Project series gallery. A large projection of the close-up of the zebras filled both ends of the room, enveloping the viewer on entry. Midway down the gallery a make-shift flat screen, sandbagged for stability, displayed footage of the lone zebra rehearsing, while to one side two monitors stacked seemingly casually on the ground revealed the landscape material. Blue, red, green, and yellow gels placed over four windows in the adjacent corridor filtered the view of the sculpture garden, the signature site of this museum. The shifting unfocussed field of striped animal hide destabilized the visitor who became quickly enmeshed in its undulating organic patterns reminiscent of a giant Op art painting by Bridget Riley. Yet the multiplication of competing vantage points undermined that unitary focus normally a prerequisite for any spectator's sense of stability and coherence as a viewing subject. Just as animal behavior is reprogrammed at these exotic farms to serve human desire, so the conventional habits of the gallery goer are here revised, revealing their structuring conventions and underlying assumptions. For, given that the viewer is automatically suffused into the work, critical distance can

only subsequently be attained via a process that necessarily becomes self-reflexive and discursive. It brings with it the recognition that one's engagement with this institution, represented metonymically by the garden, is always filtered and disguised: The quintessential icon of this canonical repository of modernist art, the sculpture court, is transformed and flattened into a colored picture, an image of itself. The intertwining and entangling of these various forms of projection and staging ensure that the spectator constantly crosses different sightlines, thereby interrupting the beamers. During this meandering trajectory, his or her shadow or silhouette is inevitably cast onto the projected surfaces. Whether registered as a psychedelic outline or as a negative, a blank form, it reveals the viewer's role in this situation of "excessive seeing," to borrow Mikhail Bakhtin's term, to be premised on an unrecoverable distance. "There can be no doubt, of course," Bakhtin argues, "that my own exterior is not part of the concrete, actual horizon of my seeing... I am situated on the boundary, as it were, of the world I see. In plastic and pictorial terms, I am not connatural with it. While my thought can place my body wholly into the outside world as an object among other objects, my actual seeing cannot do the same thing; my seeing, that is, cannot come to the aid of thinking by providing it with an adequate outward image."[2)]

Thater thus does not revert to a retrogressive Cartesian model of a disembodied spectator but, rather, posits an encounter predicated on an unbridgeable gulf between the viewer and the site, a divorce that is crucial not only to the critical scrutiny the work solicits but to the recognition that this institution can best be engaged as a series of intersecting reproductions and referents. Miming its own identity and role—a fabricated matrix of dematerialized images, a legacy of illusory visions—the Museum of Modern Art is defined primarily as a discursively determined site. Once delineated as a field of knowledge, its identity depends as much on a prescribed intellectual exchange and a well-rehearsed cultural debate as on its material holdings and institutional history.

Spread over the breadth of North America, Thater's five sites are related intertextually rather than spatially, as may be further gauged by a comparison of this presentation in Manhattan with several of the others. At Saint Louis she installed her exhibition, here titled "The Best Outside Is the Inside," in two places: in an alcove in the monumental entrance hall of this vast edifice built for the 1904 World's Fair, and in an upstairs gallery in the contemporary art department that was flanked on one side by a room of Abstract Expressionist painting and on the other by recent German art. In the foyer Thater formed a cube by abutting four monitors broadcasting details of the zebra herd in close-up. In front of that she placed a single monitor with the solitary rodeo performer. Just visible outside through the glass doors of the exits was the large quasi-English park that surrounds the museum, whose nearest institutional neighbor is the state zoo where tamed counterparts to her trained performers may be found. The vast park, modeled on the notion of a planned wilderness, and hence on the tropes of the picturesque, finds its counterpoint in Thater's installation upstairs in the contemporary gallery. This was comprised of a large projection skewed from floor to ceiling on one wall. The same image was then reversed on the adjacent wall so the twin motifs seemed hinged along the connecting seam. Directly opposite this corner, in the middle of the room, stood the makeshift screen on which the night for day version of the Arboretum footage was playing. Turning from one to the other the spectator constantly interrupted the illusion. With his or her shadow the projection of both subjects was slowed. On the smaller screen the crew preparing for the shoot in this forest bower seemed to wander on the set like sleepwalking wraiths. If time shifted less legibly on the wall projection, it appeared nonetheless to be driven technologically rather than by the pace of organic cycles. Whether invoking traditions of landscape painting or of landscape gardening, Thater's work exposed the roles of technology in determining both these histories, together with the alienated nature of our relationship to park lands and nature reserves, stage sets for contemplation, artificial sanctuaries in a world increasingly riven by environmental abuse. Yet she undercut any binary oppositions that would polarize the real and projected, the view and viewed, inside and outside, the natural and its converse, by

DIANA THATER, THE BEST ANIMALS ARE THE FLAT ANIMALS (STACKED MONITORS), 1998, 5 video monitors, 5 laser discs and laser-disc players, window foil, installation view at the Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio / DIE BESTEN TIERE SIND DIE FLACHEN TIERE (MONITORKOMBINATION), je 5 Videomonitore, Laserdisks und Abspielgeräte, Fensterfolie.

overtly manipulating space and time, and hence disassembling the symbolic constructs that we use to create our world. NATURE IS A LANGUAGE, CAN'T YOU READ? (1997), the title to an earlier work, signals her abiding preoccupation with the acculturation of nature in both botanical and zoological guises, and with the recognition that nature is always and forever mediated by and for culture. As the installation at MoMA obliquely implied, Thater is engaged with the history and tropes of this representation, not with any necessarily futile effort to undercut, subvert or even simply lament a relationship with the so-called real world that can only ever be filtered, indirect, constructed. This article of faith was most clearly instantiated in Los Angeles where the house and studio that Rudolph Schindler designed and built for himself in the 1920s is set within a carefully planned domestic garden.

In Ohio, where the exhibition was titled "The Best Space Is the Deep Space," shots of the Andalusian horse that cut between footage that was filmed and footage that had been videotaped was projected simultaneously on the freestanding screen and on the monumental wall directly behind it, so that the

viewer watched one in relation to the other. However, in order to enter this gallery the spectator had passed through a section of the museum that contained the collection of nineteenth century European landscape and genre painting. The important role played by equine motifs in this iconography was not lost on Thater. Similarly, her decision to gel with a blue filter a nearby window that had previously - provided the occasion for a site specific work by Robert Irwin paid homage to the older West Coast artist. Thater's colored film tempered the landscape beyond, transforming it into a flattened image, a picture, whereas Irwin, in exactly mimicking the embrasure in negative on an adjacent wall, had drawn attention to the window frame as an intermediary between exterior and interior, as the vehicle of a pictorial way of seeing. Both interventions acknowledge that pictorial imaging is a convention, a shared fiction between maker and audience.

Bearing the full title of this body of work, the installation at the Schindler House was the core of the project. Designed for indoor/outdoor living, this elegant if ultimately impractical residence bears the traces of its creator's formative fascination with the theory and practice of Frank Lloyd Wright. Narrow apertures in the concrete walls in several rooms provide radically truncated glimpses of the rectilinear layout of the sunken gardens beyond. Thater gelled these slit windows, too, but this time with a wider spectrum of hues, metamorphosing them into stained glass visions of an illusory world beyond. The projection of the close-up of the zebra hides was here mirrored and duplicated so that it covered one wall in a closely confined space. The combination of large scale and the doubling of the image in an almost claustrophobic arena imbued the space with a mysteriously primitivist aura, an aura that was very much at odds with the suavity given off by the polished performances of the stallion shown on the trio of monitors in an adjacent room. The idealism that informed the work of Schindler as of many early modernist architects was heralded even while its equally tenacious exoticist and primitivist tenets were sceptically probed. In an installation more richly and finely calibrated to the architecture of the site, an architecture with which Thater has passionate empathy, the estrangement integral to experiencing the other four exhibitions was tempered by a certain melancholy. Thater at once actively engaged the house and its architectural aesthetic, and historicized aspects of her own abiding thematics.

In recent years artists have frequently been invited to interact with historical collections, to curate from within a museum's holdings, or to insert their works into the permanent displays of an institution. Mechanisms for revitalizing familiar readings, for questioning paradigmatic relationships, and for critiquing museological practice, such exhibitions fall within the broader scope of what has come to be known as institutional critique. THE BEST ANIMALS... engages at least tangentially with this area of contemporary practice on several occasions yet ultimately is more focussed on issues of reception.

The degree of estrangement predicated in this project is arguably more extreme than in many of Thater's earlier works whose hauntingly seductive image-scapes not only bore a closer relationship to painting traditions but were permitted to be more intrinsically beautiful in themselves. By stressing the necessarily partial nature of any installation of this complex multipartite work, and by heightening recognition that no transparent felt response can be established, that is, no "connatural relationship" can exist between the audience and the imagery, Thater pushes against that eponymous desire for identification between the subject and the viewer so widely invoked at present. Being misplaced, such desires are, for her, impossible if not, on that account, always devoid of pathos or poignancy. This may prove an uncomfortable recognition for many in the current climate where sentiment increasingly gains ground: It is also likely to be an unpopular one.

1) Diana Thater, "I Wanna Be Your Dog" in: *China* (Chicago: The Renaissance Society at the University of Chicago and Thiers: Le Creux de l'Enfer, Centre d'art contemporain de Thiers, 1996), p. 11; and "Skin Deep" in: *The Best Animals Are the Flat Animals—the Best Space Is the Deep Space*, edited by Peter Noever (Los Angeles: MAK Center for Art and Architecture, LA, and Vienna: MAK Austrian Museum of Applied Arts, Vienna, 1998), p. 28.

2) Mikhail Bakhtin, "Author and Hero in Aesthetic Activity" in: *Art and Answerability* (Texas: University of Texas Press, 1990), pp. 27–28.

LYNNE COOKE

Diana Thater: Über den Ort

Die Philosophie ist keine Lehre, sondern eine Tätigkeit.

Ludwig Wittgenstein,
Tractatus logico-philosophicus, 4.112

«Akademisch» war das Etikett, welches Kritiker Diana Thaters komplexer, auf fünf verschiedene Orte verteilten Installation THE BEST ANIMALS ARE THE FLAT ANIMALS—THE BEST SPACE IS THE DEEP SPACE (Die besten Tiere sind die flachen Tiere – der beste Raum ist der tiefe Raum) verpassten. Weit entfernt davon, Ausdruck ungeschmälerter Begeisterung zu sein, deutet dies darauf hin, dass die entscheidende konzeptuelle Komponente, die Thaters ganzes Werk prägt, in dieser mehrteiligen Arbeit kompromissloser im Vordergrund steht als bisher. Was sie selbst als «Kunst im Dienst des Denkens» oder «Kunst, die zum Leben erweckt wird, durch die Lust am kritischen Denken» bezeichnet, ist für ihre Arbeit von fundamentaler Bedeutung: «Denken ist für die Kunst genauso wichtig wie Schaffen», behauptet sie und vertritt damit eine Position, die zunehmend als umstritten gilt. Ihre letzten beiden Ausstellungskataloge enthielten von ihr selbst verfasste Artikel neben Texten von anderen Autoren.[1] Ganz anders als die Indices oder Anhänge – jene Fragmente hypothetischer Erzählungen, die sie früher veröffentlichte – oder das Drehbuch *Electric Mind*, sind diese Texte Polemiken, in denen sie nicht nur ihre Ästhetik darlegt und sich über das im Katalog vorgestellte Projekt auslässt, sondern auch gewisse selbstgefällige, verspielte und nichts in Frage stellenden Arbeiten geisselt, die neulich allzu oft als «junge Kunst» durchgehen. Thaters scharfer kritischer Intellekt und ihr wohl begründeter theoretischer Standpunkt gehen einher mit einer seltenen Furchtlosigkeit, wenn es darum geht, ihre Position klarzustellen, die natürlich auf manche erschreckend wirkt. So betrachtet ist «akademisch» eine saubere Rückzugsklausel: Als reines Lippenbekenntnis zu den angesprochenen Themen verhindert es gleichzeitig deren ausführliche Diskussion.

Bewusst daraufhin konzipiert, dem leichten Verständnis und dem schnellen Schluss zu entgehen – wenn auch nicht dem voreiligen Kurzschluss einer solch oberflächlichen Kritik –, stellt THE BEST ANIMALS… auch in anderer Hinsicht eine Herausforderung dar. Es ist die vielschichtigste und nachweislich auch anspruchsvollste Arbeit, die Thater bisher gewagt hat, und sie besteht insgesamt aus 27 Einzelelementen. Acht Einzelwerke entstanden aus verschiedenen Anordnungen dieser Teile. Alle acht beinhalten auch Film- und Videomaterial, sowohl für Projektionen wie für Monitore. Manchmal laufen die

LYNNE COOKE ist Kuratorin am Dia Center for the Arts in New York und schreibt über zeitgenössische Kunst.

Bänder verlangsamt, manchmal beschleunigt. Die Grösse variiert von der wandfüllenden Projektion bis zum kleinen Monitor: Die Zwischengrösse liefert eine freistehende Leinwand, die an eine Theaterkulisse erinnert. Die drei Hauptmotive wurden an drei verschiedenen Orten auf Film und Video aufgenommen. Von der Hedrick Exotic Animal Farm in Nickerson, Kansas, stammen die Bilder einer Zebraherde in Nahaufnahme und eines einzelnen Zebras, das auf einer Wiese Kunststücke vorführt. Das Los Angeles County Arboretum in Arcadia, Kalifornien, war Drehort für die beiden Waldszenen, eine für Nachtaufnahmen bei Tag, die andere für Tagaufnahmen bei Nacht. Der dritte Ort, die Mittelalter-Aufführungs-Arena in Buena Park, Kalifornien, bildet den Hintergrund für die Szene, in der ein dressiertes andalusisches Pferd aus einer Rauchwolke heraustritt und sich verneigt. Dieses Trio domestizierter Tiere und gezähmter Natur erfährt wiederum eine mehrfache Aufsplitterung und Analyse durch die beiden Medien Film und Video und durch Thaters nuanciertes Eingehen auf die verschiedenen Kontexte, für die das Werk entwickelt wurde.

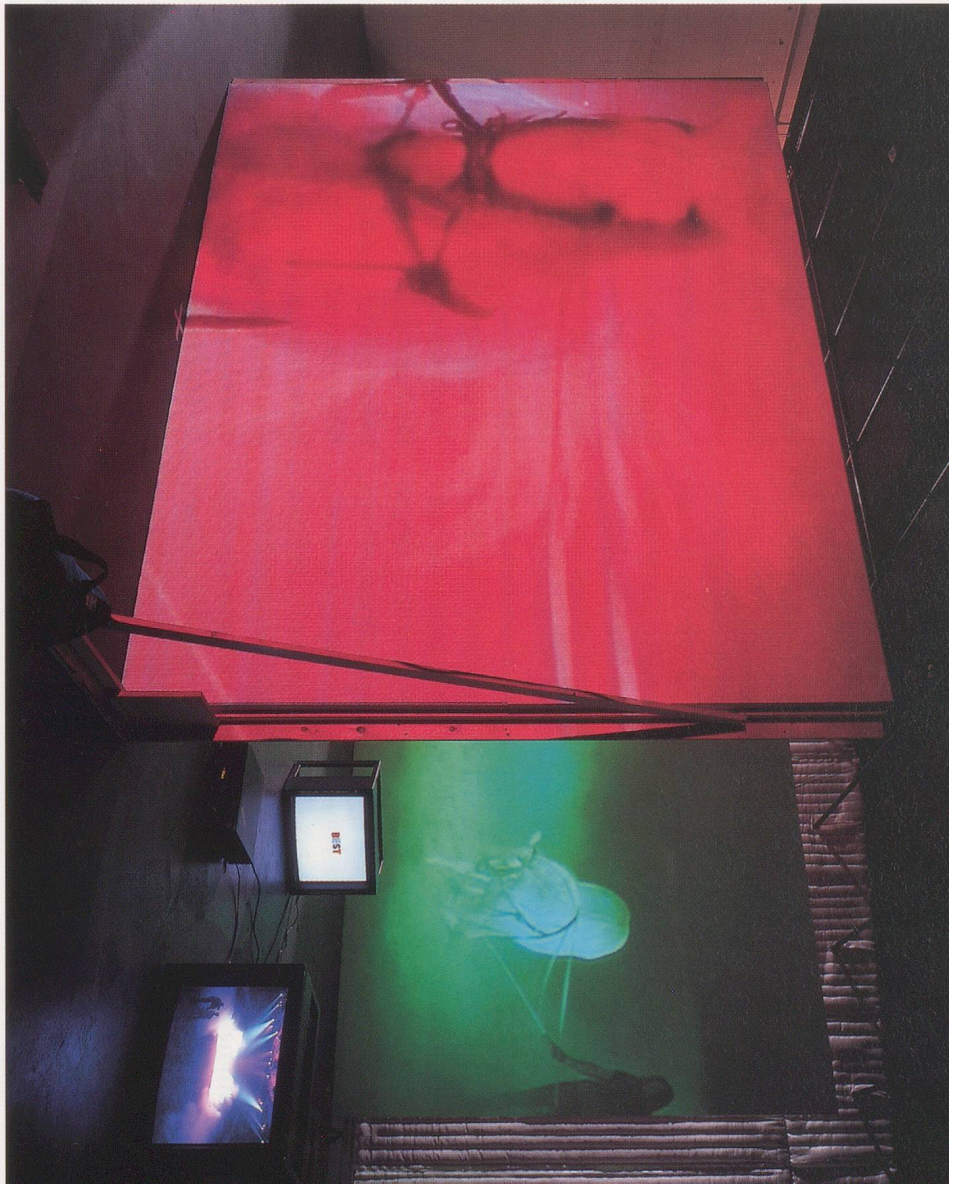
Die bewusst so geplante Reihe sich überschneidender und konkurrenzierender Veranstaltungen, die zwischen Oktober 1998 und April 1999 an fünf verschiedenen Orten in Nordamerika stattfinden sollten, zwang Thater dazu, sich mit Einladungen von völlig verschiedenen Institutionen auseinander zu setzen und erlaubte ihr gleichzeitig auch, sich explizit mit dem belasteten Thema der Ortsbezogenheit zu befassen. Die fünf Veranstaltungsorte reichten von einem der herausragenden Museen für moderne Kunst, dem MoMA in New York, einem Nährboden für massgebende modernistische Traditionen und Ideologien, bis zu einer kleinen Kunsthalle auf einem Campus am Stadtrand von Toronto, der Art Gallery of York University, einer Institution, die man in der internationalen Kunstszene mehr vom Hörensagen kennt, da kaum jemand selbst schon dort gewesen ist. Ferner gehörte auch das Allen Memorial Art Museum in Oberlin dazu, berühmt für seine bahnbrechenden Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in den 60er Jahren; dann die beliebte Architektur-Ikone, das Schindler-Haus in Los Angeles, zurzeit die kalifornische Filiale für zeitgenössische Kunst des in Wien beheimateten Museums für Angewandte Kunst (MAK); und schliesslich das Saint Louis Art Museum, das noch nach dem Vorbild des enzyklopädischen Museums des 19. Jahrhunderts errichtet wurde.

Bisher umfasst Thaters Werk ortsspezifische, ortsbezogene und autonome Arbeiten. Während die ortsabhängigen oder ortsbezogenen Arbeiten immer Videoinstallationen sind, reicht die Bandbreite der nicht ortsbezogenen Werke vom einfachen Monitor bis zur Kombination von Projektion, mehreren Monitoren und monochromen Iris-Prints. In THE BEST ANIMALS… kommt ein aussergewöhnlich vielschichtiger Ortsbegriff zum Ausdruck. Der Ort ist jene zusammengesetzte Einheit, die ein Werk bedingt, begleitet, lenkt und formt, und er bestimmt auch wesentlich dessen Rezeption; ausserdem verweist er natürlich auf ein ganzes System (der Ortstypen) und seine Geschichte. Der Ort wird in diesem Fall also zugleich zum physischen Ort, zum gesellschaftlichen Raum, zum Ort der Debatte, zur ideologischen Einrichtung, aber nicht zuletzt auch zu einer bestimmten, konkreten Situation, die auf Aktualität und Erfahrung gründet und im Hier und Jetzt verwurzelt ist. Das Grundlegende jeder Intervention ist jedoch die Problematik des Standpunkts, die Frage, wie eine Position zustande kommt.

Im Museum of Modern Art in New York wurde Thaters Ausstellung unter dem Titel «The Best Animals Are the Flat Animals» in der *Project Series Gallery* gezeigt. Die grosse Projektion der Nahaufnahme der Zebras auf die Wände an beiden Enden des lang gezogenen Raums umfing den Besucher gleich beim Eintreten. Auf halbem Weg dazwischen stand eine improvisiert wirkende, mit Sandsäcken gestützte Projektionsfläche, auf der man das Zebra allein beim Training sah, während man auf zwei scheinbar zufällig auf der einen Seite am Boden stehenden Monitoren die Landschaftsaufnahmen sehen konnte. Blaue, rote, grüne und gelbe Folien an den vier Fenstern im Gang daneben veränderten die Sicht auf den Skulpturen-Garten, den Vorzeige-Ort dieses Museums schlechthin. Die bewegte, unscharfe Fläche des gestreiften Tierfells verunsicherte den Besucher, der bald selbst von dem wogenden organischen (an ein riesiges Op-Art-Gemälde von Bridget Riley erinnern-

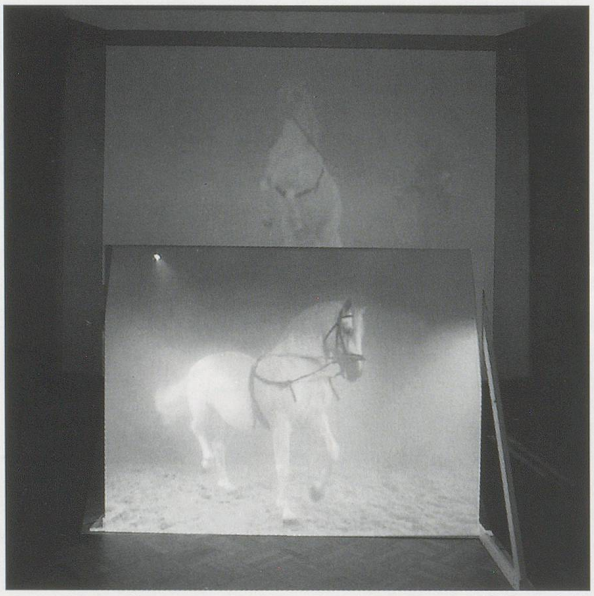
DIANA THATER, THE BEST OUTSIDE IS THE INSIDE, 1998, monitor edition with 2 video monitors, laser discs and laser-disc players, installation view at the MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles / DAS BESTE ÄUSSERE IST DAS INNERE, Monitor-Edition mit je 2 Videomonitoren, Laserdisks und Abspielgeräten. (PHOTO: FREDRIK NILSEN FOR MAK)

DIANA THATER, THE BEST SPACE IS THE DEEP SPACE, 1998, installation for LCD video projector, three-lens video projector, 2 video monitors, 4 laser-disc players and laser discs, window foil, false wall (84 x 126"), and existing architecture / DIE BESTEN TIERE SIND DIE FLACHEN TIERE, Installation für LCD-Videoprojektor, Dreilinsen-Videoprojektor, Videomonitor, Laserdisk und Abspielgerät, Fensterfolie, falsche Wand (213,4 x 320 cm) und bestehende Räumlichkeiten. (PHOTO: FREDRIK NILSEN FOR MAK)



den) Muster verschluckt wurde. Doch die Vielzahl der konkurrierenden Fluchtpunkte verhinderte jede klare Fokussierung, normalerweise die erste Voraussetzung dafür, dass sich beim Betrachter überhaupt ein Gefühl von Stabilität und Zusammenhang einstellt und er sich als betrachtendes Subjekt fühlt. Genau wie das Verhalten der Tiere auf diesen exotischen Tierfarmen den menschlichen Wünschen entsprechend neu programmiert wird, so werden hier die Gewohnheiten der Museumsbesucher einer Prüfung unterzogen, indem Ordnungskonventionen und Erwartungen erfahrbar gemacht werden. Denn angenommen, dass der Betrachter sich unweigerlich im Werk verliert, so kann er die kritische Distanz dazu erst nachträglich in einem notwendig reflexiven, diskursiven Prozess wieder herstellen. Das führt unter anderem zu der Erkenntnis, dass unser eigenes Verhältnis zu dieser Institution, die durch den Garten symbolisiert wird, immer schon ein gefiltertes und irgendwie gefärbtes ist: Das symbolische Herzstück dieses heiligen Hortes moderner Kunst, der Skulpturen-Garten, wird in ein flaches farbiges Bild seiner selbst verwandelt. Die Verknüpfung und Verflechtung dieser vielfältigen Formen von Projektion und Inszenierung sorgen dafür, dass die Besucher unentwegt die verschiedenen Sehrichtungen kreuzen und dadurch wiederholt den Lichtstrahl einer Projektion unterbrechen. Wenn die Besucher ihren verschlungenen Weg durch die Ausstellung gehen, werfen sie unweigerlich ihre Schatten auf die Projektionsflächen. Ob als irrlichternde Silhouette oder als negative, leere Form: Es verdeutlicht die Rolle des Betrachters in einer Situation «exzessiven Sehens» (um einen Ausdruck Michail Bachtins zu verwenden) bzw. sein Verweilen in uneinholbarer Distanz. «Natürlich besteht kein Zweifel, dass mein eigenes Äusseres nicht Teil meines tatsächlichen, konkreten Sehhorizonts ist… Ich bin buchstäblich an der Grenze zur Welt, die ich sehe. Weder plastisch noch bildlich betrachtet bin ich in dem, was ich sehe, enthalten. Zwar kann ich in Gedanken wohl meinen Körper als einen unter anderen in der äusseren Welt betrachten, aber mit den Augen kann ich das nicht; das Auge kann dem Denken dabei nicht helfen, indem es ihm ein adäquates äusseres Bild lieferte.»[2)]

DIANA THATER, THE BEST SPACE IS THE DEEP SPACE, 1998, installation, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio / DER BESTE RAUM IST DER TIEFE RAUM.



Thater greift nicht auf das dieser Schwierigkeit ausweichende cartesianische Modell eines körperlosen Betrachters zurück, sondern setzt auf eine Begegnung, deren Voraussetzung gerade die unüberbrückbare Kluft zwischen Betrachter und Ort ist, ein Zwiespalt, der nicht nur für die kritische Betrachtung, zu der die Arbeit einlädt, entscheidend ist, sondern auch für die Erkenntnis, dass die Institution des Museums am besten einbezogen werden kann, wenn sie als Reihe sich überschneidender Reproduktionen und Referenten verstanden wird. Indem es die eigene Identität und Rolle parodiert – ein künstlicher Nährboden für entmaterialisierte Bilder, die Überlieferung phantastischer Bildwelten –, wird das Museum of Modern Art in erster Linie als Ort des Diskurses definiert. Auch wenn es einst als Hort des Wissens gedacht war, hängt seine Identität heute ebenso von einem unumgänglichen intellektuellen Austausch und einer eingeübt sein wollenden kulturellen Auseinandersetzung ab, wie von seinen materiellen Schätzen und seiner Geschichte.

Da die fünf Installationen Thaters über ganz Nordamerika verteilt sind, ist die Beziehung zwischen ihnen eher eine intertextuelle als eine räumliche. Das bestätigt auch ein Vergleich dieser Präsentation in Manhattan mit den anderen Schauplätzen. In Saint Louis verteilte sie die Ausstellung, hier unter dem Titel «The Best Outside Is the Inside» (Das beste Äussere ist das Innere), über zwei Orte: in einer

Nische der monumentalen Eingangshalle des Riesenbaus, der für die Weltausstellung von 1904 errichtet worden war, sowie in einem Ausstellungsraum im ersten Stock in der Abteilung für zeitgenössische Kunst, auf der einen Seite flankiert von einem Saal mit abstrakt expressionistischen Bildern und auf der andern von neuer Kunst aus Deutschland. Im Foyer errichtete Thater einen Kubus aus vier Rücken an Rücken gestellten Videogeräten; darauf sah man Ausschnitte der Zebraherde in Nahaufnahme. Davor stellte sie einen einzelnen Monitor mit dem einsamen Rodeo-Tier. Durch die Glastüren am Ausgang konnte man noch einen Blick in den grossen, quasienglischen Garten erhaschen, der das Museum umgibt, dessen nächster Nachbar im übrigen der staatliche Zoo ist, wo man einer zahmeren Variante der gefilmten Tiere begegnen könnte. Der riesige Park, offenbar eine bewusst geplante Wildnis und damit allen Anforderungen des Malerischen entsprechend, findet seinen Gegenpol in Thaters Installation im oberen Stock in der Galerie für zeitgenössische Kunst. Sie bestand aus einer grossen Projektion, die sich auf der einen Wand vom Boden bis zur Decke erstreckte. Dasselbe Bild wurde auf der angrenzenden Wand seitenverkehrt wiedergegeben, so dass die Zwillingsmotive an der Verbindungsstelle ineinander zu greifen schienen. Direkt gegenüber dieser Raumecke stand mitten im Raum die improvisierte Projektionswand, auf der die Nacht-bei-Tag-Version des Arboretum-Films lief. Wandte sich der Betrachter vom einen zum anderen, störte er die Illusion jedesmal durch seinen Schatten. Das Tempo beider Projektionen war verlangsamt. Auf der kleineren Leinwand schienen die Leute, die die Filmarbeit in dem stillen Waldflecken vorbereiteten, wie schlafwandelnde Geister durch die Gegend zu irren. Zwar war die zeitliche Verzerrung auf der Wandprojektion weniger klar ersichtlich, doch schien die Zeit hier eher technisch vorangetrieben zu werden als im ruhigeren Rhythmus organischer Abläufe. Ob Thater nun die Tradition der Landschaftsmalerei oder der Landschaftsgärtnerei anspricht, ihre Arbeit verweist auf die entscheidende Rolle der Technik für die Entwicklung beider und natürlich auch auf das Entfremdete unseres Verhältnisses zu Parklandschaften und Naturreservaten als Kulissen der Besinnlichkeit, künstliche Schutzzonen inmitten einer Welt, die mehr und mehr der Umweltzerstörung preisgegeben ist. Dabei unterläuft sie jedoch jeden dualistischen Ansatz, der zur Gegenüberstellung von Realität und Plan, Sicht und Phänomen, Innenwelt und Aussenwelt, Natur und ihrem Gegenteil führen würde. Der Titel eines ihrer früheren Werke, NATURE IS A LANGUAGE, CAN'T YOU READ? (Natur ist eine Sprache, kannst du nicht lesen? 1977), ist ein Hinweis auf Thaters gründliche Beschäftigung mit der kulturellen Domestizierung von Natur, egal ob im Namen der Botanik oder Zoologie, immer im Wissen darum, dass Natur jederzeit und überall eine kulturell vermittelte ist. Wie die Installation im MoMA indirekt andeutete, befasst sich Thater mit der Geschichte und den Stilmitteln der Darstellung von Natur, und zwar ohne jede ohnehin zum Scheitern verurteilte Absicht, die Beziehung zu einer sogenannt realen Welt zu unterlaufen, umzustürzen oder auch nur zu beklagen, da diese gar nicht anders als gefiltert, indirekt und konstruiert sein kann. Dieses Bekenntnis kam am deutlichsten in Los Angeles zum Ausdruck, im Haus und Studio von Rudolph Schindler, das dieser in den 20er Jahren für sich selbst entworfen und gebaut hat und das mitten in einem sorgfältig geplanten und gepflegten Garten liegt.

In Ohio hiess die Ausstellung «The Best Space Is the Deep Space»: Film und Video des andalusischen Pferdes wurden gleichzeitig auf die freistehende Leinwand beziehungsweise auf die grosse Wand direkt dahinter projiziert, so dass Betrachterinnen und Betrachter beide miteinander in Beziehung setzen konnten. Um in diesen Ausstellungsraum zu gelangen, mussten die Besucher zuvor die Sammlung der europäischen Landschaftsmalerei des neunzehnten Jahrhunderts und der Genremalerei durchqueren. Die zentrale Rolle, die Pferdemotive in dieser Malerei spielten, war Thater natürlich nicht entgangen. Im gleichen Zusammenhang muss auch ihr Entschluss, ein nahe gelegenes Fenster mit blauer Folie zu verkleiden, verstanden werden: Robert Irwin hatte es zuvor als Ausgangspunkt für eine ortsbezogene Arbeit genommen. Als Referenz an den älteren Künstlerkollegen von der Westküste, dämpfte Thaters Farbfolie nun die dahinter liegende Landschaft und verwandelte sie in ein flaches Bild, fast

wie ein Gemälde, während Irwin zuvor die Fensterlaibung in übertriebener Perspektive nachgeahmt und negativ an der angrenzenden Wand abgebildet hatte, um die Aufmerksamkeit auf den Fensterrahmen als Vermittlung zwischen Innen und Aussen, als Medium malerischen Sehens zu lenken. Beide Interventionen bringen zum Ausdruck, dass das gemalte Abbild eine Konvention ist, eine von Künstler und Publikum geteilte Fiktion.

Die Installation im Schindler-Haus, die auch den vollständigen Titel der Werkgruppe trug, war das Herzstück des Projekts. Die für ein Leben drinnen wie draussen entworfene elegante, wenn auch nicht sehr praktische Residenz ist geprägt von der Bewunderung ihres Erbauers für die architektonische Theorie und Praxis von Frank Lloyd Wright. Schmale Öffnungen in den Betonwänden mehrerer Räume liefern radikal beschnittene Ausblicke auf den rechtwinklig angelegten, etwas tiefer gelegenen Garten. Thater hat auch diese Fensterschlitze mit Folie verkleidet, aber diesmal mit einem reicheren Farbspektrum, und verwandelte sie so in eine Reihe von Bildern einer illusorischen Welt hinter Glas. Die Projektion der Zebrafell-Nahaufnahmen war hier gespiegelt und verdoppelt, so dass sie eine ganze Wand in ziemlich gedrängter Form bedeckte. Die Kombination von Aufblähung und Verdoppelung des Bildes unter beinah klaustrophobischen Bedingungen verlieh dem Raum eine geheimnisvolle, urzeitliche Atmosphäre, die gar nicht recht zur perfekten Eleganz der Kunststücke des Hengstes auf den drei Monitoren im Nebenraum passen wollte. Der für Schindlers Bau und die Bauten vieler Architekten der frühen Moderne prägende Idealismus wurde damals laut gepriesen, während das ebenso wirksame Exotische und Ursprüngliche daran eher skeptisch aufgenommen wurde. In der besonders reich und fein auf die architektonische Eigenart des Ortes abgestimmten Installation wurde das Gefühl der Entfremdung, das in den anderen vier Ausstellungen wesentlich mit dazu gehörte, durch eine leichte Melancholie gemildert. Indem Thater das Haus und seine Architektur in ihre Arbeit mit einbezog, erschienen gleich mehrere Aspekte der sie beschäftigenden Thematik in einem historischen Zusammenhang.

In den letzten Jahren wurden Künstler oft dazu eingeladen, mit historischen Sammlungen zu arbeiten, Ausstellungen aus dem Fundus eines Museums zu gestalten oder eigene Werke in die feste Sammlung eines Hauses zu integrieren. Als Mittel der Erneuerung allzu vertrauter Sichtweisen, der Hinterfragung paradigmatischer Beziehungen und der Kritik der Museumspraxis sind solche Ausstellungen eine mittlerweile vertraute Spielart der Kritik an bestehenden Institutionen. THE BEST ANIMALS… berührt in verschiedenen Momenten, wenigstens am Rand, diese zeitgenössische Praxis, ist letztlich aber eher auf Fragen der Rezeption ausgerichtet. Das mit diesem Projekt verbundene Entfremdungserlebnis ist eindeutig stärker als in vielen ihrer früheren Arbeiten, deren eindrücklich verführerische Bildlandschaften nicht nur in stärkerem Mass mit der Geschichte der Malerei verbunden waren, sondern denen auch als in sich geschlossene Arbeiten eigene Schönheit zugestanden wurde. Indem Thater den notwendig fragmentarischen Charakter jeder Installation dieses komplexen, mehrteiligen Werkes betont und deutlich macht, dass keine klare gefühlsmässige Reaktion auf das Gezeigte möglich ist, das heisst, dass Publikum und Bilderwelt nicht «gleicher Natur» sind und es daher gar keine «natürliche» Beziehung zwischen ihnen geben kann, gerät sie in Konflikt mit dem zurzeit allgegenwärtigen Wunsch nach Identifikation zwischen Betrachter und Objekt. Da solche Wünsche ihrer Meinung nach fehl am Platz sind, sind sie unmöglich oder doch bar jeder Aussage- und Empfindungskraft. In einem Klima, in dem Gefühle zunehmend wichtiger werden, mag diese Erkenntnis für manche unbequem sein: Jedenfalls wird sie kaum besonders willkommen sein.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Diana Thater, «I Wanna Be Your Dog», in: *China*, The Renaissance Society at the University of Chicago und Le Creux de l'Enfer, Thiers 1996, S. 11.
Diana Thater, «Skin Deep», in: *The Best Animals Are the Flat Animals—the Best Space Is the Deep Space*, Peter Noever (Hrsg.) MAK Museum für Angewandte Kunst, Los Angeles und Wien 1998, S. 28.
2) Mikhail Bakhtin, «Author and Hero in Aesthetic Activity», in: *Art and Answerability* (Texas: University of Texas Press, 1990), S. 27–28. (Zitat von der Redaktion aus dem Englischen übersetzt)