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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 66: Angela Bulloch, Daniel Buren, Pierre Huyghe

Artikel: Angela Bullochs digitale Reduktionen = Angela Bulloch's digital reduction

Autor: Rebentisch, Juliane / Rathbee, Carin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680688

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

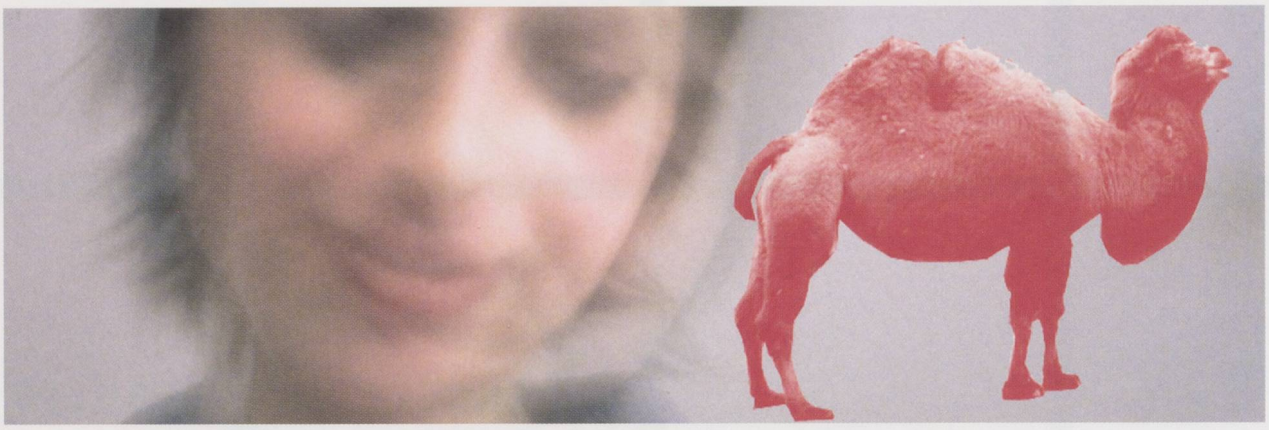
Terms of use

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

ANGELA BULLOCH, Z POINT, 2001, installation view, detail / Detailansicht der Ausstellung im Kunsthaus Glarus. (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



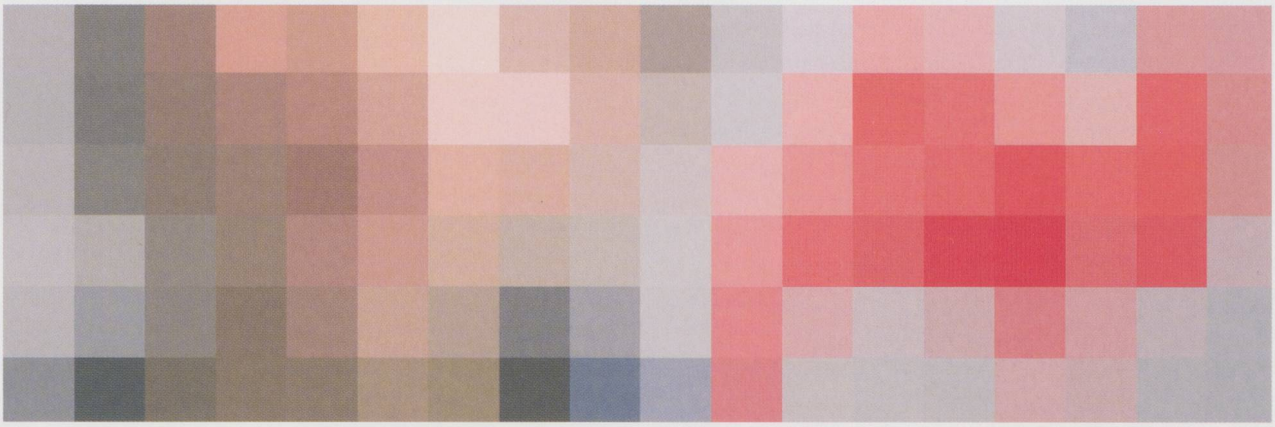
ANGELA BULLOCH, photo collage for / Photocollage für DUO-DROMEDAR, 2000.

JULIANE REBENTISCH

Angela Bullochs

Der Bezug auf die historische Minimal Art insbesondere in der Prägung von Judd und Flavin ist in Angela Bullochs neuesten Arbeiten – Installationen so genannter Pixel-Boxen – ebenso unübersehbar wie die medienreflexive Bezugnahme auf Film, Fernsehen und Digitalität durch die in ihnen installierte Technik. Die 50,8 x 50,8 x 50,8 cm grossen Boxen sind zu minimalistischen Skulpturen, Säulen oder ähnlich einfachen Formen – oft auch einzeln – im Raum arrangiert oder bilden grosse, in der letzten Zeit zunehmend kinoleinwandgrosse Flächen. Im Inneren der schlichten Holz- oder Plastikboxen, deren Glasfronten mit einer speziellen Lichtdiffusionsfolie verkleidet sind, befindet sich je ein RGB-Lichtsystem, bestehend aus einer roten, einer grünen und einer blauen Leuchtröhre, das wie ein Bildschirm 16 Millionen Farben zu generieren imstande ist. Nach einem von Bulloch gemeinsam mit Holger Friese entwickelten DMX-Modulsystem können die Boxen untereinander verbunden und mit jeder beliebigen Bildinformation programmiert werden. Ein Pixel ist bekanntlich die kleinste Einheit zur Darstellung eines Bildschirm-Bildes. Dem Verfahren, einzelne Pixel auf einen halben Quadratmeter zu vergrössern, entspricht eine extreme Reduktion in der Auflösung der jeweiligen Vorlage. Bei der Ausstellung der Pixel geht es mithin nicht darum, Details aus einem gegebenen Bild zu vergrössern, sondern darum, die jeweiligen Bildinformationen zu reduzieren. Was nach dieser Operation von einem bewegten Bild

JULIANE REBENTISCH ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät für Kulturwissenschaften der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt an der Oder und lebt in Berlin.



ANGELA BULLOCH, DUO-DROMEDAR, 2000, wall painting, 50 x 50 cm pixels, overall dimensions variable / Wandmalerei, Pixel von 50 x 50 cm, Gesamtgrösse variabel.

digitale Reduktionen

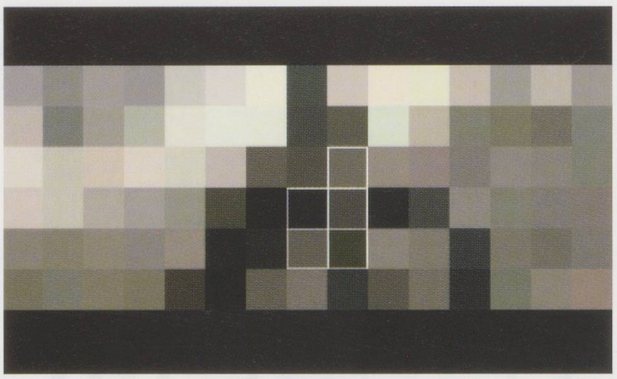
übrig bleibt, ist nur noch eine gerasterte Fläche, auf der Farben im ebenfalls reduzierten Rhythmus von nur einem Bild pro Sekunde pulsieren.

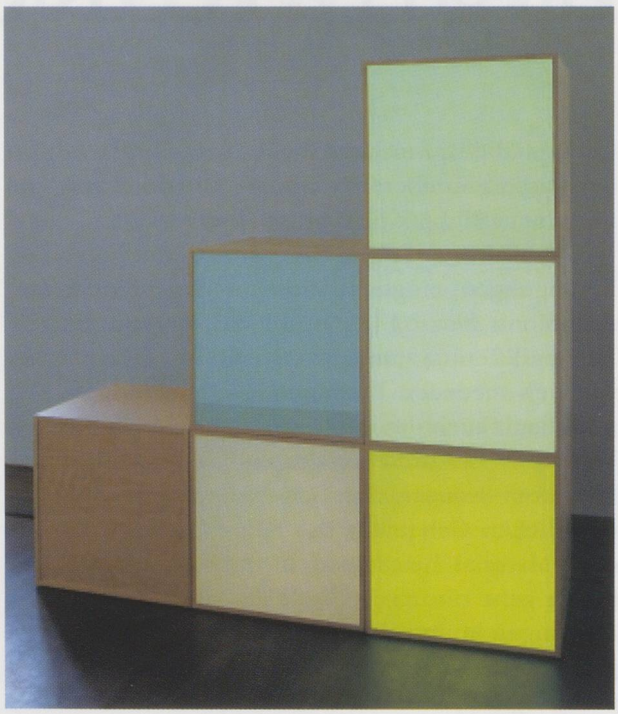
Diese Abstraktionsleistung ist nur unter digitalen Bedingungen möglich. Bullochs Bearbeitung von Antonionis *Blow Up* (BLOW_UP T.V., 2000) macht die Mediendifferenz zum Film explizit. Der Film handelt von den medialen Bedingungen der Photographie und damit auch des Films, von dem indexikalischen Verhältnis, das die Photographie zur Realität unterhält, vom *punctum* des Details und vom undurchdringlichen Geheimnis der Spur, die das Licht auf dem Material hinterlässt. In Bullochs Arbeit hingegen geht es um die Reflexion der digitalen Bedingungen in ihrer Konsequenz für Film und Photographie. Der Pixel verbirgt keine Informationen in seiner Oberfläche, das indexikalische Verhältnis zur Realität ist aufgelöst, die Bildinformation schier endlos manipulierbar.[1)] Von dem bereits bei Antonioni an die medialen Grenzen seiner Allmachtsphantasien stossenden Photographen bleibt nach Bullochs digitalem Eingriff nur noch eine abstrakt gerasterte Farbfläche. Der Photograph liefert nurmehr Material für Programme, die von ihm und seiner Passion für die Realität, seinem Medium und dessen Geheimnissen abstrahieren.

Ebenso aber abstrahiert die Installation vom Film. Der filmische Fluss von 24 Bildern pro Sekunde ist in Bullochs Pixel-Installationen generell unterbrochen, Bewegungen sind im Modus von einem Bild pro Sekunde erahnbar, nehmen sich aber immer wieder in reine Farbereignisse zurück, auch und gerade dann, wenn die Vorlage so bekannt ist wie *Blow Up, The Matrix* (WORM IN; BULLET DODGE; BULLET STOP,

alle 2001), die letzten acht Minuten von Antonionis *Zabriskie Point,* in denen Daria Halprin die Explosion der modernistischen Luxusvilla imaginiert (Z-POINT, 2001), Kubricks *2001* oder Bilder von der ebenfalls durch Antonionis *Zabriskie Point* berühmt gewordenen Landschaft The Artist's Palette in Death Valley, deren Namen Bulloch mit ihrer neuesten Installation HORIZONTAL TECHNICOLOUR (2002) wörtlich zu nehmen scheint. In den Pixelbox-Installationen wird das filmische Material der Latenz übereignet, es tritt hinter die minimalistisch inszenierten und ins leicht Milchige getauchten Farbabläufe zurück. Dennoch aber löst sich das Farbgeschehen nie endgültig von seinem Ausgangsmaterial: Es bleibt Abstraktion von etwas.

Nicht zuletzt der Soundtrack in einigen Installationen etabliert dieses Spannungsverhältnis zwischen dem Wissen um das Ausgangsmaterial auf der einen und dem Oberflächenreiz seiner digitalen Reduktion auf der anderen Seite. Der Soundtrack appropriiert jeweils ebenfalls das Ausgangsmaterial, dessen akustische Seite, die wie die filmische einer reduktiven Operation unterworfen wird: Wie bei jener geht es auch bei dieser darum, Informationen aus dem akustischen Material herauszufiltern. Bullochs Bearbeitung von Pink Floyds *Come in number 51, Your time is up* (dem Soundtrack der letzten Minuten von *Zabriskie Point*), für ihre Installation Z-POINT etwa, klingt ebenfalls irgendwie digital – eigentümlich flach. Andererseits aber evoziert der digital als Zitat markierte Soundtrack die berühmte Filmsequenz. Entsprechend erweist sich die Oberfläche der Pixelflächen als semantisch ausgesprochen dick; sie ist durchzogen von unseren filmischen Erinnerungen und deren affektiv gesättigten semantischen Horizonten. Wie an der Buchstäblichkeit eines





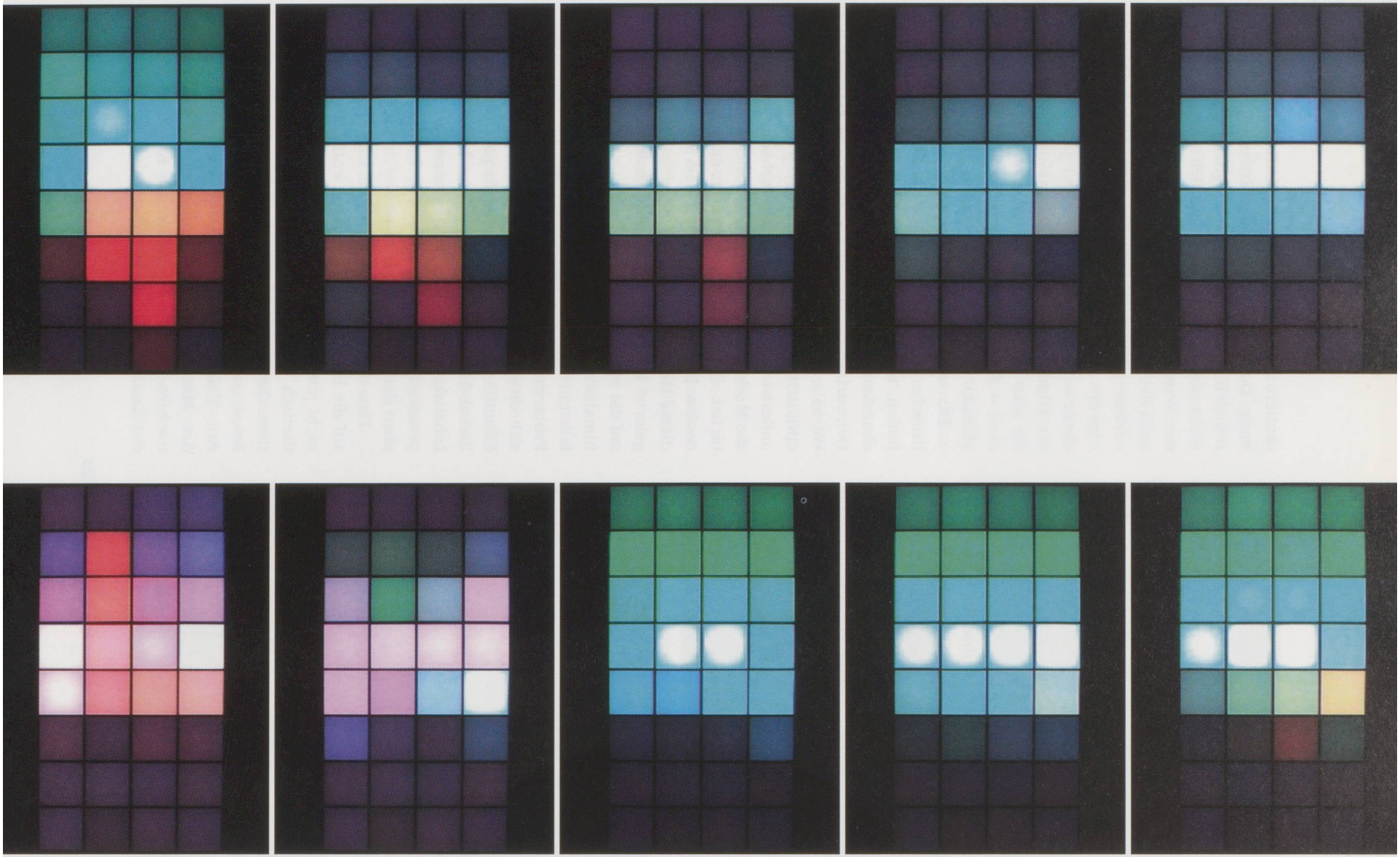
ANGELA BULLOCH, BULLET DODGE, 2001
Top / Oben: "Matrix," film still;
middle / mitte: "Matrix" time code 1:41:40;
bottom / unten: BULLET DODGE, 2001,
installation view, Magnani, London.
(PHOTO: MARCUS LEITH)

minimalistischen Kubus gleitet jedoch jeder Versuch, diese tatsächlich an die abstrakten Farbflächen zu heften, an deren Glätte ab. Entsprechend gehört auch der Sound nicht ebenso organisch zu dem farbigen Pixelraster wie der Originalsoundtrack zum Film. Abgelöst von einer filmischen Realität, deren Illusion er unterstützen könnte, erhält er in seiner digital bearbeiteten Variante vielmehr eine Eigendynamik. Er oszilliert zwischen der präzisen Bedeutung eines Geräuschs oder der semantischen Kodierung eines Tracks auf der einen und seiner Entleerung zu reiner Stimmung auf der anderen Seite. Im kongenialen Soundtrack, den David Grubbs für Bullochs Installation HORIZONTAL TECHNICOLOUR komponiert hat, geraten die Soundscapes aus Kubricks *2001* und Antonionis *Zabriskie Point* in eben dieses Spannungsverhältnis und mithin ästhetisch ebenfalls in Bewegung. Auf der visuellen Ebene entspricht diesem Ambient-Effekt – der Oszillation zwischen der präzisen Bedeutung eines Alltagsgeräuschs und dessen Auflösung zu reiner Stimmung – die Spannung zwischen dem noch in der extremen Abstraktion wahrnehmbaren, weil ausgesprochen kodierten Ausgangsmaterial einerseits und dessen Reduktion auf ein reines Farbereignis andererseits.

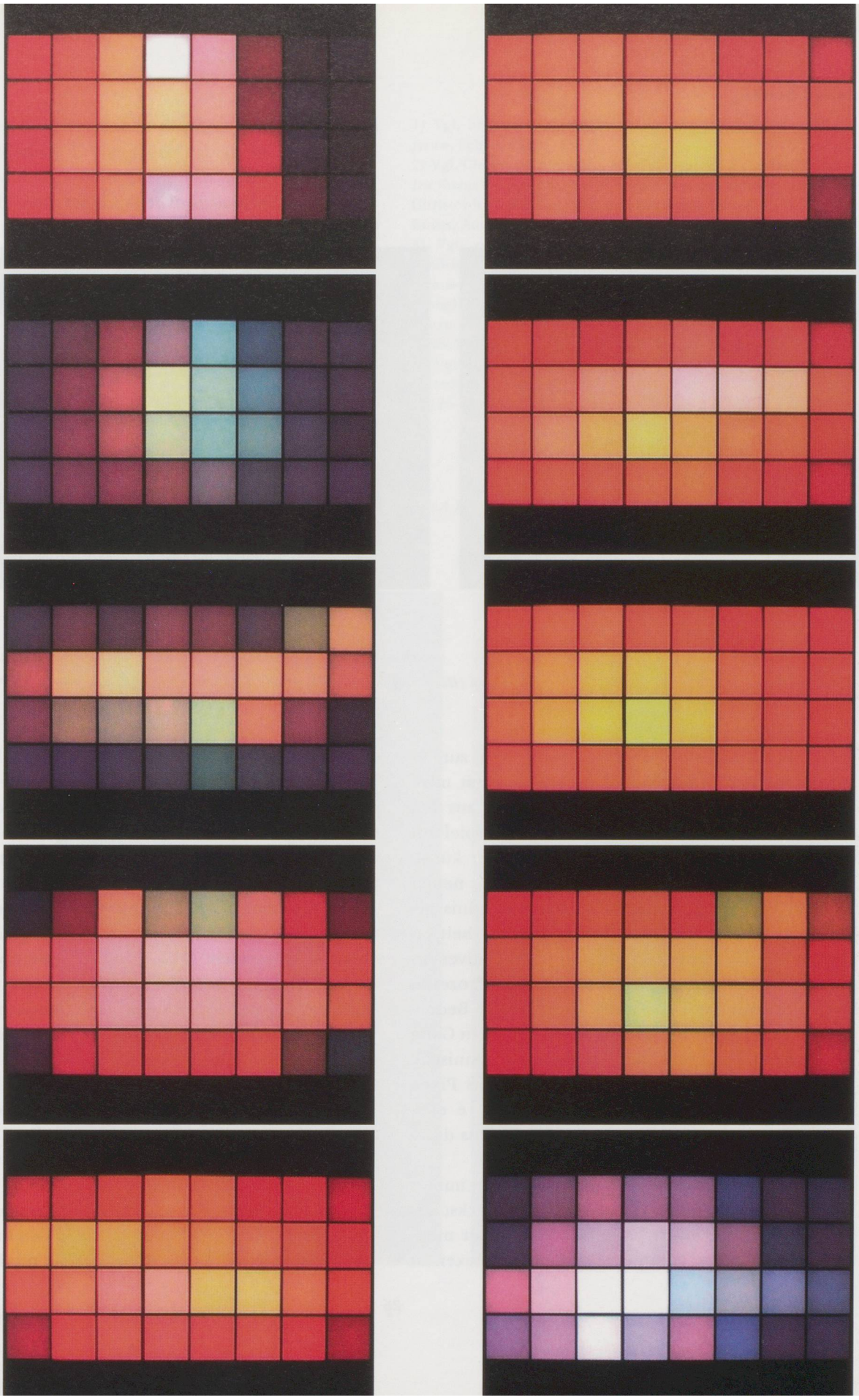
In HORIZONTAL TECHNICOLOUR reflektiert sich in diesem Spannungsverhältnis zugleich das von Abstraktion und Figuration, Flächigkeit und räumlicher Illusion. Sofern man die Pixelwand als abstrakte Malerei, als Abfolge von an sich statischen Farbflächen anschaut, die im strengen Rhythmus von einem Bild pro Sekunde wechseln, scheint ihre *flatness* (um mit Clement Greenberg[2)] zu sprechen) hervorzutreten: lauter Bilder, die in ihrem Sich-farbig-Ereignen nichts als ihre Zweidimensionalität vorzeigen. Beginnt man jedoch, die Pixelwand als Filmscreen zu sehen, erhalten die Farbflächen Räumlichkeit: Horizonte werden sichtbar, die Anordnung von helleren und dunkleren Farbflächen suggeriert Raumtiefe. Zunehmend werden die Räume oder Landschaften zu je bestimmten Räumen oder Landschaften: Kubricks meisterhafter Umgang mit dem Raum in der Kombination von drei Rottönen; Antonionis allegorische Landschaften in der Anordnung von Hellblau, Grün und Braun. Die Abfolge der Farbkombinationen erscheint nun nicht mehr beliebig, sondern präsentiert sich als potenziell erzählbarer Zusammenhang. Doch lassen sich solche Zusammenhänge, lassen sich die entsprechend möglichen Geschichten nicht objektivieren: Sie lösen sich immer wieder in der Wahrnehmung einzelner Farbfelder auf. Aber auch die Hingabe ans reine Farbereignis ist nun kontaminiert von Bedeutung: Sie lädt sich unter anderem mit der Erinnerung an die sehr spezifische psychedelische Sensibilität der 60er Jahre auf, welche die Filme von Kubrick und Antonioni exponieren, die aber auch latent – gleichsam hinter deren Rücken – die eigentümlich psychoaktive Wirkung der Minimal Art mitbestimmt hat.[3)]

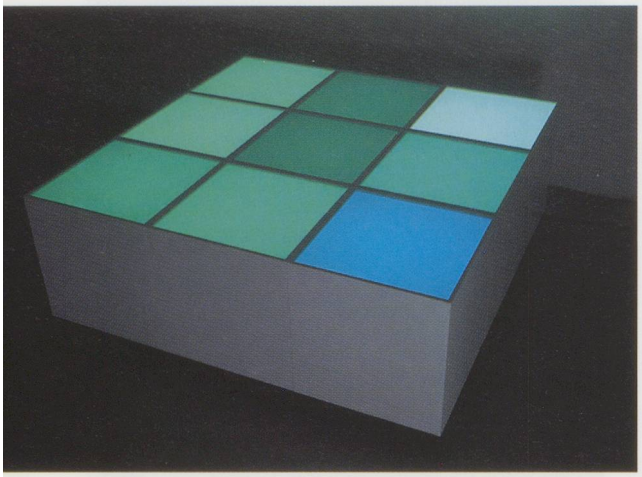
Die unaufhebbare Spannung zwischen minimalistischer Oberfläche und semantischem Resonanzboden, wie sie für Bullochs Pixelarbeiten generell charakteristisch ist, erfährt in der digitalen Reduktion von Sendematerial des Nachrichtensenders BBC World eine weitere Zuspitzung (MACRO WORLD: ONE HOUR[3] AND CANNED, 2002): Jede Sekunde eine andere unglaublich attraktive Farbkombination – für die Mode gäbe es hier einiges abzuschauen. Und natürlich erinnert die Installation in ihrer milchglascoolen Hipness auch daran, dass die Prada Shops dieser Welt bereits von der historischen Minimal Art gelernt haben. Gerade die in Bullochs Installation auf die Spitze getriebene dekorative Qualität der minimalistischen Ästhetik aber enthält zugleich, jedenfalls potenziell, das ganze Gewicht der Welt und die Probleme seiner globalen Mediatisierung, ohne dass sich dies objektiv an der Installation ablesen liesse. Eben durch diese Spannung, die jeden bloss formalistisch-konsumistischen, aber auch jeden bloss an Inhalten orientierten Zugang verwehrt, besteht die genuin ästhetische Qualität von Bullochs Arbeiten, eben darin sind sie Kunst.

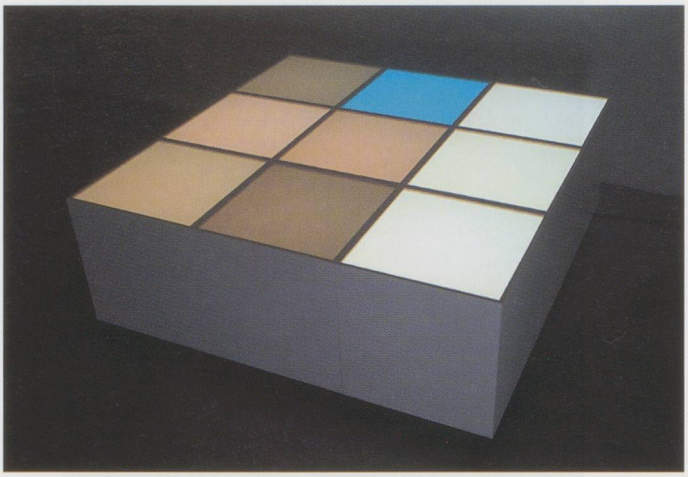
Dass dies eine Qualität ist, die sich erst mit Bezug auf die Instanz des Betrachters entfaltet, dass Kunst nicht jenseits der performativen Perspektive der ästhetisch Erfahrenden i s t, die dieses spezifisch ästhetische Spannungsverhältnis zwischen Form und Inhalt austragen, verweist erneut auf die Minimal Art. Allerdings sollte man die historische Leistung der Minimal Art, die konstitutive Rolle des Betrachters für die Seinsweise von Kunst im Medium der Kunst reflektiert zu haben, nicht mit der viel zi-



ANGELA BULLOCH, HORIZONTAL TECHNICOLOUR, 2002, Institute of Visual Culture, Cambridge. (PHOTO: RICHARD HEEPS)







ANGELA BULLOCH, GEOMETRIC AUDIO MERGE, 2002, installation view, "Frequenzen (Hz) / Frequencies (Hz)," Schirn Kunsthalle Frankfurt. (PHOTO: CARSTEN EISFELD)

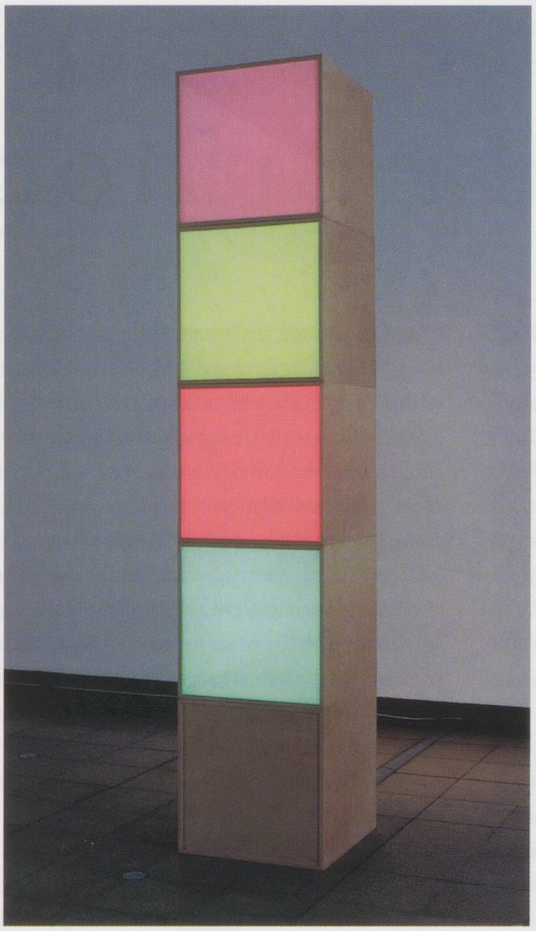
tierten Betrachtereinbeziehung gleichsetzen, zumindest dann nicht, wenn diese als Interaktivität missverstanden wird.[4] Bereits Bullochs Arbeiten aus den mittleren 90er Jahren haben ihr ironisches Spiel mit diesem – gerade im Zusammenhang mit der künstlerischen Verarbeitung der so genannten neuen Medien überaus verbreiteten – Missverständnis getrieben.[5] Das ästhetische Potenzial einer Arbeit erschöpft sich nicht im Durchschreiten installativer Arrangements oder im Auslösen technischer Prozesse. Vielmehr entfaltet es sich erst im Spiel der Bedeutungen, das durch eine Arbeit im Betrachter in Gang gesetzt wird. Entsprechend müssen bloss technische Beschreibungen auch im Falle von Bullochs Pixelbox-Arbeiten ästhetisch ins Leere laufen: W i e eine Arbeit technisch gemacht ist, sagt noch nichts darüber aus, w a s sie ist.

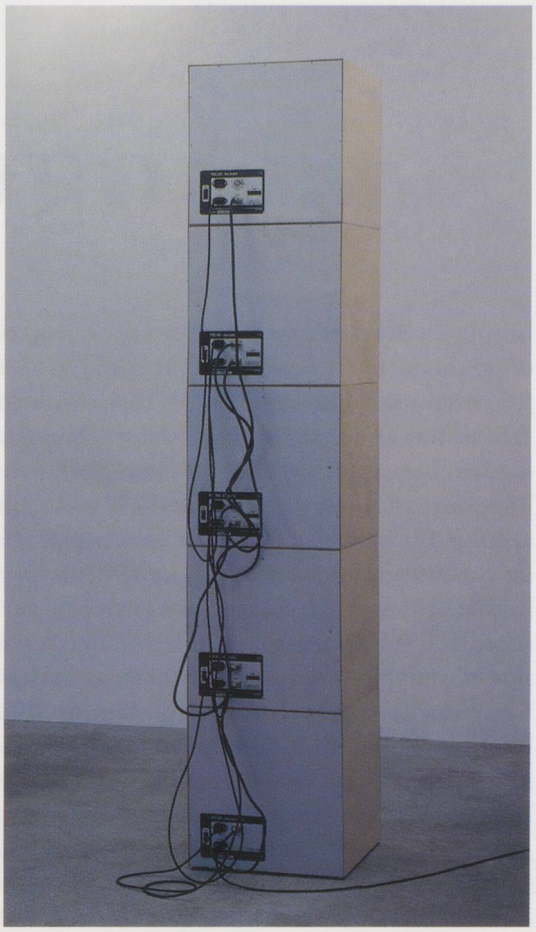
In Bullochs neueren Installationen gibt es immer einen gesetzt beiläufig mitausgestellten Backstage-Bereich, der auf die Technik im Inneren der minimalistischen Pixelboxen verweist. Jede der Boxen ist mit einer von Bulloch im Stil des HiFi-Technikdesigns der 70er Jahre gestalteten Rückseite versehen. Nicht nur verweist Bulloch im Gefolge der historischen Minimal Art so auf die industriell und quasi-industriell gefertigten Bestandteile ihrer Arbeit; sie aktualisiert damit auch die Frage nach dem geheimnisvollen Innen minimalistischer Objekte, die der positivistischen Ideologie *(What-you-see-is-what-you-get)* einiger ihrer Produzenten schon immer entgegenstand. Bulloch versucht diese Frage nun eben gerade nicht mit einem erneuten, diesmal technizistisch formulierten Positivismus zu beantworten. Vielmehr wird der inszenierte Hinweis auf die Technik im Inneren der Box hier selbst potenziell zum ästhetischen Material, zum Anreiz weiterer Bedeutungsproduktion. Das Geheimnis der minimalistischen Box, das hat Bulloch verstanden, war noch nie dadurch zu lüften, dass man sie aufschraubt um nachzusehen, was drin ist. Vielmehr besteht es in der unabschliessbaren Bewegung der Bedeutungsproduktion in den Prozessen der ästhetischen Erfahrung, durch die die Informa-

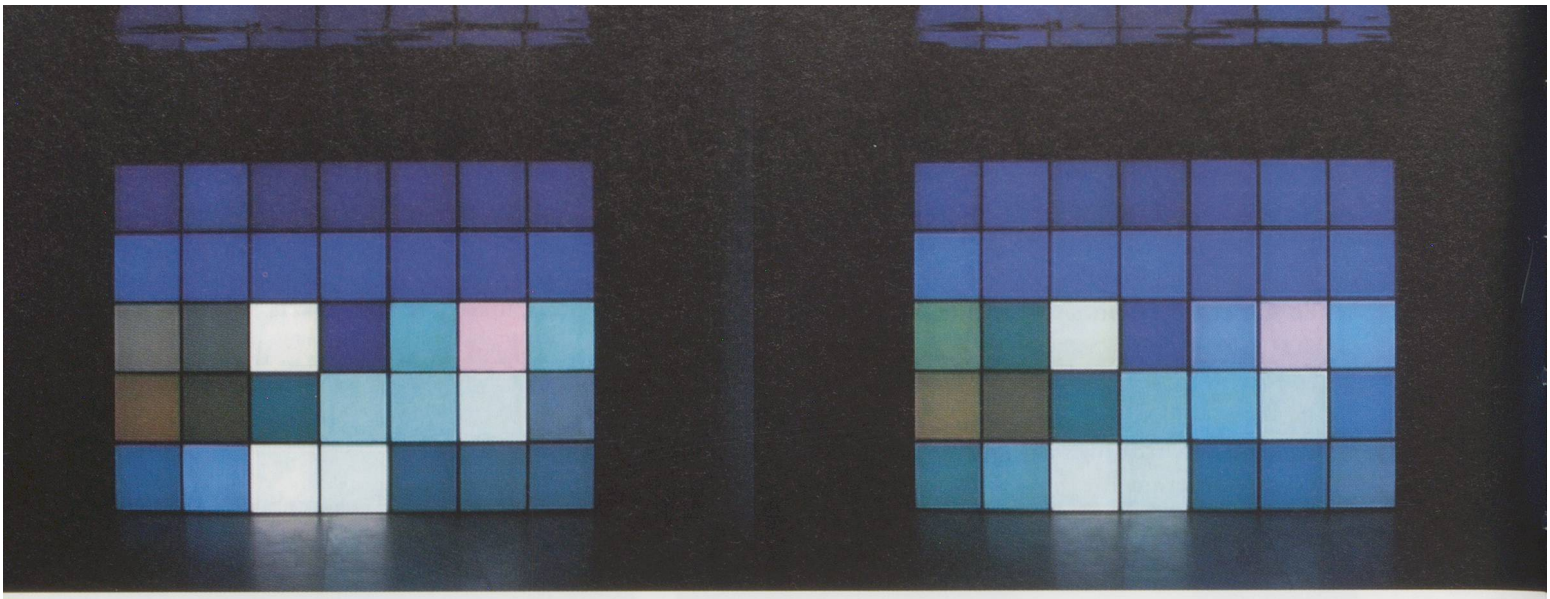
tion über das Innenleben der Box sich zuweilen als entscheidender Kontext der Arbeit nach aussen zu kehren vermag – aber nur um sich im nächsten Moment als nebensächliche Information wieder ins Innen zurückzuziehen. Als ironischen Kommentar dazu, dass diese Logik – es ist die Eigenlogik des Ästhetischen – auch unter digital-technischen Bedingungen nicht ausser Kraft zu setzen ist, mag man die Rückseiten-Beschriftung der Pixelboxen lesen, auf der unter anderem die Ein- und Ausgänge für die entsprechenden Kabel technisch ausgewiesen werden: AC OUT/AC IN; DMX OUT/DMX IN.

1) Vgl. hierzu auch Jennifer Allen, «Angela Bulloch», in: *Artforum*, Februar 2001, S. 161.
2) Vgl. Clement Greenberg, «Modernistische Malerei», in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, übers. von Christoph Hollender, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Verlag der Kunst, Amsterdam/Dresden 1997, S. 265–278.
3) Vgl. zur Verbindung von Minimalismus und Psychedelik Diedrich Diederichsen, «Psychedelische Begabungen: Minimalismus und Pop», in: *Timewave Zero/A Psychedelic Reader*, hg. v. Lionel Bovier und Mai-Thu Perret, JRP Editions/Revolver/Grazer Kunstverein, Frankfurt am Main/Genf/Graz 2001, S. 36–56.
4) Vgl. hierzu auch Juliane Rebentisch, «Mythos ‹Betrachtereinbeziehung›», in: *Texte zur Kunst* (40), Dezember 2000, S. 126–130.

ANGELA BULLOCH, PIXEL SOUND STACK, 2000, and back view of / und Rückansicht von ECHOLOCATOR, 2000.







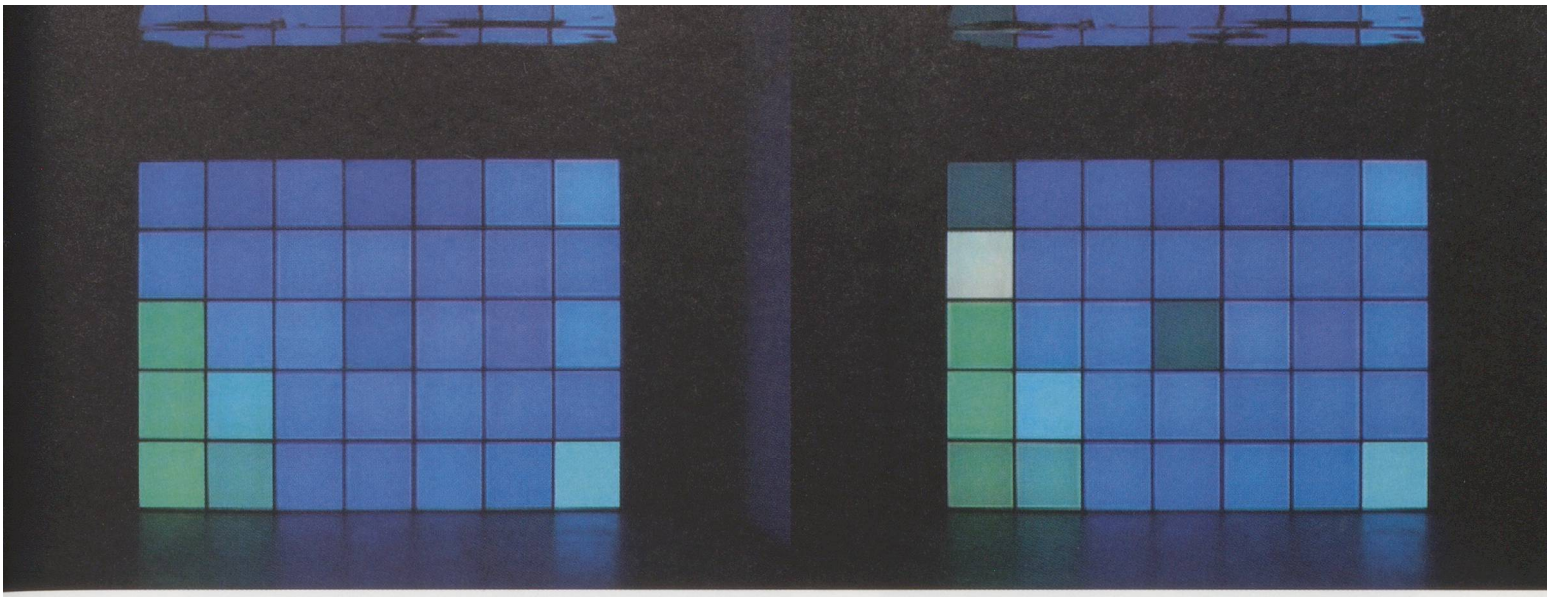
JULIANE REBENTISCH

Angela Bulloch's

In Angela Bulloch's most recent works—installations of so-called pixel boxes—Minimalism, especially as practiced by Judd and Flavin, is as unmistakably referenced as are the devices of film, television and digital imagery which have been used to create them. The boxes, measuring 50.8 x 50.8 x 50.8 cm, are arranged in space as Minimalist sculptures, columns or similarly simple configurations, often presented individually or in groups to form surfaces which have recently become as large as cinema-sized screens. Inside the simple wooden or plastic boxes, whose glass fronts are covered with a special film to diffuse the light, there is a RGB light system consisting of one red, one green, and one blue fluorescent tube and, like a monitor, it is capable of generating 16 million colors. Bulloch developed a DMX modular system with Holger Friese so that the boxes can be linked to each other and programmed with any desired visual information. As we know, a pixel is the smallest unit of representation on a monitor. The procedure of enlarging single pixels until they are half the size of a square meter corresponds to extreme reduction in the resolution of the source image. The pixel exhibition does not aim to enlarge details of a given picture but rather to reduce the visual information. What is left of the moving picture after this operation is only a surface grid on which colors pulsate in the equally reduced rhythm of one picture per second.

Abstraction of this kind can only be generated under digital conditions. Bulloch's modification of Antonioni's *Blow Up* (BLOW UP TV, 2000) makes man-

JULIANE REBENTISCH is on the staff of the Fakultät für Kulturwissenschaften der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt/Oder and lives in Berlin.

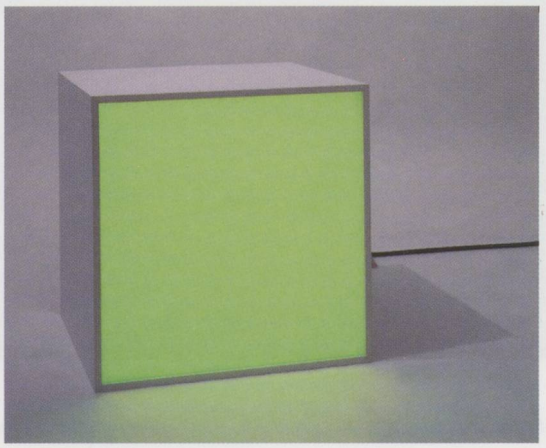


ANGELA BULLOCH, MACRO WORLD: ONE HOUR³ AND CANNED, 2002, four exhibition views / vier Ausstellungsansichten, Galerie Schipper & Krome, Berlin. (PHOTOS: HOWARD SHERONAS)

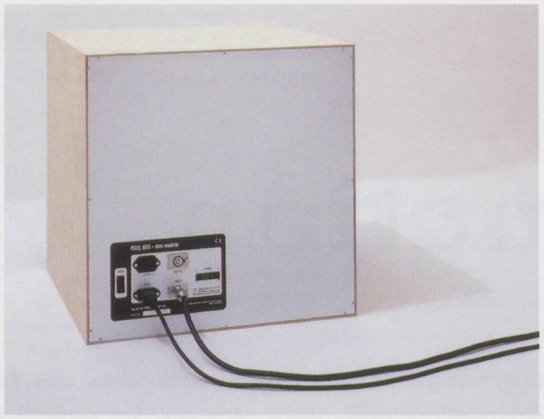
Digital Reduction

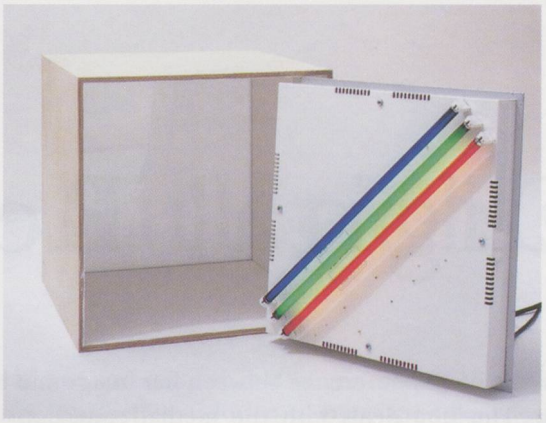
ifest the media difference between her image and the film. The film deals with the medial conditions of photography and thus of the film as well, specifically the indexical relationship of photography to reality, the *punctum* of the detail, and the impenetrable mystery of the traces that light deposits on celluloid. Bulloch's work, on the other hand, reflects on how digital conditions affect film and photography. The surface of the pixel contains no information, there is no indexical relationship to reality, and the visual information is subject to near infinite manipulation.[1)] After Bulloch's digital intervention, all that remains of Antonioni's photographer, who has already reached the limits of his medium with his fantasies of omnipotence, is an abstract grid of colors. The photographer now merely delivers material for programs that make abstractions of him with his passion for reality, and of his medium with its mysteries.

But the installation also abstracts from the film. The cinematic flow of 24 pictures per second has been interrupted in Bulloch's pixel installations: although hints of motion can be perceived in a modus of one picture per second, they keep receding into pure patterns of color even, and especially, when the source images are as well known as *Blow Up* and *The Matrix* (WORM IN; BULLET DODGE; BULLET STOP, all 2001); the last eight minutes of Antonioni's *Zabriskie Point*, in which Daria Halprin imagines the modernist luxury mansion exploding (Z-POINT, 2001); Kubrick's *2001*; or pictures of the landscape also made famous by Antonioni's *Zabriskie Point*, the Artist's Palette in Death Valley, whose name Bulloch appears to take at face value in her latest installation, HORIZONTAL TECHNICOLOUR (2002). In the pixel box installations the filmed material is consigned to a condition of latency, it retires behind the mini-



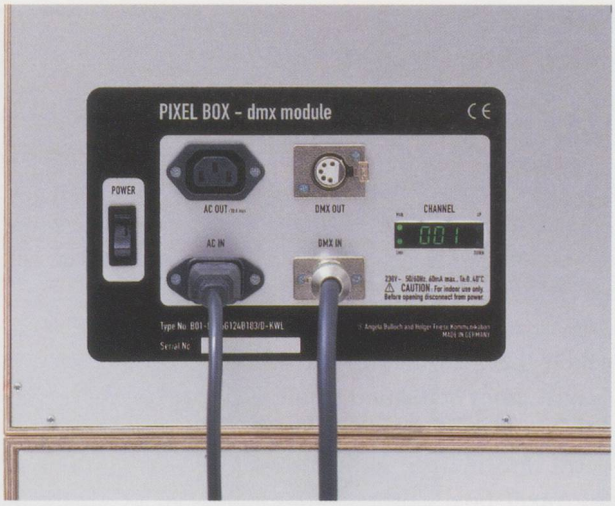
ANGELA BULLOCH, PIXEL BOX (DMX MODUL), front view, back view, and back view open, showing the RGB lighting system / Vorderansicht, Rückansicht und geöffnete Pixelbox mit RGB-Beleuchtungssystem.





mally-staged and slightly opaque sequences of color. Nonetheless, the color events are never entirely severed from their source material: the image is always an abstraction of something.

In some installations, the soundtrack additionally underscores the tension between awareness of the source material and the surface appeal of its digital reduction. The soundtrack also appropriates the original sound, which, like the moving images, is subjected to a reductive operation with the same purpose of filtering the now acoustic information. Bulloch's treatment of Pink Floyd's *Come in number 51, Your time is up* (the soundtrack of the final minutes of *Zabriskie Point*) for her installation, Z-POINT, somehow has a digital sound to it—curiously flat. On the other hand, the soundtrack, digitally marked as a quotation, evokes the famous film sequence. Similarly, the pixelated surface proves to be of great semantic density; it is interwoven with our memories of the film and their affectively saturated semantic horizons. But like the literalness of a Minimalist cube, any attempt to make these memories adhere to the abstract surfaces of color glides off their slickness. Thus, the sound is not as organically integrated into the grid of colored pixels as the original soundtrack is in the film. No longer linked to the purpose of enhancing the illusion of a filmic reality, the digitally processed variation acquires a dynamic of its own. It



ANGELA BULLOCH, PIXEL BOX (DMX MODUL), back view detail / Rückansicht, Detail.

oscillates between the precise meaning of sound or the semantic coding of a track, on one hand, and complete elimination of meaning until only an atmosphere remains, on the other. In the congenial soundtrack which David Grubbs composed for Bulloch's installation HORIZONTAL TECHNICOLOUR, he generated precisely this tension between atmosphere and meaning by aesthetically destabilizing soundscapes from Kubrick's *2001* and Antonioni's *Zabriskie Point.* On the visual level this ambient effect—the oscillation between the precise meaning of an ordinary sound and its reduction to pure atmosphere—is embodied by the tension between the source material, which is still perceptible despite extreme abstraction due to the explicitly coded original, and its reduction to a pure color event.

In HORIZONTAL TECHNICOLOUR this tension is also reflected in the tension between abstraction and figuration, plane and spatial illusion. As soon as one reads the pixel wall as abstract painting, as a succession of static surfaces of color which change in a strict rhythm of one picture per second, their flatness, to use Clement Greenberg's famous word,[2] comes to the fore: a host of images whose event of being colored is indicative of nothing but their two-dimensionality. But if we begin to see the pixel wall as a cinema screen, space begins to figure in the planes of color: horizons become visible, the arrangement of lighter and darker areas of color suggests depth. More and more, the spaces or landscapes become particular spaces or landscapes: Kubrick's masterly treatment of spaces in the combination of three shades of red; Antonioni's allegorical landscapes in an arrangement of light blue, green, and brown. The succession of color combinations no longer seems to be arbitrary; it now possesses potentially narrative strands. But such strands, such potentially matching stories cannot be objectified: they keep dissolving in the perception of individual fields of color. Nonetheless, devotion to the pure color event is now contaminated with meaning: it is invested, among other things, with memories of a very specific psychedelic sensibility of the sixties, explicit in the films of Kubrick and Antonioni but also a latent influence—as if behind its back—on the curiously psychoactive effect of Minimalism.[3]

The abiding tension between Minimalist surface and semantic resonance, which generally characterizes Bulloch's pixel works, is even more accentuated in the digital reduction of material aired on the news channel BBC World (MACRO WORLD: ONE HOUR[3] AND CANNED, 2002): every second shows a different, incredibly attractive color combination—the fashion world would be delighted. And, of course, the installation with its cool, opaque hipness also evokes the smart takeover of Minimalism in Prada Shops around the world. But the heightened decorative quality of Minimalist aesthetics in Bulloch's installations potentially also contains the entire weight of the world and the problems of global mediaization, although these

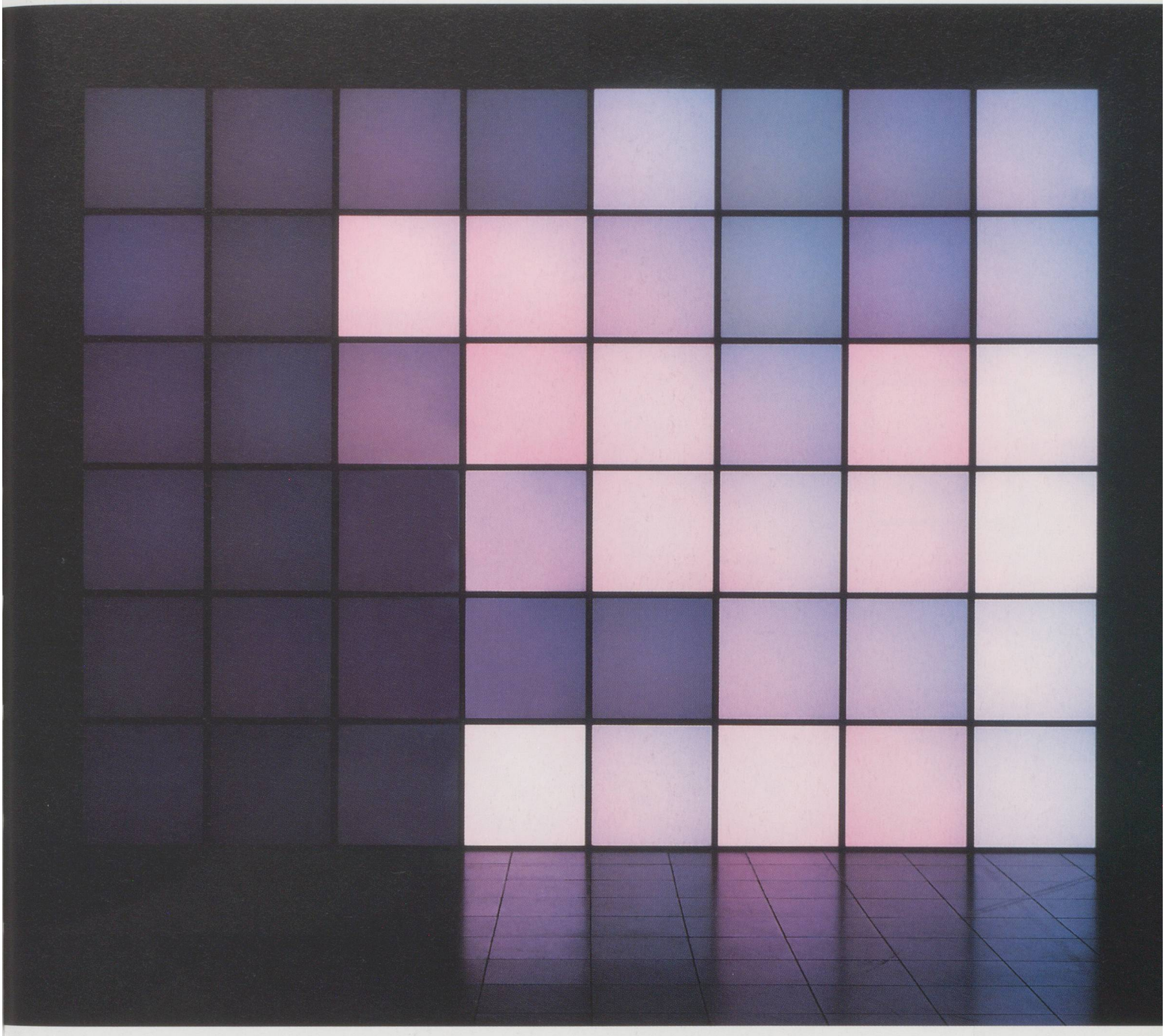
concerns are not objectively explicit in the installation. It is this tension—and its obstruction of both a purely formalist-consumerist as well as a purely content-oriented reading—which constitutes the genuinely aesthetic quality of Bulloch's works and which is essentially what makes them art.

The fact that this quality only emerges in relation to the viewer, that art cannot be without the performative perspective of recipients who embody the specific aesthetic tension between form and content, once again refers to Minimalism. However, Minimalism's historical achievement of having brought to the fore the role of the viewer as a constituent of the being of art in the medium of art is not to be equated with the much-vaunted involvement of the viewer, especially when this involvement is misunderstood as interactivity.[4] Bulloch's works of the mid-nineties already gave an ironic twist to this misunderstanding, which crops up especially in connection with the artistic processing of the so-called new media.[5] The aesthetic potential of a work is not exhausted by pacing off installation arrangements or initiating technical processes. A work unfolds its full potential only through the play of meanings that it triggers in the mind of the viewer. Consequently, purely technical descriptions, even of Bulloch's pixel box works, end in an aesthetic blind alley: how a work is made technically does not offer insight into what the work is.

An intentionally casual backstage area complements Bulloch's recent installations, which addresses the technology inside the Minimalist pixel boxes. The back of each of the boxes has been designed by Bulloch in the style of the hi-fi technology of the seventies. Bulloch thus not only points out the industrially and quasi-industrially produced parts of her work in responding to Minimalism; she also updates the question of the mysterious interior of Minimalist objects, which was firmly discounted by the positivist ideology (What-you-see-is-what-you-get) of some of its producers. In attempting to answer this question, Bulloch deliberately avoids resorting to a now technically formulated positivism. The staged reference to the technology inside the box is itself potentially aesthetic material, a stimulus for increased production of meaning. Bulloch knows full well that the secret of the Minimalist box has never been aired simply by unscrewing it to see what's inside. Instead, the secret lies in the open-ended act of producing meanings in the process of aesthetic experience through which the information on the inner life of the box may at times be turned inside out as the decisive context of the work—only to retreat inside again as irrelevant information. There is lettering on the back of the pixel boxes, which might be read as an ironic commentary on the fact that, even under the conditions of digital technology, this logic—a specifically aesthetic logic—cannot be canceled out. The lettering provides, among other things, technical information on the input and output terminals for the corresponding cables: AC OUT/AC IN; DMX OUT/DMX IN.

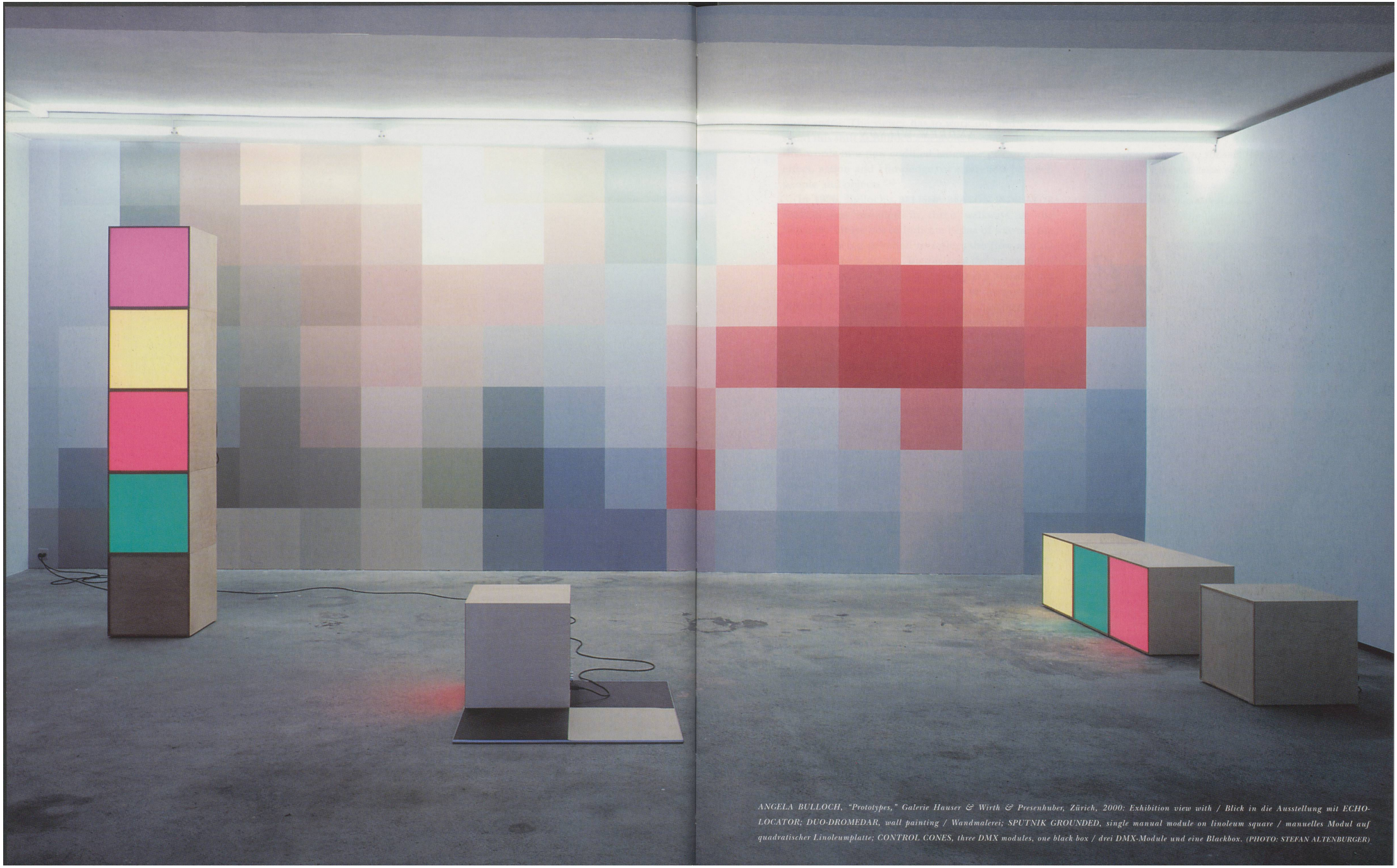
(Translation: Carin Rathbec)

1) Cf. Jennifer Allen, "Angela Bulloch" in *Artforum*, February 2001, p. 161.
2) Cf. Clement Greenberg, "Modernist Painting" (1960), *Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, vol. 4 of *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian (Chicago, 1993), pp. 85–93.
3) On the link between minimalism and psychedelics, see Diedrich Diederichsen, "Psychedelic Gifts: Minimalism and Pop" in *Timewave Zero/A Psychedelic Reader*, ed. by Lionel Bovier and Mai-Thu Perret (Frankfurt/Main, Geneva, Graz: JRP Editions/Revolver/Grazer Kunstverein, 2001), pp. 33–52.
4) Cf. also Juliane Rebentisch, "Mythos 'Betrachtereinbeziehung'" in *Texte zur Kunst* (40), December 2000, pp. 126–130.
5) As in the drawing device BETAVILLE (1996), in which the interaction between device and viewer is reduced to the viewer's taking a seat and thereby causing the device to draw horizontal instead of vertical lines. Cf., for example, Angela Bulloch, "Szenen aus Betaville. Ein Gespräch von Hans Rudolf Reust" in *Kunstforum International* (135), October 1996, pp. 331–337, esp. p. 337.



ANGELA BULLOCH, Z POINT, 2001, installation view, Kunsthaus Glarus.

(PHOTO: PETER HUNKELER)



ANGELA BULLOCH, "Prototypes," Galerie Hauser & Wirth & Presenhuber, Zürich, 2000: Exhibition view with / Blick in die Ausstellung mit ECHO-LOCATOR; DUO-DROMEDAR, wall painting / Wandmalerei; SPUTNIK GROUNDED, single manual module on linoleum square / manuelles Modul auf quadratischer Linoleumplatte; CONTROL CONES, three DMX modules, one black box / drei DMX-Module und eine Blackbox. (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)