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 Bulloch : Simulation der Simulation (und umgekehrt) = the simulation of simulation (and vice versa)

Autor: Prinzhorn, Martin / Rathbee, Carin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680893

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: 16.07.2025

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

MARTIN PRINZHORN

SIMULATION der SIMULATION (und umgekehrt)

In der Geschichte der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts gibt es zahlreiche künstlerische Strategien, die örtlichen und damit gleichzeitig auch die medialen Verankerungen von Kunstwerken zu hinterfragen, indem die Grenzen zwischen ihnen und den sie umgebenden Kontexten immer verschoben, neu definiert, aufgelöst und hinterfragt werden. Die Orte, die ein Werk einnehmen kann, sind im Prinzip ad infinitum erweiterbar, da die Grenzen selbst hier nur mehr indirekt von den künstlichen Objekten selbst definiert werden. Es ist der viel zitierte psychologische Raum, der zwar in den meisten Fällen durch formale und konzeptuelle künstlerische Eingriffe ausgelöst und damit hergestellt wird, der aber seiner Logik nach eben nicht durch physische Eigenschaften der Intervention selbst ausmessbar ist, da er sich primär auf einer intentionalen Ebene bestimmen lässt und dort eine völlig andere Autonomie zu definieren versucht. In gewisser Weise wird hier in der Kunst eine Entwicklung nachvollzogen, die zuvor in utopischen Architekturphantasien einer affirmativen Moderne schon aus einem anderen Blickwinkel angedacht wurde, nur dort als physisches Projekt, in dem es der technologische Fortschritt dem Menschen ermöglichen sollte, seine Umwelt und damit letztendlich sich selbst materiell endlos auszudehnen und zu erweitern.[1)] Umwelt wird hier also nicht, wie heute üblich, mit Natur gleichgesetzt, die ja selbst erst am Beginn der Moderne erzeugt werden

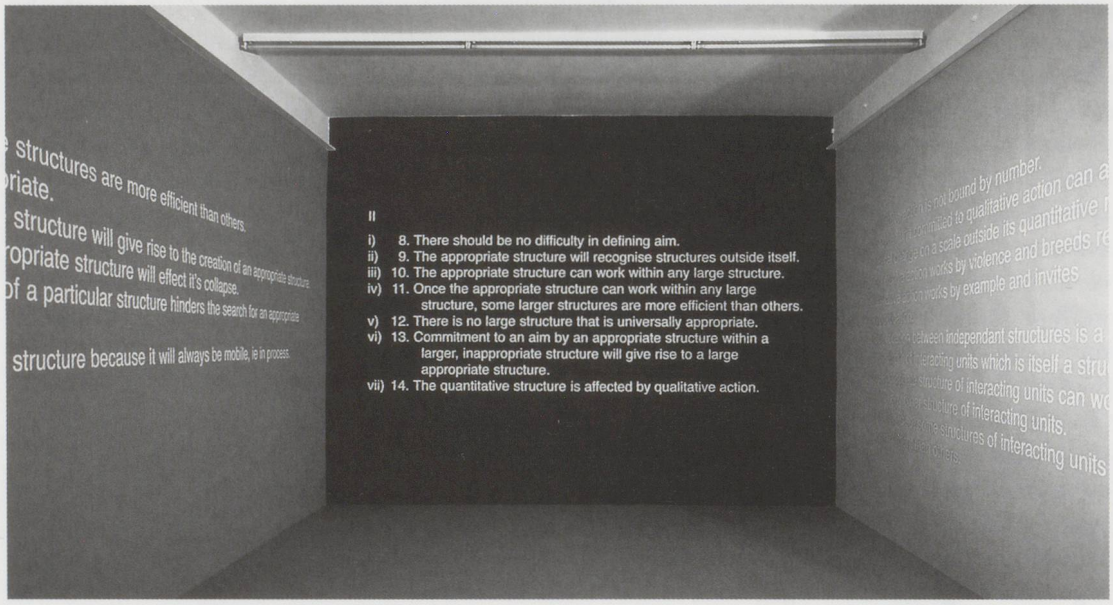
MARTIN PRINZHORN arbeitet als Linguist an der Universität Wien, daneben zahlreiche Veröffentlichungen zur Kunst, Lehrtätigkeit an der Akademie der bildenden Künste, Wien, sowie am Art Center College of Design, Pasadena.

ANGELA BULLOCH, BETAVILLE, 1994, drawing machine (the machine draws vertical lines, unless someone sits on the bench, in which case the lines are horizontal), installation view, "The Cauldron," Henry Moore Institute, Leeds, 1996 / Zeichenmaschine, die vertikale Linien zeichnet, bis sich jemand auf die Bank setzt, worauf sie horizontale Linien zeichnet. (PHOTO: FREDRIK NILSEN)

musste,[2] sondern mit einer hoch entwickelten architektonischen und technischen Maschinerie, die den menschlichen Körper physisch und perzeptuell erweitern soll, um so mit ihm eins zu werden. Gegenüber diesen Phantasien einer technologischen Totalität, in der eigentlich kein Äusseres mehr definierbar ist, da jenseits der Grenzen das Nichts beginnt, stehen minimalistische Skulptur und Installationskunst für tatsächlich umgesetzte Verfahrensweisen, die den Raum der Kunst als Phantasie mehr und mehr erweitern können. Beide sind Erweiterungen und Strategien einer Entgrenzung, aber doch komplementär, da von der jeweils anderen Ebene ausgegangen wird.[3]) Beide beziehen sich auch in sehr spezifischer Weise auf Wahrnehmung: Während von dieser im künstlerischen Ansatz in impliziter Weise Gebrauch gemacht wird, da sie es ja ist, die das Einbinden eines grösseren Kontexts auf einer psychologischen Bühne in das Kunstwerk ermöglicht, soll sie in der technologisch-architektonischen Utopie durch physische Eingriffe selbst erweitert und verändert werden und schliesslich mit der neu erzeugten Umwelt eins werden. Einmal entwickelt sich eine neue Form der Kunst aus der Intervention in einer vorhandenen Wahrnehmung, einmal entwickelt sich eine neue Form der Wahrnehmung aus der veränderten Umwelt. Einmal steht eine zutiefst skeptische Position gegenüber den grundsätzlichen Möglichkeiten künstlerischer Weiterentwicklung am Ausgangspunkt und einmal wird ein alter, affirmativer Fortschrittsglaube an sein Extrem geführt. Innerhalb der bildenden Kunst werden beide Ansätze noch am ehesten in verschiedenen Spielarten von Medienkunst vermischt, wobei sich aber hier oft das Problem stellt, dass die Entwicklung neuer medialer Möglichkeiten im Unterschied zur Architektur keiner internen Logik der Kunst entspringt, sondern bereits vorhandene Entwicklungen bruchlos importiert und nochmals verarbeitet. So wird vor allem das Problem einer Entscheidung zwischen skeptischer und affirmativer Attitüde umgangen. Eine mögliche Dynamik zwischen beiden Ansätzen kann nur erzeugt werden, wenn die kausalen Relationen zwischen kulturell definierter Wahrnehmung der Form und technisch möglicher Form der Wahrnehmung grundsätzlich als offene Handlungsräume analysiert werden.

Angela Bullochs Arbeit ist von Anfang an von einer Dynamisierung dieses Verhältnisses von technischer Möglichkeit und kulturellem Wahrnehmungsraum bestimmt. Die Statik des Objekts oder eines bestimmten Produktionsmodells ist immer durchbrochen, da die Präsentation immer als Mix vonstatten geht, Verschiebungen von Grösse und Geschwindigkeit beinhaltet und sich so nie auf eine Sichtweise reduzieren lässt. Oft ist in ihren Arbeiten eine Systematik oder sogar ein Regelsystem vorgegeben, das aber nie zur erwarteten Grammatik führt, sondern

unerwartet offene Situationen erzeugt. Die Lampen eines Galerieraums gehen in verschiedenen Intervallen an und aus oder ballonartige Lichtkörper verändern langsam ihre Lichtqualität und werden beim Öffnen der Türe abgeschaltet. Ihre verschiedenen Farben geben ein System vor, das aber in der Schwebe bleibt, dessen Symbolik nicht verankert ist. Wie Maschinen, die nur nach internen, selbstbezüglichen Regeln funktionieren und so eine in sich abgeschlossene Umwelt repräsentieren, die aber durch ihre Abgeschlossenheit den Eindruck eines unheimlichen Anderen erzeugen. Sie erinnern in ihrer Form an minimalistische Skulptur oder Installation, sind aber eben gleichzeitig autonome Organismen, die sich keinem Kontext anpassen. Oder ein Strommessgerät, das an Solarzellen angeschlossen ist und so das Licht im Galerieraum misst. Auf den ersten Blick zwar von einer fast banalen Offensichtlichkeit, beinhaltet es doch schon die ganze Komplexität von Bullochs Arbeit: ein geschlossenes System, das aber doch vom Kontext verändert wird. Dieser Kontext bleibt aber ab einem gewissen Punkt offen: Ist es nur das Licht als physikalisches Phänomen oder doch auch unsere Wahrnehmung – die an dieses Licht gebunden ist –, welche das Kunstwerk ausmacht? Das Objekt gibt Autonomie vor, bezieht sich aber doch gleichzeitig wieder auf die Wahrnehmung und konstituiert sich so erst im tatsächlichen Gebrauch. Dies ist gleichzeitig aber auch wieder ein Kommentar zur Interaktivität: Die Frage, wo genau die Grenze anzusiedeln ist, an der die Benutzung erst das Objekt konstituiert, landet speziell in diesen Arbeiten eigentlich selbst in einem nicht endenden Loop. Es ist ein grundsätzliches Problem jeder Zeichentheorie, wie Symbole verankert werden, was Konvention, was Wahrnehmung ist. Es ist dieser Zwischenraum, der von Angela Bulloch bespielt wird: Ihre Kunst behandelt nie die Regeln selbst, sondern immer die komplexe Verkettung verschiedener Regelsysteme. In ihrer Arbeit *Rules Series* geht es um Fragen kontextspezifischer Regeln vs. universaler Regeln. Die Regeln sind gleichzeitig die Kunst selbst und die Anleitung zu ihrer Produktion. Die Räume, die so geöffnet werden, betreffen Fragen nach Original und Kopie oder nach Objekt und Konzept bzw. Beschreibung dieses Objekts. Im Unterschied zur alten Konzeptkunst, wo solche Fragen nur anhand von Repräsentation und deren verschiedener Modi abgehandelt wurden und die so oft nur ein Kommentar zur Möglichkeit verschiedener



ANGELA BULLOCH, RULES SERIES: LET THE POWER FALL. AN ALBUM OF FRIPPERTRONICS, 2002, installation view, Galerie Micheline Szwajcer, Antwerpen. (PHOTO: PHILIPPE DE GOBERT)

medialer Repräsentationen blieb, geht es hier aber um den Prozess von Herstellung und Wahrnehmung der Kunst. Die Regeln sind nicht nur Kunst und Anleitung für ihre spezifische Herstellung, sie sind letztendlich in ihrer konkreten Situierung widersprüchlich und so gleichsam Kommentare über Kunst auf einer Metaebene. Kein spezifisches Programm, sondern eher eine Problematisierung von Programmen an sich. Mit Wittgenstein könnte man sagen: Wenn man den Regeln und ihrer Logik folgt, muss man irgendwann die Leiter wegschmeissen, die man hinaufsteigt. Es sind eben keine Regeln, die innerhalb der Kunst irgendwelche Hinweise geben oder etwas bedeuten, sie sagen nur etwas über Kunst aus.

In ihren Pixelarbeiten wird diese Strategie nochmals durch die Einbindung weiterer Ebenen kompliziert. Das Thema von Wahrnehmung als Illusion war für die gesamte Moderne konstitutiv. Die Tatsache, dass der Blick eigentlich auf nichts anderem beruht als auf einem Zusammenschalten verschiedener visueller und anderer kognitiver Einzelaspekte, die in ihrer Gesamtheit doch nur immer Illusion und erzeugte Harmonie sind, war zumindest implizit immer ein Thema der Kunst. Aus diesem Grund ist die Kunst auch so stark an das technische Medium gebunden, denn dort wird ja von dieser Tatsache explizit Gebrauch gemacht. Kunst hat sich auch immer wieder auf diese medialen Techniken bezogen, ihre internen Strukturen durch Vergrösserung oder Verlangsamung freigelegt. Das Pixel als kleinste bedeutungsunterscheidende Einheit der digitalen visuellen Welt gibt in Bullochs Arbeiten kaum mehr einen Hinweis auf seine illusionären Eigenschaften: Während es bei Digitalkameras darum geht, möglichst viele Pixel auf eine Fläche zu bringen und so die Illusion zu perfektionieren, werden sie in Bullochs Arbeiten auf eine Grösse aufgeblasen, die eher den Eindruck von monochromer Malerei aufkommen lässt. Dadurch wird die Illusion völlig pervertiert, da die Funktion einer fast perfekten Wahrnehmungsmaschine plötzlich zur Bühne aller möglichen Interpretationen und Sinnzuweisungen wird. Das eingespielte Filmmaterial wird zusätzlich noch durch die Veränderung einzelner Farbfelder durchbrochen, wodurch die Rekonstruktion eines dynamischen Bildablaufs weiter erschwert wird. Trotzdem verhindert die Künstlerin ein Abgleiten in einen völlig arbiträren, frei besetzbaren Raum. Das Material, Szenen aus einem Antonioni-Film oder Ausschnitte aus Fernsehinformationssendungen, ist sehr bewusst gewählt. Sowohl in Titel und Beschreibung der Arbeiten als auch in der Begleitmusik wird explizit darauf hingewiesen. Abstraktion bis hin zur Nicht-Repräsentation wird so in den Arbeiten genauso als Illusion verstanden wie ein perfekt wirkendes Bild aus tausenden nicht mehr diskriminierbaren Farbpunkten. Die Illusion eines offenen psychologischen Raums und die Illusion einer technisch generierten, die Wahrnehmung perfekt determinierenden Maschinerie sind so untrennbar verbunden. Man kann sich auf keine Ebene zurückziehen. Die gesamte Installation wiederholt diesen Bruch nochmals: Der Raumaufbau, der Spiegel und die Musik deuten eher Party an, ein Eindruck, der wiederum im Widerspruch zur transparent präsentierten Technik und zum Konzept eines Ausstellungsraums steht. Die Idee einer technisch determinierten Totalität und einer erzeugten offenen Subjektivität sind so miteinander fest verwoben, das eine kann nicht ohne das andere gelesen werden. So entsteht ein Feld, auf dem nicht mehr sicher ist, was aus was erzeugt wird, es gibt Prozesse der Abbildung, nur in ihrer Richtung sind sie nicht festlegbar.

1) Vgl. R. Buckminster Fuller, *Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde und andere Schriften,* hrsg. und übers. von Joachim Krausse. Reihe Fundus-Bücher, Verlag der Kunst, Amsterdam/Dresden 1998.

2) Dieses Definieren wurde auch schon am Anfang von technischen Entwicklungen wie Fluggerät oder Optik ermöglicht und hatte daher immer schon einen Medienbezug.

3) Es gibt in der Architektur tatsächlich umgesetzte Beispiele, die in ihrer Logik diesen Utopien folgen, aber nur insofern, als hier das Erweiterungskonzept durch organische Formen symbolisiert wird.

MARTIN PRINZHORN

The SIMULATION of SIMULATION (and vice versa)

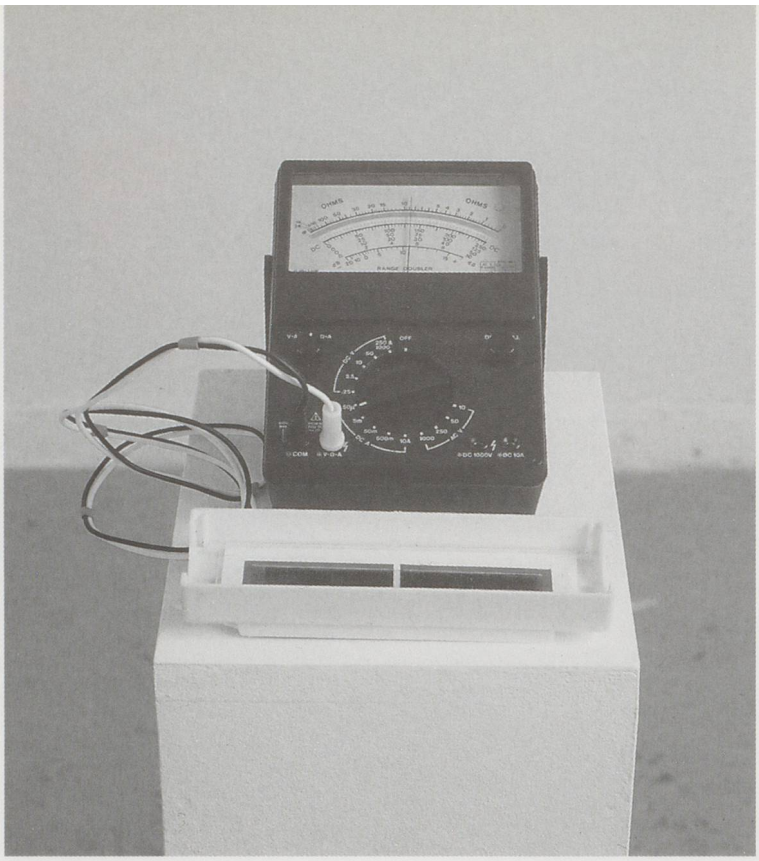
In the history of 20th-century art, numerous artistic strategies have probed the local and therefore medial embeddedness of artworks by shifting, redefining, eliminating, and subverting the borders between them and their surrounding contexts. The possible loci of a work are basically extendible ad infinitum, for even then the borders are only indirectly defined by the artistic objects themselves. What is meant here is the much-debated psychological space, which is generally initiated and thus created through formal and conceptual artistic interventions, but which, logically, cannot itself be measured by the physical properties of the intervention since it is determined primarily by the level of intent, where it seeks to define an entirely different kind of autonomy. To a certain extent, art echoes a development previously already targeted by utopian architectural fantasies of an affirmative modernism but from another point of view, as a physical project in which technological progress would enable human beings to endlessly stretch and expand their material environment and ultimately themselves.[1] Thus, contrary to contemporary custom, environment is not to be equated with nature, the more so, since it was not created until the beginning of modernism anyway.[2] Instead it ties in with the highly developed architectural and technical machinery devised to extend the human body physically and perceptually in order, ultimately, to become one with it. In contrast to such fantasies of technological totality, in which an exterior can, in effect, no longer be defined since the void begins beyond its borders, minimalist sculpture and installation art represent procedures that actually implement

MARTIN PRINZHORN works as a linguist at the University of Vienna and publishes regularly on art. He also teaches at the Academy of Fine Arts, Vienna, and the Art Center College of Design, Pasadena.

ANGELA BULLOCH, SUPERSTRUCTURE WITH SATELLITES, 1997,
installation view, "The Turner Prize," Tate Gallery, London. (PHOTO: MARCUS LEITH)

the steady expansion of the space of art as fantasy. Both are expansions and strategies of de-limitation, but they are also complementary inasmuch as they start on the level of the other.[3)] Moreover, both make specific and specifically distinct reference to perception: while the artistic approach makes implicit use of perception, for it is the latter that makes it possible to invest the work of art with a larger context on a psychological stage, the technological, architectural utopia is expanded and modified and finally united with the newly generated environment through physical intervention. In one case, a new form of art emerges through intervention in perceptual givens; in the other, a new form of perception emerges from the modified environment. In one case, the point of departure is a profoundly skeptical stance regarding the fundamental potential of further artistic development; in the other, an old, affirmative belief in progress is taken to extremes. Within the fine arts the two approaches are most likely to merge in the various modes of medial art although, in contrast to architecture, the development of new medial possibilities often faces the problem of not being generated by the internal logic of art but instead seamlessly imports and reprocesses already existing developments. Above all, this dodges the problem of having to opt for either a skeptical or an affirmative attitude. A potential dynamic between the two approaches can only be generated if the causal relations between the culturally defined perception of form and the technically possible form of perception are basically analyzed as open territories of action.

Angela Bulloch's work is based on activating the dynamics of this relationship between technical possibility and cultural space of perception. The statics of the object or of a specific model of production is consistently undermined because the presentation always takes the shape of



ANGELA BULLOCH, SOLAR POWERED LIGHT METER, 1990, installation view, APAC, Nevers. (PHOTO: LOTHAR SCHNEF)

a mix, contains shifts in size and speed, and can therefore never be reduced to one single interpretation. Bulloch's works often purport to have a system of some kind or even a set of rules but they never produce the anticipated grammar and, in fact, generate unexpectedly open-ended situations. The lamps in a gallery turn on and off at different intervals or balloon-like bodies of light gradually modify the quality of their illumination and turn off when the door opens. The colors appear to be subject to a system but one that remains elusive, with a symbolism that cannot be pinned down—like machines that only function according to internal self-referential rules and represent a self-contained environment by virtue of which they generate an impression of an uncanny other. Their shape recalls minimalist sculpture or an installation but they are still autonomous organisms incapable of adapting to any context. Or take the artist's electricity gauge which is connected to solar cells and measures the light in the gallery. Perfectly ordinary and obvious at first sight, it actually contains the entire complexity of Bulloch's work: a closed system and yet one that is modified by its context. However, this context does leave one specific question unanswered: is the work of art determined only by light as a physical phenomenon or does our perception of it come into play after all? The object acts as if it were autonomous but at the same time it refers to perception and is only constituted in the actual process of use. This in turn raises the issue of interactivity: in these works the question as to the exact point at which use actually constitutes the object turns into an endless loop of its own. It is the fundamental concern of semiotics to examine how symbols are embedded, what determines convention, and what perception. Angela Bulloch interrogates the spaces in between; her art never addresses the rules themselves but always the complex concatenation of various sets of rules. Her work *Rules Series* investigates context-specific rules vs. universal rules. At the same time the rules are the art itself and the instructions for making it. The territory thus charted explores questions of original and copy or of object and concept, or rather the description of the object. In the tradition

of conceptual art, such questions were resolved only in terms of representation and its various modes and often did not go beyond a commentary on the possibility of different medial representations. In contrast, Bulloch is concerned specifically with the process of making and perceiving art. The rules are not only art and instructions for its specific production; they are ultimately contradictory in their concrete placement and thus become metalinguistic commentaries on art. No specific agenda but rather the exploration of agendas per se. To use Wittgenstein's metaphor, when you follow rules and their logic, you have to throw away the ladder after you've climbed it. They are not rules that give pointers or mean something within art; they only say something about art.

Bulloch's pixel works make this strategy even more complex by involving additional levels. The issue of perception as illusion has been constitutive for the whole of modernism. The fact that the gaze actually rests on nothing but the coupling of various visual and other cognitive aspects, whose totality is inevitably illusion and a generated harmony, has always, at least implicitly, been a subject matter of art. This also explains why art is so closely linked to its technical medium; because it is there that explicit use is made of that fact. Art has always referred to these medial techniques and exposed their internal structures by means of enlargement or deceleration. The pixel as the smallest semantically relevant unit in the digital visual world gives practically no indication anymore of its illusionary properties in Bulloch's work: while digital cameras aim to squeeze as many pixels as possible onto a surface in order to perfect the illusion, in Bulloch's work they are blown up to a size that produces the impression of monochrome painting. The illusion is utterly perverted since the function of an almost perfect perception machine is suddenly turned into an arena for all kinds of interpretations and assignments of meaning. The filmed footage is additionally undermined by changes in individual fields of color, which further obstructs the reconstruction of a dynamic sequence of pictures. Yet even so, the artist avoids spiraling into a completely arbitrary, semantically unclaimed space. The material, scenes from a film by Antonioni or footage of television newscasts, is carefully and deliberately selected, with explicit reference made to it in the titles and descriptions of the works as well as the accompanying music. Abstraction to the point of non-representation is thus treated as illusion in these works, quite like a perfectly readable picture made of thousands of no longer distinguishable dots of color. Here, the illusion of an open psychological space and the illusion of technically generated machinery that utterly determines perception are inseparably linked—and with no avenue of retreat. The entire installation is a repeat of this rupture: the arrangement of the room, the mirror, and the music are more reminiscent of a party, an impression, which in turn contradicts the transparent presentation of technique and the conception of the gallery space. The idea of a technically determined totality and the generation of unfixed subjectivity are firmly interwoven; the one cannot be read without the other. A field emerges on which it is no longer clear what is generating what; there are processes of representation but their direction cannot be fixed.

(Translation: Carin Rathbec)

1) See R. Buckminster Fuller, *Operating Manual for Spaceship Earth* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1969).

2) Such definition was also made possible at the beginning of technical developments such as flying or optical devices and has therefore always had a medial connection.

3) There are actual examples of architecture, whose logic follows these utopias but only inasmuch as the concept of expansion is symbolized by organic forms.