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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 60: Collaborations Chuck Close, Diana Thater, Luc Tuymans

Artikel: Diana Thater : die Erinnerung der Kunst an das Tier = art remembers the animal

Autor: Haslinger, Regina / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681155

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

Die Erinnerung der Kunst an das Tier

REGINA HASLINGER

Im Wettrennen der Tiere aus *Alice im Wunderland* gewinnen alle – und alle bekommen einen Preis. Dieser glückliche Ausgang verdankt sich unter anderem dem runden Zuschnitt des *Caucus Race*, dem Dodo, der kluge Brachvogel, den Namen, aber keine Spielregeln gegeben hat. Die Spieler brauchten sich nur im Kreise aufzustellen und, statt nach eins, zwei, drei loszurennen, sich ganz nach ihrem Gutdünken frei in alle Richtungen zu bewegen. Doch auch wenn Dodo am Ende lange in der Haltung des Denkers posierte, konnte es nur einen Schluss geben: dass alle gewonnen haben und dass es hier keinen Verlierer gibt. Alice, die Heldin der Geschichte, verstand wie üblich nichts von alledem, spielte aber fleissig ihren Part, der gefordert war, als alle ihr zuriefen: «Preise! Preise!»

Geschichten, wie sie nur im Märchen vorkommen oder im kindlichen Tagtraum, der noch nicht dem Primat der Vernunft unterliegt, zählen zu den bevorzugten Themen, die Diana Thater ihren Videoinstallationen zugrunde legt. Ihnen gemeinsam ist ein Motiv, das für die Künstlerin eine entscheidende Rolle spielt und doch in Besprechungen zu ihren Werken bisher noch nicht genügend gewürdigt worden ist: die lebensweltliche Nachbarschaft der Tiere zum Menschen. Im Unterschied zu den meisten literarischen Stoffen, auf die Diana Thater sich bezieht, geht es ihr bei der Darstellung tierischer Welten jedoch nicht um direkte affektive Reaktionen, sondern um die Entmystifizierung der Betrachtung. Dies äussert sich etwa darin, dass die Verwandlungen von Menschen in Tiere in den geschichtlichen oder literarischen Vorlagen buchstäblich als ein Übergehen von einem menschlichen Organ oder Körper in einen tierischen Körper zu verstehen sind (etwa im Roman *A Love for Rachel*, der Thaters ELECTRIC MIND aus dem Jahr 1996 inspirierte), während es in ihren Darstellungen um Austauschbeziehungen und Wechselwirkungen geht, die «nichts Jenseitiges» haben und «ganz und gar von dieser Welt» sind, wie die Künstlerin bemerkt. Um der Möglichkeit solcher Wirkung willen verzichtet Diana Thater auf illusionäre und narrative Elemente ebenso wie auf die traditionell-ganzheitliche Wiedergabe eines Gegenstands. Mit der Videoinstallation als raum- und bilderübergreifendem Medium ersetzt sie die naturgetreuen Abbildungskonzepte und traditionellen Sehweisen durch die Prinzipien der Konstruktion und Projektion, die den Gegenstand, den Betrachter und den Gestaltungsvorgang so aufeinander beziehen, dass sich eine komplexe, sich ständig verändernde Struktur ergibt:

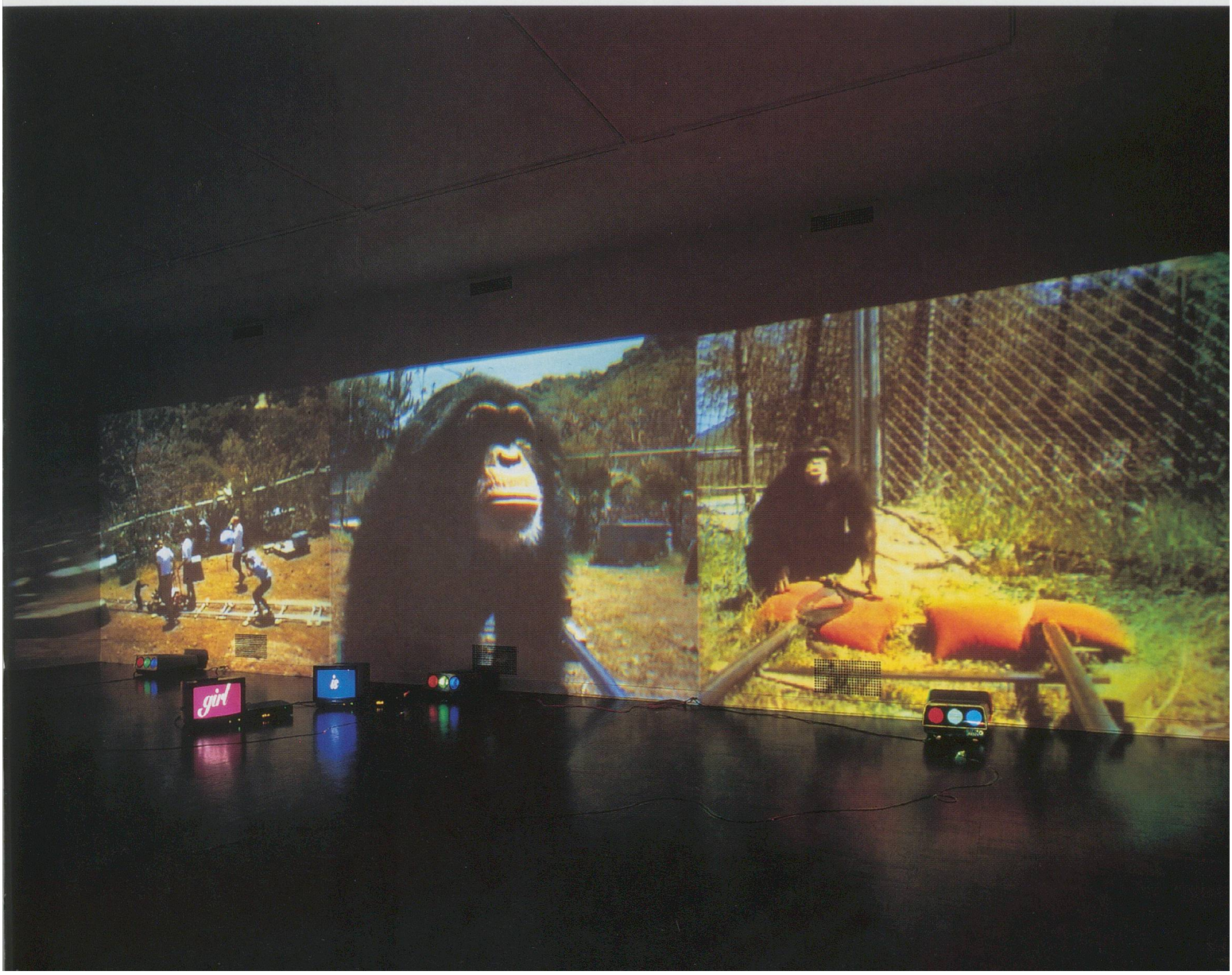
...wir bewegen uns, zeichnen auf, projizieren, sehen und verändern dabei die Natur und Gestalt dessen, was

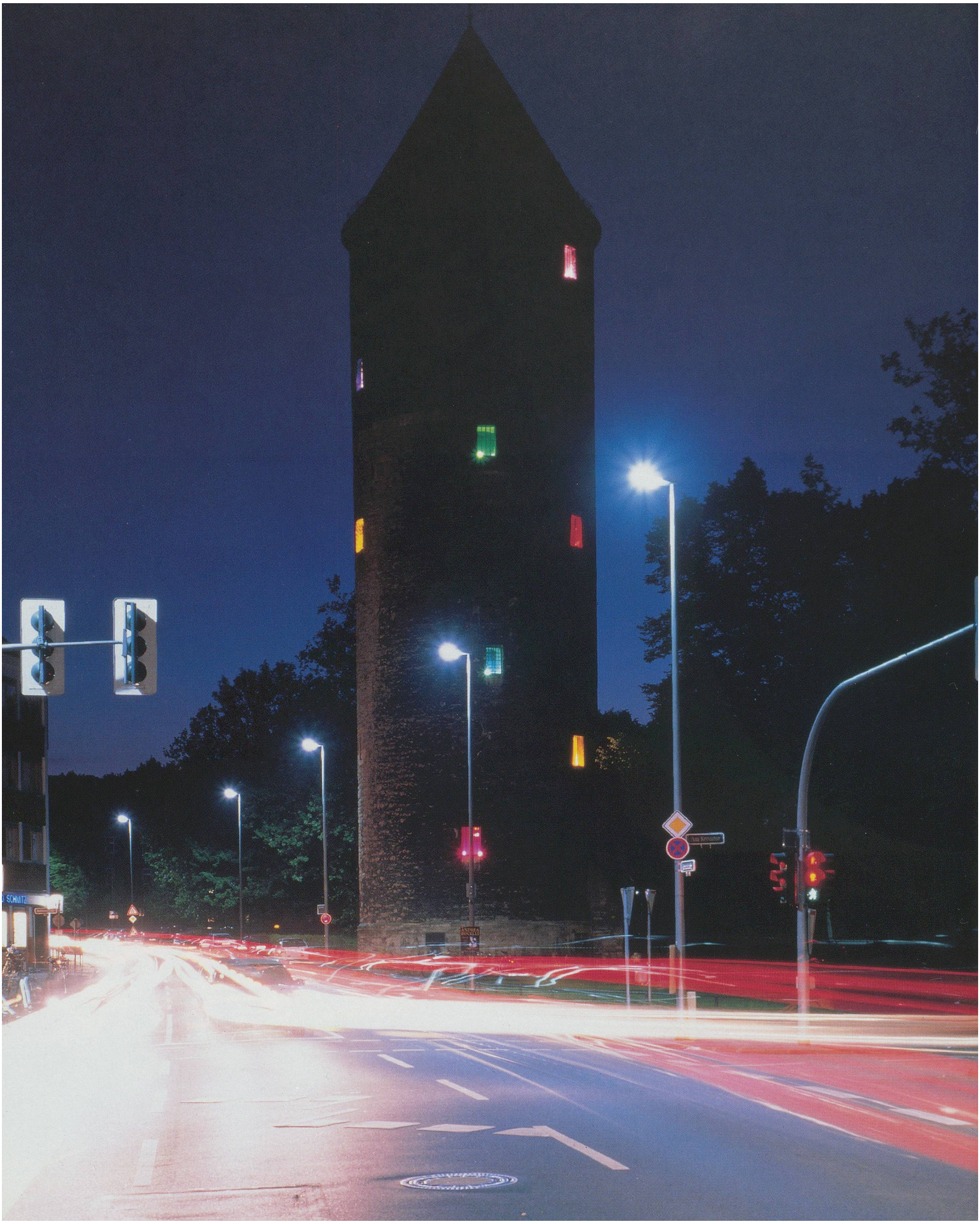
REGINA HASLINGER ist freie Kuratorin. Sie lebt in Karlsruhe und Wien. Ihre jüngste Ausstellung war «Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov» in der Städtischen Galerie Karlsruhe. Der Katalog ist bei Prestel (München 2000) erschienen.

wir sehen, durch unsere Bewegung und unser Sein und entdecken schliesslich, dass das Werk nicht Gegenstand, sondern Mittel der Betrachtung ist.[1)]

In mehreren Interviews mit der Künstlerin wurde bereits auf diese Verlagerung des Akzents vom Inhalt auf die Form beziehungsweise den artifiziellen Eigensinn des Mediums hingewiesen, wodurch der Eindruck entsteht, dass die technischen Prozeduren zur Vergegenwärtigung des Gegenstands in den Vordergrund treten. Man kann diesen Vorgang als eine künstlerische Antwort auf die mediatisierte Welt interpretieren: In dem Mass, wie diese sich durch höhere Verfügbarkeit der Bilder und die Entwirklichung des Bildbezugs beschreiben lässt, drängen sich Darstellungsverfahren auf, die offen legen, dass dem «Subjekt» keine einheitliche Form oder Ansicht mehr unterstellt werden kann – «Subjekt» sowohl als Betrachter wie als Bildgegenstand verstanden. Die

DIANA THATER, ELECTRIC MIND, 1996, 6 video projectors, 2 video monitors, 8 laser discs and players, 1 sync generator, installation view at the Portland Art Museum, Nov–Jan, 1996 / ELEKTRISCHER GEIST, 6 Videoprojektoren, 2 Videomonitoren, je 8 Laserdiscs und Abspielgeräte, 1 Synchronisator. (PHOTO: FREDRIK NILSEN)



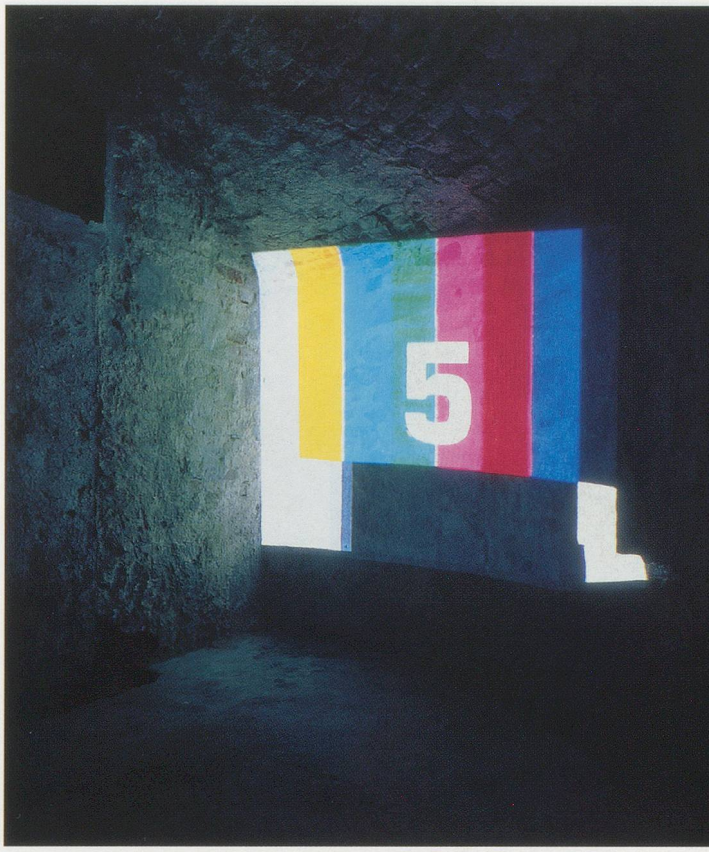

SCHMITZ

Künstlerin erklärt diesen Sachverhalt mit folgendem Hinweis auf BROKEN CIRCLE (1997):

Es gibt also verschiedene Blickwinkel und aus jedem sieht man, wie sich die Pferdeherde teilt um der Kamera auszuweichen, aber jedesmal, wenn sie dazu ansetzt, wechselt der Blickwinkel und wir sehen eine leere Wiese, einige Kameraleute bei der Arbeit oder ein äsendes Pferd in der Ecke. Man ist immer weit weg vom eigentlichen «Schuss», schaut darauf zurück und merkt, dass es nicht so sein kann, wie es scheint.[2)]

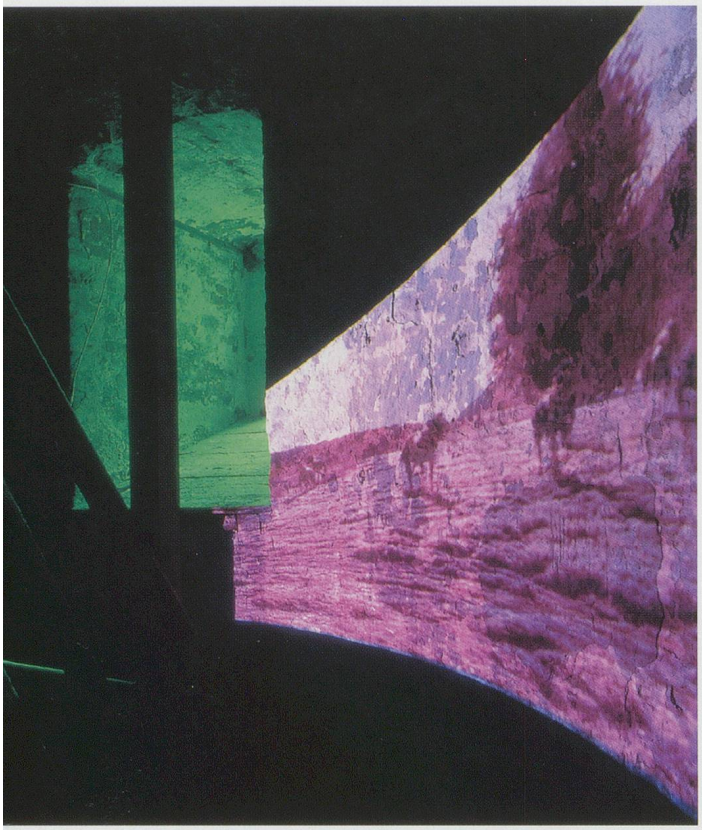
Die seit hundert Jahren entwickelten Prozeduren zur Vergegenwärtigung des Tieres in bildnerischen Werken und ästhetischen Aktionen sind für die Kunst an der Schwelle zum einundzwanzigsten Jahrhundert historisch geworden. Das heisst freilich nicht, dass diese Formen obsolet geworden wären. Sie stehen jetzt vielmehr als Folien für Variationen, Reinszenierungen und Verfremdungen zur Verfügung. In diesen Brechungen artikuliert sich das Bewusstsein künstlerischer Zeitgenossenschaft in einer technisch avancierten Zivilisation. In dieser Hinsicht macht der Fortschritt der Technisierung – etwa in den aktuellen *life sciences* – die direkte Anknüpfung an Programme wie die «Animalisierung der Kunst» bei Franz Marc oder an die therapeutisch-sozialreformerische Aktionskunst eines Beuys schwieriger und weniger plausibel. Ältere Formen von Einfühlungskunst – exemplarisch repräsentiert durch Marc – stellten den Versuch dar, das transzendente Reale oder «das grosse Leben» selbst ins Bild zu holen. Zeitgenössische Künstler gehen eher von der Erfahrung aus, dass das Reale dasjenige ist, was immer ausweicht. Dadurch hat sich der Anspruch auf «objektive Realität» des Ausdrucks zunehmend erledigt. Jedes Werk macht sich durch das Hineinnehmen unmittelbarer ausserkünstlerischer Dimensionen ästhetisch und ideologisch verdächtig, solange diese nicht mit der Frage nach Darstellungsform und Wahrnehmungsmodus verknüpft werden.

Während für Franz Marc die künstlerische Herausforderung noch im Anspruch lag, den Gegenstand so darzustellen, wie er «wirklich» ist, also nicht darin, «den Wald oder das Pferd (zu) malen, wie sie uns gefallen oder scheinen, sondern wie sie wirklich sind, wie sich der Wald oder das Pferd selbst fühlt, ihr absolutes Wesen, das hinter dem Schein lebt, den



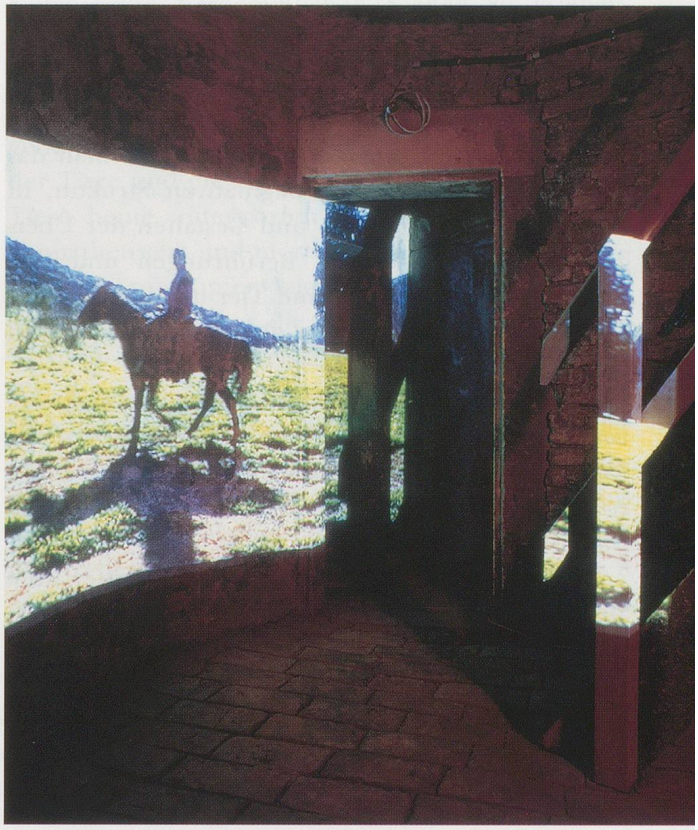
DIANA THATER, BROKEN CIRCLE, 1997, installation for 6 video projectors, 1 video monitor, 6 laser discs and players, 1 sync generator, window film, and existing architecture, exterior view of the Buddenturm, "Skulptur. Projekte Münster" (left), and interior view, first floor (above) / AUFGEBROCHENER KREIS, Installation für 6 Videoprojektoren, 1 Videomonitor, je 6 Laserdiscs und Abspielgeräte, 1 Synchronisator, Fensterfolie und bestehende Räumlichkeiten; Aussenansicht des Buddenturms in Münster (linke Seite) und Innenansicht im ersten Stock (oben).

wir sehen»[3)], greift Diana Thater die «Wahrheit der Tiere» in erster Linie als Wahrnehmungs- und Darstellungsproblem auf. Weil die Wahrheit nur zwischen den Polen von Darstellung und Wahrnehmung – also zwei von Grund auf projektiven Prozessen – gefunden werden kann, versucht die Künstlerin den projektiven und konstruktiven Charakter der Bilder-Findung selbst ins Bewusstsein zu heben, wobei sich stets zwingend eine Mehrzahl von Anschauungspunkten und Darstellungsformen ergibt.



DIANA THATER, BROKEN CIRCLE, 1997, "Skulptur. Projekte Münster," Buddenturm, interior view, second floor / AUFGEBROCHENER KREIS, Innenansicht, zweiter Stock.

Dass Kunst es in der Hauptsache mit sich selbst zu tun hat und kaum mit einer «ausserkünstlerischen Realität», ist inzwischen zu einer Selbstverständlichkeit geworden. Dies trifft auch für ein so manifest «externes» Sujet wie das des Tiers zu: Die Möglichkeiten seiner Repräsentation im Kunstwerk oder seiner Vergegenwärtigung in ihm werden durch die Orientierung der modernen Künste an ihrem artifiziellen Eigensinn stark eingeschränkt. An die Stelle des «Durchbruchs» zum Tier in seiner «eigentlichen Wahrheit und Wirklichkeit»; an die Stelle von Tier-Kultbildern, die im Dienste einer überhöhten Gegenwart oder einer numinosen ästhetischen Gegenwelt stehen wollten, treten jetzt Darstellungsformen, die auf die immer schon wirksame bildlich-mediale Vermittlung der tierischen Präsenz reflektieren. Nichtsdestoweniger lassen sich auch Parallelen feststellen zwischen den beuysschen Kunstaktionen und den Videoinstallationen Diana Thaters. Knüpfte Beuys an vorkünstlerische Rituale der Wirklichkeitsauslegung an, die nicht weniger als eine Technik – eine schamanistische Kommunikation mit transzendenten Realitäten – bedeuteten, so wendet sich Thater an die Technik als Mittler zwischen verschie-



DIANA THATER, BROKEN CIRCLE, 1997, "Skulptur. Projekte Münster," Buddenturm, interior view, third and forth floors / AUFGEBROCHENER KREIS, Innenansicht, dritter und vierter Stock.

denen Realitätsschichten. Trotz des hohen Stellenwerts, den sie dem Tier in ihrem Werk und Weltbild einräumt, versucht sie die technischen Potenziale des Mediums mit Hinweisen auf die prototechnische Intelligenz der animalischen Sphäre miteinander zu verbinden – sie zeigt auffallend viele Tiere, die als Amateurartisten auftreten und technische oder künstlerische Fertigkeiten zur Schau stellen.

Diana Thater begreift die moderne Technologie also genauso wenig als Antithese zur Natur wie Beuys, der technische Innovationen unter der Voraussetzung bejahte, dass menschliche Emanzipation von der Natur und Bewahrung des animalischen Erbes sich gegenseitig nicht ausschliessen. Statt Mensch und Tier durch fortschreitende Trennung voneinander zu entfremden, wie es dem Habitus der modernen Gesellschaft beim Umgang mit «Ressourcen» gleich welcher Art entspricht, versucht Thater zu zeigen, dass die Nachbarschaft zum Tier gerade unter modernen Bedingungen neu gestaltet werden kann. Die technischen Medien begreift sie als kreative Gestaltungsmittel, mit deren Hilfe Verwandlungen in Gang gesetzt werden können. Sie taugen besser zu kreativen und mehrdeutigen Neu-

beschreibungen des Wirklichen als der latent monologische, totalitäre Charakter der traditionellen metaphysischen Ordnung.

In der Art und Weise, wie Thater ihre Themen installiert und prozessual aufschliesst, spürt man das Aufkeimen einer neuen imaginativen Struktur, in welcher ein Wahrnehmen und Gestalten der Übergänge, der gegenseitigen Berührungen und Verwandlungen von Mensch und Tier möglich werden. Die Künstlerin bemerkt zu diesen transformativen Prozessen:

Mich interessiert die Überlagerung und der Austausch von Identitäten... Wenn ich diese Tiere mittels Video in den Kunstraum einführe, erhebt sich die Frage des Austauschs zwischen betrachtenden Subjekten und betrachteten Objekten.[4)]

Die technische Apparatur, die bei Thater eine ähnlich tragende Funktion hat wie die «animistisch» aufgeladenen Objekte bei Beuys, erscheint immer mit Bezug zu konkreten Handlungsformen:

In der Installation werden Elemente der Umwelt, die wir gewöhnlich als Objekte wahrnehmen und betrachten, zu Subjekten, die uns anschauen. Genauso stehen auch die ganzen Videogeräte im Raum und man sieht, dass sie tatsächlich etwas machen.[5)]

Es ist nicht zu übersehen, dass diese weitgehend unspektakulär ablaufenden interaktiven und transformativen Prozesse sich gegenüber ihren literarischen Ausgangspunkten sehr selbstständig verhalten. So bezieht sich Diana Thater etwa mit ihrer Videoinstallation ELECTRIC MIND (1996) auf Pat Murphys Sciencefictionroman *A Love for Rachel* – die Geschichte vom Tod eines Mädchens, dessen Vater eine computergenerierte Kopie des Gehirns seiner Tochter einem Schimpansenweibchen einpflanzt, um ihre Individualität in einem fremden Körper zu erhalten. In den

DIANA THATER, OO FIFI—FIVE DAYS IN CLAUDE MONET'S GARDEN, 1992, installation for 3 video projectors, 1 laser disc and player, film gels, and existing architecture at Shoshana Wayne, Santa Monica / OO FIFI – FÜNF TAGE IN CLAUDE MONETS GARTEN, Installation für 3 Videoprojektoren, 1 Laserdisc und Abspielgerät, Lichtfilter und bestehende Räumlichkeiten.

Bildern der Videoinstallation, die die Schimpansin in verschiedenen Szenen zeigen, lässt sich davon kaum etwas erahnen. Freilich ist in einer Vitrine eine Art Drehbuch ausgestellt, das den narrativen Hintergrund offen legt. Gezeigt wird in der Installation nicht das Drama als solches, sondern die mediale Praxis der Kameraleute, wie sie dem tierischen Protagonisten aus verschiedenen Perspektiven und Einstellungen folgen. Man wird explizit auf den medialen Produktionsprozess aufmerksam gemacht – eine ästhetische Strategie, die im Kontinuum der Kunst der Moderne angesiedelt ist, sofern diese auf dem Effekt der «medialen Aufrichtigkeit» (Boris Groys) basiert. Es gibt demnach keine Aufrichtigkeit gegenüber der «Sache» mehr, die nicht zuvor als Aufrichtigkeit gegenüber dem Medium erschiene.

In der Videoinstallation CAUCUS RACE (1998) wird ein Textausschnitt aus dem gleichnamigen Kapitel von *Alice im Wunderland* auf eine Wand projiziert. Wie ein Filmvorspann wird der Text in einzelne Worte zerlegt, die nacheinander auf der Bildfläche erscheinen. Sobald die letzten Worte projiziert werden, «Preise! Preise!», schalten sich abwechselnd vier Monitoren ein, die halbkreisförmig auf dem Boden gruppiert sind. Sie zeigen diverse Naturbilder: eine Giraffe, die direkt in die Kamera schaut; einen kleinen Orang-Utan, der auf einen Felsen klettert und wieder herunterfällt; zwei Nilpferde, die sich verspielt im Wasser tummeln; einen freien Himmel und Sonnenstrahlen in einer Baumkrone. Zum Schluss erscheint auf der zweiten Wand, gegenüber den Monitoren, eine Grossprojektion mit Blick in ein blaues Wasserbecken. Plötzlich springt ein Delphin aus dem Wasser, direkt auf die Kamera zu, und berührt diese mit seiner Nase. Dann wendet er sich ab und taucht wieder ins Wasser.

Im Unterschied zu ELECTRIC MIND, BROKEN CIRCLE oder CHINA (eine Videoarbeit, die zwei Wölfe – wiederum «Amateurdarsteller» – mit ihren Trainern auf dem Übungsgelände zeigt), gibt es in CAUCUS RACE keinen direkten Hinweis auf die Herkunft der Tiere. Es ist anzunehmen, dass es sich ebenfalls um gezähmte Tiere oder Zootiere handelt. Diese Option mag als indirekter Hinweis darauf gelten, dass die Gelegenheiten selten geworden sind, wilde Tiere in Originalsituationen oder traditionelle Haus- und Nutztiere in herkömmlichen Szenen zu erleben. Dennoch scheint Diana Thater darauf zu bestehen, dass die menschliche Fähigkeit, sich in die *conditio animalis* einzufühlen, nie wirklich ganz verloren geht. Das Schwinden der natürlichen Lebensräume der Tiere und die vielfältigen Bedrohungen, denen Tiere heute unterworfen sind, hat vielmehr eine sympathetische und moralische Hinwendung zu unseren Mitgeschöpfen begünstigt. Denn wenn nach dem Genesis-Mythos die Frage offen blieb, ob die Tiere an ihrem Ort verblieben oder auf irgendeine Weise an der Vertreibung des Menschen aus dem Paradies teilhatten, so drängt sich angesichts der heutigen Situation der Tiere die Frage auf, ob nicht diese Kreaturen hinsichtlich ihrer Vertreibung aus ursprünglichen Verhältnissen den Menschen noch übertreffen. Ein Bewusstsein von der schmerzlichen Seite des Tier-Mensch-Verhältnisses hat Beuys etwa in seiner Aktion I LIKE AMERICA—AMERICA LIKES ME (1974) als «Wunde» herausgestellt, die erst geheilt werden könnte, wenn «die Rechnung mit dem Kojoten» beglichen wäre, wobei dieses Tier für die gesamte amerikanische Realität vor der europäischen Eroberung steht. Im Gegensatz zu diesem quasi pantheistischen Ansatz, der in der religiösen Versöhnungsphilosophie und den idealistisch-lebensreformerischen Traditionen um 1900 gründet, zeugen Diana Thaters heitere und brillante Projektions- und Spiegelungsverfahren von den Möglichkeiten der zeitgenössischen Kunst, die Frage nach der Koexistenz von Tier und Mensch in einer etwas kühleren, gleichwohl verbindlichen Tonlage zu stellen. Sie geben der Einsicht Ausdruck, dass die Menschen gerade im Zeitalter des *artificial life* im tierischen Spiegel etwas von der sich immer wieder entziehenden Wahrheit über ihre eigene Kondition erfahren.

1) In: *Diana Thater. China*, The Renaissance Society at the University of Chicago, 1996, S. 15. (Übers. durch die Red.)
2) Aus einem Interview mit Douglas Fogle, in: *Flash Art International*, Januar/Februar 1998, S. 88.
3) Franz Marc, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, Bd. 1, Cassirer Verlag, Berlin 1920, S. 123.
4) *Flash Art International*, Januar/Februar 1998, S. 89.
5) Ebenda, S. 89.

Art Remembers the Animal

REGINA HASLINGER

Not only do all of the animals win the race in *Alice in Wonderland,* they all receive a prize as well. This happy conclusion is due in part to the circular course of the Caucus-race, as the wise Dodo calls it, though without specifying any rules for it. The players only have to form a circle of sorts and with no "one, two, three, and away," they are left to run in any direction they like. In the end, the Dodo thinks long and hard "with one finger pressed upon its forehead," but the conclusion is obvious: everyone has won, there are no losers. Alice, the heroine of this tale, is in the dark as usual but diligently plays the part assigned to her, when the animals all begin calling for "Prizes! Prizes!"

Stories of the kind that only appear in fairy tales or in children's daydreams, which are not yet governed by the primacy of reason, count among Diana Thater's preferred subject matter in her video installations. Common to all of them is a motif that plays a decisive role for the artist but has not yet received the attention it deserves in reviews of her work: the symbiotic cohabitation of animals with people. In contrast to most of the literary sources to which Diana Thater refers, her representations of animal worlds do not target affective reactions but rather the demystification of our observations. This is expressed for example by the fact that the metamorphosis of humans into animals in works of history or literature quite literally involves the transformation of a human organ or body into an animal body (as in the novel by Pat Murphy, *A Love for Rachel,* which inspired Thater's ELECTRIC MIND, 1996), while the exchange and interchange in her representations are not the least otherworldly but "entirely of this world," as the artist says herself. For the sake of such effects, Diana Thater works without illusionary or narrative elements or the traditional total depiction of a subject. With the video installation as a visually and spatially overlapping medium, she replaces the true-to-nature concept of representation and traditional patterns of seeing with principles of construction and projection in which subject matter, beholder, and process are mutually related in such a way that a complex, constantly changing structure results:

> *...we move, record, project and see, changing the nature and configuration of what we see through our movement and our being and ultimately find ourselves not looking at the work of art but with it.*[1)]

This shift of emphasis from content to form, that is, to the artificial character of the medium has been pointed out in several interviews with the artist, underscoring the technical procedures entailed in representing the subject matter. This process might be

REGINA HASLINGER is a freelance curator who lives in Karlsruhe (Germany) and Vienna. Her most recent exhibition was "Herausforderung Tier. Von Beuys bis Kabakov" (The Animal as a Challenge. From Beuys to Kabakov), Städtische Galerie Karlsruhe. The catalogue was published by Prestel (Munich, 2000).

DIANA THATER, THE CAUCUS RACE, 1998, installation for 2 LCD video projectors, 4 video monitors, 6 laser discs and players, sync generator, window film, and existing architecture at Patrick Painter, Santa Monica / Installation für 2 LCD-Videoprojektoren, 4 Videomonitoren, je 6 Laserdiscs und Abspielgeräte, Synchronisator, Fensterfolie und bestehende Räumlichkeiten.

interpreted as an artistic response to a mediated world. To the extent that the mediated world may be described through the greater availability of images and the increasing unreality of the pictorial referent, procedures of representation now tend to focus on the fact that a uniform shape or view can no longer be imposed upon the "subject"—the "subject" being both the beholder and the subject matter of the picture. Speaking about BROKEN CIRCLE (1997), the artist explains:

...there are multiple points of view and from any point of view you see the herd of horses splitting around the cameras, but every time they are about to do this, we go off to another perspective where we see an empty field or camera people working or a horse in the corner eating grass. You're always distanced from "the shot" and you look back at it and realize that it can't be what it appears.[2)]

For art in transition to the twenty-first century, the procedures developed over the past hundred years of rendering animals in pictorial works and

aesthetic actions have become historical. It does not follow, though, that these forms have become obsolete. Rather, they provide an arsenal of material for variation, restaging and alienation. These breaks articulate an awareness of artistic contemporaneity in a technically advanced civilization. In this respect, technical advances, as in current life sciences, make the direct link to programs like Franz Marc's "Animalization of Art" or Beuys's therapeutic and social-reform-oriented action art more difficult and less plausible. Older forms of empathetic art, as exemplified by Marc's work, represented the attempt to capture transcendental reality or "the greatness of life" in pictures. Contemporary artists tend to work from the realization that the real is what always eludes us, so that the aim of expressing "objective reality" has ceased to prevail. The incorporation of immediate extra-artistic dimensions makes any work aesthetically and ideologically suspect unless related to investigating forms of representation and modes of perception.

For Franz Marc the challenge lay in representing the subject matter the way it "really" is and not in "painting a forest or a horse as we please or as they seem to appear, but rather the way they really are, the way the forest or the horse feel themselves, their absolute being that lives behind the appearances that we see."[3)] Diana Thater, however, primarily addresses the "truth of animals" as an issue of perception and representation, for it is only between these two poles that the truth can be found. Moreover, as manifestly projecting processes, they dovetail with the artist's wish to reveal the projecting and constructing aspects of imagery, which necessarily entails a multiplicity of viewpoints and forms of representation.

It has long been obvious that art is largely self-referential and has little to do with "extra-artistic reality." This also applies to such an obviously manifestly "external" subject as the animal: its potential incorporation or representation in a work of art is substantially restricted by the idiosyncratic orientation of the modern arts towards the artificiality of their medium. Instead of a "breakthrough" that shows the animal in its "actual truth and reality," instead of cult pictures of animals that serve purposes of a sublime presence or a numinous aesthetic counter-world, forms of representation now explore the pictorial mediation of the animal presence. Even so, parallels can be observed between Beuys's art actions and Thater's video installations. While Beuys linked up with pre-artistic rituals of interpreting reality, also a manifest technique—the technique of shamanistic communication with transcendental realities—Thater turns to technology as a mediator between various layers of reality. Despite the profound importance of the animal in her work and her worldview, she seeks to combine the technical potential of the medium with indications of the proto-technical intelligence of the animal sphere. She shows a conspicuous number of animals as amateur performers of technical or artistic skills.

Diana Thater does not read modern technology as the antithesis of nature anymore than Beuys did, who affirmed technical innovation under the condition that human emancipation from nature and the preservation of our animal heritage did not rule each other out. Instead of estranging human and animal through progressive separation, as practiced by modern society in its treatment of "resources" of any kind, Thater tries to show that cohabitation with animals can in fact be reconfigured through modern conditions. She sees technical media as a creative tool which can add momentum to change and as a more effective means of finding new, creative and multiple means of describing reality than the latent, monologic and totalitarian character of the traditional metaphysical order.

The way in which Thater processes and installs her concerns signals the emergence of a new imaginative structure which allows a perception and articulation of borders, of mutual touch and transformations of people and animals. Regarding these transformational processes, the artist says:

I'm interested in the layering of identities on top of each other and in exchanges of identity... When I bring these animals into an art space via video it becomes a question of an exchange between viewing subjects and viewed objects.[4)]

Technical equipment, which is as essential to Thater's work as "animistically" charged objects are for Beuys, always appears in connection with concrete forms of action:

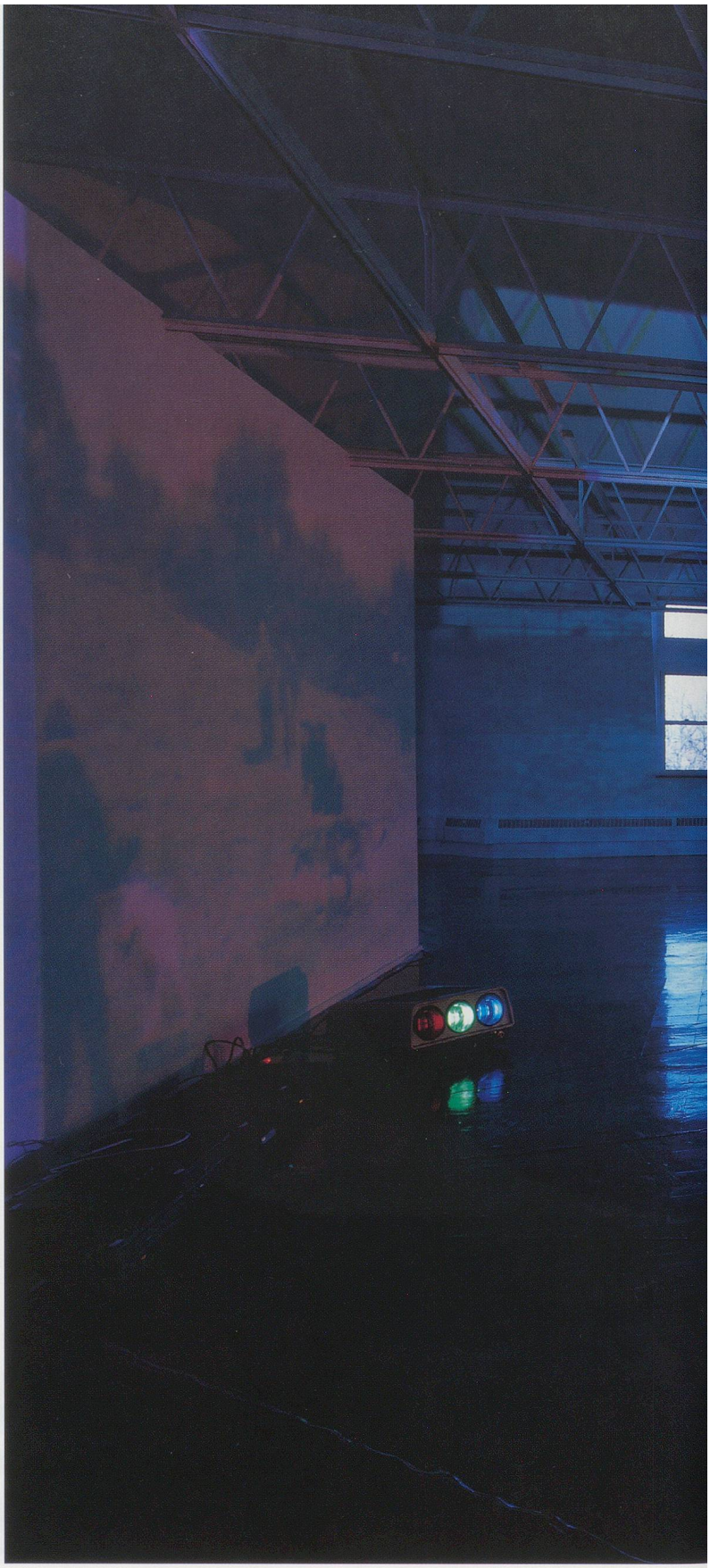
In the installation environment, things that we traditionally see as objects, which we look at, become subjects who look at us. In the same way, all the video equipment is present in the space and you see it actually making something.[5)]

One cannot ignore the fact that these interactive and transformational processes, which are unspectacular for the most part, take a very independent tack in relation to their literary sources. Thus as mentioned, Thater refers to Murphy's science fiction novel *A Love for Rachel* in her video installation ELECTRIC MIND. The plot involves the death of a girl, whose father transplanted a computer-generated copy of his daughter's brain into a chimpanzee in order to preserve her individuality in a foreign body. No hint is given of this background in the artist's video installation, which shows pictures of the chimpanzee in different scenes. However, a kind of screenplay on view in a display case does reveal the narrative context. The installation does not show the drama as such but rather the media practice of the people behind the cameras as they follow the animal protagonists from different angles and in different takes. Our attention is explicitly drawn to the medial process of production—an aesthetic strategy derived from the continuum of modern art inasmuch as it is based on the effect of "medial sincerity." According to this term, coined by Boris Groys, we can no longer treat "things" with sincerity without treating the medium with sincerity as well.

In the video installation CAUCUS RACE (1998), an excerpt from the eponymous chapter in *Alice in Wonderland* is projected onto the wall. The excerpt is divided into single words that appear on screen consecutively like film credits. As soon as the final words— "Prizes! Prizes!"—have come up, four monitors, placed on the floor in a semi-circle, alternately start running. They show nature pictures: a giraffe looking directly into the camera; a small orangutan climbing onto a boulder and falling down again; two hippopotami playfully splashing around in the water; open skies and the sun shining into the top of a tree. In the end, a large screen on a second wall opposite the monitors shows a pool of blue water. Suddenly a dolphin leaps out of the water directly at the camera and touches it with its nose. It then turns away and dives into the water again.

In contrast to ELECTRIC MIND, BROKEN CIRCLE, or CHINA (a video piece that shows two wolves—amateur actors again—with their tamers on a training field), CAUCUS RACE gives no indication of the location of the animals. One may assume that they are tame animals or animals in a zoo. This option may in turn be read as an indirect indication that it has become a rarity to see wild animals in their original habitat or traditional pets and domestic animals in

JOSEPH BEUYS, COYOTE: I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME, 1974, one-week performance on the occasion of the opening of the René Block Gallery, New York, May 1974 / KOJOTE: ICH MAG AMERIKA UND AMERIKA MAG MICH, einwöchige Performance.
(PHOTO: CAROLINE TISDALL, FROM / AUS: "JOSEPH BEUYS, COYOTE," SCHIRMER/ MOSEL, MÜNCHEN 1976/1980/1988)



DIANA THATER, CHINA, 1995, installation view at the Renaissance Society, Chicago / Teilansicht.

conventional scenes. Nonetheless, Diana Thater still seems to insist that the human ability to empathize with the *conditio animalis* can never atrophy entirely. The loss of animals' natural habitat and the untold threats that menace their lives have actually fostered a sympathizing and moral attitude towards our fellow creatures. The myth of *Genesis* does not tell us whether the animals remained in Paradise or whether they were also somehow involved in the expulsion of Adam and Eve, but given the animal conditions that prevail today one wonders whether they have indeed surpassed humankind regarding their expulsion from primal conditions. An awareness of the painful side of the relationship between human and animal is manifested in Beuys's I LIKE AMERICA—AMERICA LIKES ME (1974), in which he underscored the "wound" that cannot be healed until "accounts with the coyote" have been settled—whereby this animal stands for the reality of an entire continent prior to its conquest by Europeans. Unlike this quasi pantheist approach, based on the religious philosophy of reconciliation and idealistic traditions of reform around 1900, Diana Thater's serene and brilliant methods of projection and reflection testify to the potential of contemporary art to address the coexistence of humans and animals in somewhat cooler but still binding tones. They express the insight that especially in the age of artificial life, there is still something to be learned about the elusive truth of the human condition through the looking glass of animal life.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) In: *Diana Thater. China.* The Renaissance Society at the University of Chicago, 1996, p. 15.
2) Quoted from an interview in: *Flash Art International*, Jan/Feb 1998, p. 88.
3) Franz Marc, *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, vol. I (Berlin: Cassirer, 1920), p. 123.
4) Quoted from *Flash Art International*, Jan/Feb 1998, p. 89.
5) Ibid. p. 89.