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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 55: Collaborations Andreas Slominski, Edward Ruscha, Sam Taylor-Wood

Artikel: Sam Taylor-Wood : sliding.....s : Sam Taylor-Wood's invention of the dialogue = gleitende Übergänge : Sam Taylor-Woods Erfindung des Dialogs

Autor: Bonami, Francesco / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680334

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: 13.07.2025

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

FRANCESCO BONAMI

SLIDING.....S

SAM TAYLOR-WOOD'S INVENTION OF THE DIALOGUE

On the first page of his 745-page-long book, *Shakespeare: The Invention of the Human*, Harold Bloom writes that Shakespeare's characters develop rather than unfold; that is why they reconceive themselves. According to Bloom, they do so because at times they overhear themselves talking, and this self-witnessing brings them to individuation. Now Sam Taylor-Wood is no Shakespeare, but her works reflect and develop a theatrical dimension that unfolds in front of the viewer and allows her characters to individuate themselves in relation to each other, and to the space containing both them and the viewer. The people appearing in her video installations seem to have already decided upon their independence from the work itself, expressing a desire to play out their secrets and anguish, building a kind of objective theater of passions. At every moment the work offers the viewer a spectacle of his or her own appetites and contradictions. Yet, as in a Robbe-Grillet novel or film, the viewer's position never remains the same. The stage moves around or in front of us, forcing the vanishing point of the piece to converge from characters to spectator, moving from one side of the narrational spectrum to the other, pushing the viewer, outside the projection, from the role of analyst to that of analysand. Once the characters have individuated their relationships within the work, they start reflecting upon their relationships outside the screen, underlining their limitations, beginning to overhear their dialogues as reflections of the viewer's mind.

Sam Taylor-Wood's early works achieve the impossible task of visualizing mental anxiety while neither abandoning the scene nor entering a metaphysical environment, but remaining still in front of reality's other side. They ape life, as we all have to do in order to complete the same process of the individuation of our defaulting identities. Four characters surround the viewer in KILLING TIME (1994); their boredom fences us in; we have to listen in order to escape. In TRAVESTY OF A MOCKERY (1995) the gate is open, yet we've been transformed into the missing two walls of a kitchen, we're the completing factor of this couple's claustrophobic reality, the mysterious reason for their fight. They confront each other about our presence, our role in the dynamic narrative of their dysfunctional relationship. We don't understand, but feel that our presence is the disruptive cause of their reciprocal hatred. In ATLANTIC

FRANCESCO BONAMI is Senior Curator at the Museum of Contemporary Art, Chicago.

SAM TAYLOR-WOOD, TRAVESTY OF A MOCKERY, 1995, detail of 10-min. color projection with sound / KARIKATUR EINER POSSE, Ausschnitt aus 10-Min.-Farbvideoprojektion mit Ton.

(1997), viewer and character overlap and exchange positions according to the camera's point of view. Again, we find ourselves in the absurd position of trying to understand and actually visualize feelings.

These three video installations are the first three acts of a four-act play. Up until this point, Taylor-Wood's characters have attempted to negotiate the narratives grafted onto their relationships with those of the viewer. By surrounding the viewer, or including him or her in a mental space, they awkwardly attempt to negotiate the failure of their roles outside the conventional structure of the screen/stage. These characters vicariously live the parochial experience of some kind of third generation Brechtian or Grotowskian disciple. They ask us to perform as a condescending audience, the extraneous public that might empower their otherwise powerless performances.

When the curtain rises on the final act, PENT UP (1996), the fence that had surrounded the public and actors is gone. These characters are aggressively coming to terms with the collapse of the mystifying concept of "relationship." They are all alone, moving forwards and sideways, toward each other and to the edges of the frame, against us. All of them are talking, none are listening, all are answering. The fence is now linear, invisible, but more than ever a protection against the growing rage of their discontent, the revolt against roles. With PENT UP, Taylor-Wood succeeds in Brecht's effort to estrange the viewer, producing a distance that cannot be intellectualized, only painfully experienced.

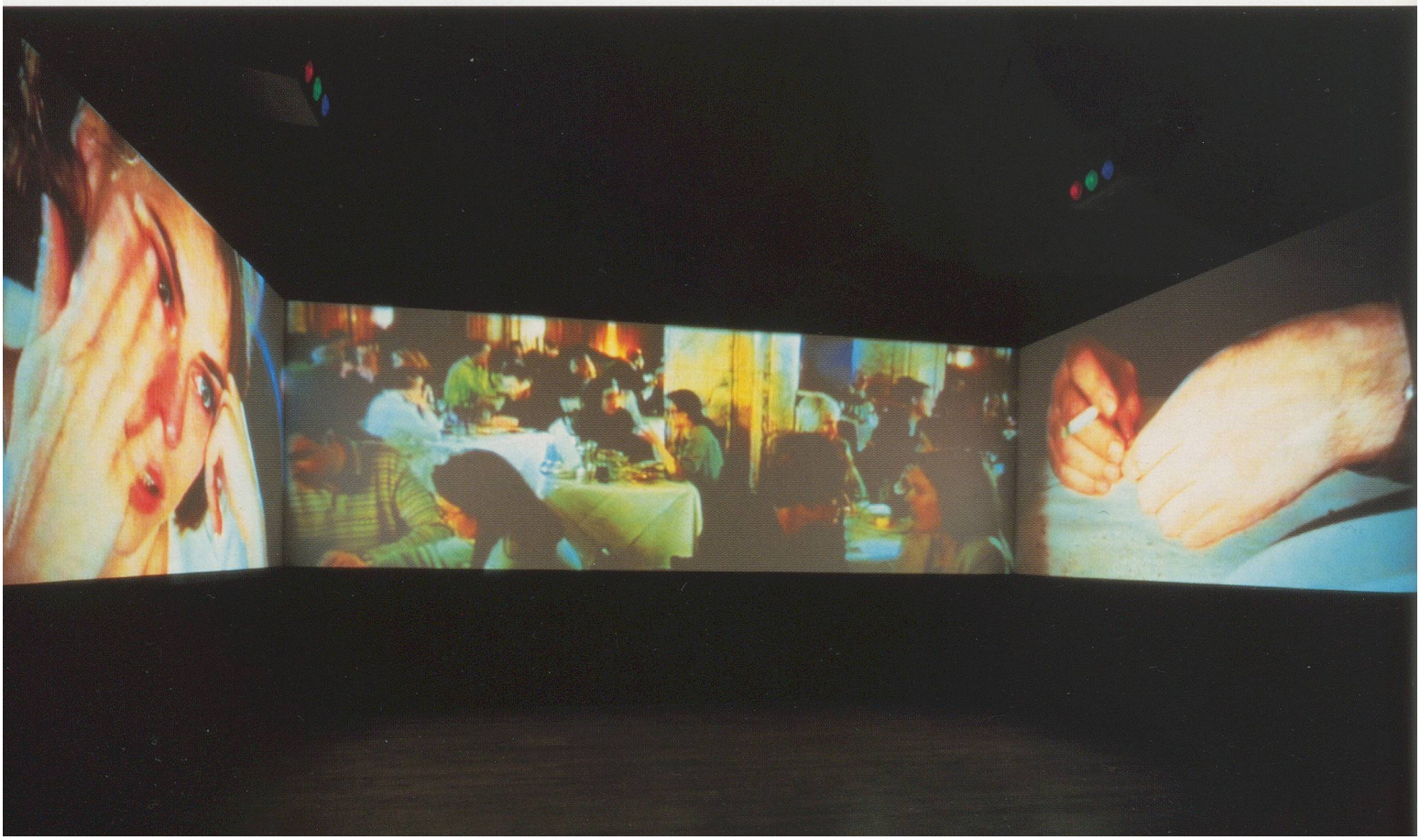
Yet, once we overcome our feelings of estrangement, we realize that in the process something else quite specific has happened which delineates the roles into the clear functions of gender throughout Taylor-Wood's work. In the characters' sequences—a woman walking down the street, an old man mumbling on a chair in a dark room, a man in his bedroom, a woman in a bar, a man in a courtyard—the dialogic structure is sustained by the two women who occupy public spaces, the street and the bar. They are the vectors through which the entire structure of the work builds its own syntax. The men appear to be devoured by the solipsistic and hedonistic dimensions of their enclosed spaces. Their language sinks into the quicksand of convoluted thought. While the women seem to accept the necessity of looking for an unlikely hole in the fence of communication, the men recede into a sort of confused and endless rehearsal, obsessing about their own and each others presence.

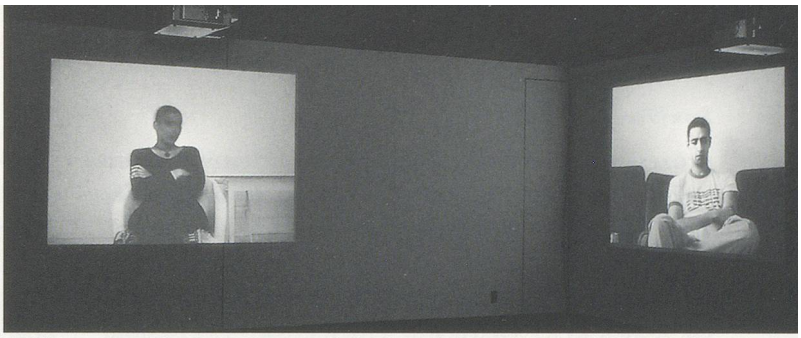
These men seem to share Robbe-Grillet's idea that "our thoughts do not choose to be thoughts of our life. We watch things pass by in order to forget that they are watching us die."[1] While for the women another Robbe-Grillet question clearly leads their search for individuation: "Is it possible to escape tragedy? Today its rule extends to all my feelings and all my thoughts, it conditions me utterly. My body can be satisfied, my heart content, my consciousness remains unhappy."[2] For Sam Taylor-Wood, man is a sick animal. In the naive attempt to cure him, she creates different stages upon which the process of individuation might also be healing. She puts the world between parentheses in order to talk about reality. In PENT UP, her characters exchange bits of reality like a relay baton; they come on stage to find one another and finish the game. Communication swings relentlessly, yet unsuccessfully back and forth. Eventually, they remain within the frame of their minds, letting the viewers slip back into their own.

In this final act of her most accomplished production to date, Sam Taylor-Wood moves us not with images chosen for their potential to move us, but with relations of images that animate the characters. She strives to mechanize her models externally while allowing them internally to be free. The camera overlaps with the viewer's gaze, mesmerized and unmoving. Women come forward, men reverse. They all seek contact with the space and with themselves, in a process that transforms the human into a character, an actor. Then they stop the action to begin anew, again and again. They listen to the artist as a young director, reminding us that to be truly fictional we must correct all the mistakes of our fantasies, and be human in our desire for perfection, pushing the constant and the eternal under the accidental.

1) Alain Robbe-Grillet, *For a New Novel: Essays on Fiction*, transl. by R. Howard (New York: Grove Press, 1965), p. 105.
2) Ibid., p. 75.

SAM TAYLOR-WOOD, ATLANTIC, 1997, 3 laser discs for 3 10-min. projections / 3 Laserdisks für 3 Projektionen à 10 Min.
(PHOTO: STEPHEN WHITE)





SAM TAYLOR-WOOD, KILLING TIME, 1994, 60-min. video projection and sound / ZEIT TOTSCHLAGEN, 60-Min.-Videoprojektion mit Ton.

GLEITENDE ÜBERGÄNGE

SAM TAYLOR-WOODS ERFINDUNG DES DIALOGS

FRANCESCO BONAMI

Auf der ersten der 745 Seiten seines Werks, *Shakespeare: The Invention of the Human*, schreibt Harold Bloom, dass Shakespeares Charaktere sich eher entwickeln als entfalten und dass sie deshalb sich selbst immer wieder neu begreifen. Laut Bloom tun sie das, weil sie manchmal ob ihrer eigenen Worte stutzen und weil diese Selbstwahrnehmung der Individuation förderlich ist. Zugegeben, Taylor-Wood ist nicht Shakespeare, aber ihre Arbeiten schaffen und reflektieren eine Theatersituation, die vor Publikum spielt und ihren Figuren erlaubt sich individuell zu entwickeln, und zwar in Beziehung zueinander und in Bezug auf den Raum, den sie mit dem Betrachter teilen. Die Menschen, die in ihren Videoinstallationen auftreten, scheinen sich von dem Werk bereits emanzipiert zu haben; sie wollen ihre Geheimnisse und Ängste ausagieren und erzeugen so eine Art objektives Theater der Leidenschaften. Dem Betrachter werden ohne Unterlass seine eigenen Gelüste und Widersprüche vorgeführt. Doch wie in einem Roman von Robbe-Grillet (oder dessen Verfilmung) ändert sich der Standort des Betrachters ständig. Die Bühne bewegt sich vor oder um uns herum, so dass sich der Fluchtpunkt des Werks von den Protagonisten auf den Betrachter verschiebt und beide konvergieren; das erzählerische Spektrum wird in seiner ganzen Breite ausgeschöpft und der Betrachter aus der Rolle des Analytikers in jene des Analysanden gedrängt. Kaum haben die Charaktere ihre jeweiligen Beziehungen innerhalb des Werkes herausgearbeitet, beginnen sie über ihre Beziehungen ausserhalb des Bildschirms nachzudenken, verweisen auf ihre Grenzen und beginnen ihre Dialoge als Spiegelungen der Gedanken des Betrachters zu verstehen.

Sam Taylor-Wood gelingt in ihren frühen Arbeiten das Unmögliche, innere Ängste sichtbar zu machen, ohne dabei die Bühne zu verlassen oder in eine metaphysische Dimension überzuwechseln; trotzdem verliert sie die andere Seite der Realität nie aus den Augen. Ihre Arbeiten imitieren das Leben, wie wir alle es tun müssen, um den Individuations-

FRANCESCO BONAMI ist Kurator am Museum of Contemporary Art, Chicago.

prozess unserer unvollkommenen Identitäten zu vollenden. In KILLING TIME (Zeit totschlagen, 1994) sieht sich der Betrachter von vier Personen umgeben. Ihre Langeweile wirkt einengend; wenn wir ihr entfliehen wollen, müssen wir zuhören. In TRAVESTY OF A MOCKERY (Karikatur einer Posse, 1995) steht die Tür zwar offen, doch werden wir in die fehlenden beiden Wände einer Küche verwandelt; wir sind das ergänzende Teil im Puzzle der klaustrophobischen Wirklichkeit dieses Paares und der rätselhafte Grund für seine Auseinandersetzungen. Sie streiten sich wegen unserer Gegenwart, wegen unserer Rolle in der bewegten Geschichte seiner gestörten Beziehung. Wir verstehen es nicht, spüren aber, dass unsere Gegenwart auslösendes Moment seines gegenseitigen Hasses ist. In ATLANTIC (Atlantisch, 1997) verwischt sich die Grenze zwischen Betrachter und Protagonist und sie tauschen je nach Kameraperspektive ihre Positionen. Wieder befinden wir uns in der absurden Lage Gefühle verstehen, ja sogar visualisieren zu wollen.

Diese drei Videoinstallationen bilden gleichsam die ersten drei Akte eines Vierakters. Bis zu diesem Punkt haben Taylor-Woods Protagonisten versucht die auf ihren Beziehungen beruhenden Geschichten mit jenen des Betrachters in Einklang zu bringen. Das Einkreisen des Betrachters und dessen Miteinbezug auf der geistigen Ebene war der peinliche Versuch das Scheitern ihrer Rollen ausserhalb der konventionellen Struktur von Bildschirm/Bühne zu vertuschen. Die Figuren durchlebten gewissermassen stellvertretend die einengende Erfahrung einer Art Brecht- oder Grotowski-Schüler der dritten Generation. Sie wollten, dass wir die Rolle des geneigten Publikums übernehmen und den aussenstehenden Zuschauer spielen, der ihren sonst ziemlich schwachen Auftritten Kraft verleiht.

Wenn sich der Vorhang zum vierten und letzten Akt, PENT UP (Aufgestaut, 1996), hebt, ist der Zaun, der Zuschauer und Akteure umgab, verschwunden. Die Figuren setzen sich jetzt unerschrocken mit dem Scheitern des rätselhaften Konzepts «Beziehung» auseinander. Sie sind völlig allein, laufen nach vorn, zur Seite, aufeinander zu und zum Bildrand, auf uns zu. Alle sprechen, keiner hört zu, doch alle antworten. Der Zaun verläuft jetzt gerade, unsichtbar, ist aber mehr denn je ein Schutz gegen die wachsende Wut und Unzufriedenheit und den Aufstand der Figuren gegen ihre Rollen. Mit PENT UP gelingt Sam Taylor-Wood der Brechtsche Verfremdungseffekt: Sie schafft eine Distanz, die nicht intellektuell begriffen, sondern nur schmerzlich erfahren werden kann.

Sobald wir jedoch dieses Gefühl der Verfremdung überwinden, erkennen wir, dass sich in diesem Prozess noch etwas anderes, Besonderes ereignet hat, etwas, was die Rollen in Taylor-Woods gesamtem Werk eindeutig als geschlechtsspezifisch ausweist. In den Personensequenzen – eine Frau geht eine Strasse entlang, ein alter Mann auf einem Stuhl murmelt in einem dunklen Raum vor sich hin, ein Mann in seinem Schlafzimmer, eine Frau am Tresen, ein Mann in einem Hof – wird die dialogische Struktur von den beiden Frauen aufrechterhalten, die sich im öffentlichen Raum befinden (auf der Strasse, in einer Bar). Sie sind das richtungsweisende Strukturelement, auf dem die werkeigene Syntax aufgebaut ist. Die Männer scheinen von den solipsistischen und hedonistischen Dimensionen ihrer geschlossenen Räume verschlungen zu werden. Ihre Sprache versinkt im Treibsand der verworrenen Gedanken. Während die Frauen anscheinend die Notwendigkeit erkannt haben, nach der unwahrscheinlichen Lücke im Kommunikations-Zaun zu suchen, ziehen sich die Männer in die chaotische, endlose Wiederholung zurück, besessen von ihrer eigenen und der Anwesenheit der anderen.

Diese Männer scheinen Robbe-Grillets Vorstellung zu teilen, dass unser Denken nicht das Denken unseres Lebens sein will; dass wir beobachten, wie die Dinge an uns vorüberziehen, um zu vergessen, dass sie uns beim Sterben zusehen.[1)] Was die Frauen betrifft, so scheint ihr Streben nach Individualität ebenfalls von einer Frage Robbe-Grillets geleitet zu werden, nämlich der, ob man der Tragödie entrinnen könne, die heute all unsere Gefühle und Gedanken beherrscht und uns vollkommen bestimmt. Denn, so Robbe-Grillet, selbst wenn unser Körper zufrieden, unser Herz froh ist, bleibt doch unser Bewusstsein unglücklich.[2)] Für Sam Taylor-Wood ist der Mensch ein krankes Tier. Im natürlichen Bestreben ihn zu heilen schafft sie verschiedene szenische

SAM TAYLOR-WOOD, PENT UP, 1996, 5-screen laser-disc projection with sound, shot on 16-mm film, 10 min. 30 sec. / AUFGESTAUT, Laserdisk-Projektion mit Ton auf 5 Leinwänden, aufgenommen auf 16-mm-Film, 10 Min. 30 Sek.

Situationen, in denen der Individuationsprozess zugleich zum Heilungsprozess werden könnte. Sie klammert die Welt aus um über die Realität zu sprechen. In PENT UP reichen die Protagonisten einander kleine Wahrheiten weiter wie Stäbe im Stafettenlauf; sie kommen auf die Bühne um einander zu finden und das Spiel zu beenden. Die Kommunikation wogt erbarmungslos hin und her, aber sie gelingt nicht. Schliesslich bleiben alle in ihrem eigenen Denken gefangen und lassen auch den Betrachter wieder in das seine schlüpfen.

In diesem letzten Akt ihrer bisher besten Arbeit fesselt uns Sam Taylor-Wood nicht mit Bildern, die eben wegen dieses fesselnden Potenzials ausgesucht wurden, sondern mit Beziehungen zwischen Bildern, die die Figuren lebendig werden lassen. Sie unterwirft ihre Darstellerinnen und Darsteller äusserlich mechanischen Zwängen, gesteht ihnen aber innere Freiheit zu. Der Blick der Kamera, gebannt und bewegungslos, fällt mit dem Blick des Betrachters zusammen. Frauen treten vor, Männer wenden sich ab. In einem Prozess, der die Menschen in bestimmte Charaktere, in Schauspieler verwandelt, suchen alle den Kontakt mit dem Raum und mit sich selbst. Dann hören sie auf zu agieren um gleich darauf wieder von vorn anzufangen, immer und immer wieder. Sie hören auf die Künstlerin als junge Regisseurin und erinnern uns daran, dass wir um wirkliche Fiktionen zu schaffen all unsere falschen Vorstellungen korrigieren und in unserem Streben nach Vollkommenheit so menschlich sein müssen, das Bleibende und das Ewige dem Zufälligen unterzuordnen.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) «Notre pensée ne veut pas être la pensée de notre vie. Nous regardons passer les choses pour oublier qu'elles nous regardent mourir.» Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les éditions de minuit, Paris 1961, S. 90.

2) «Est-il possible d'échapper à la tragédie? Aujourd'hui son règne s'étend sur tous mes sentiments et toutes mes pensées, elle me conditionne du haut en bas. Mon corps peut être satisfait, mon cœur content, ma conscience reste malheureuse.» Ebenda, S. 67.

SAM TAYLOR-WOOD, SOLILOQUY III, 1998, framed c-print, 89⅜ x 101 3/16" / MONOLOG III, gerahmter C-Print, 227 x 257 cm.

(PHOTO: ATTILIO MARANZANO)