

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

Band: - (2004)

Heft: 71: Collaborations Olaf Breuning, Richard Phillips, Keith Tyson

Artikel: Pipilotti Rist special collaboration : das Material nicht Unterdrücken : ein Gespräch zwischen Elisabeth Roth und Pipilotti Rist = don't intimidate the material : a conversation between Elisabeth Roth and Pipilotti Rist

Autor: Rist, Pipilotti / Roth, Elisabeth / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680475>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

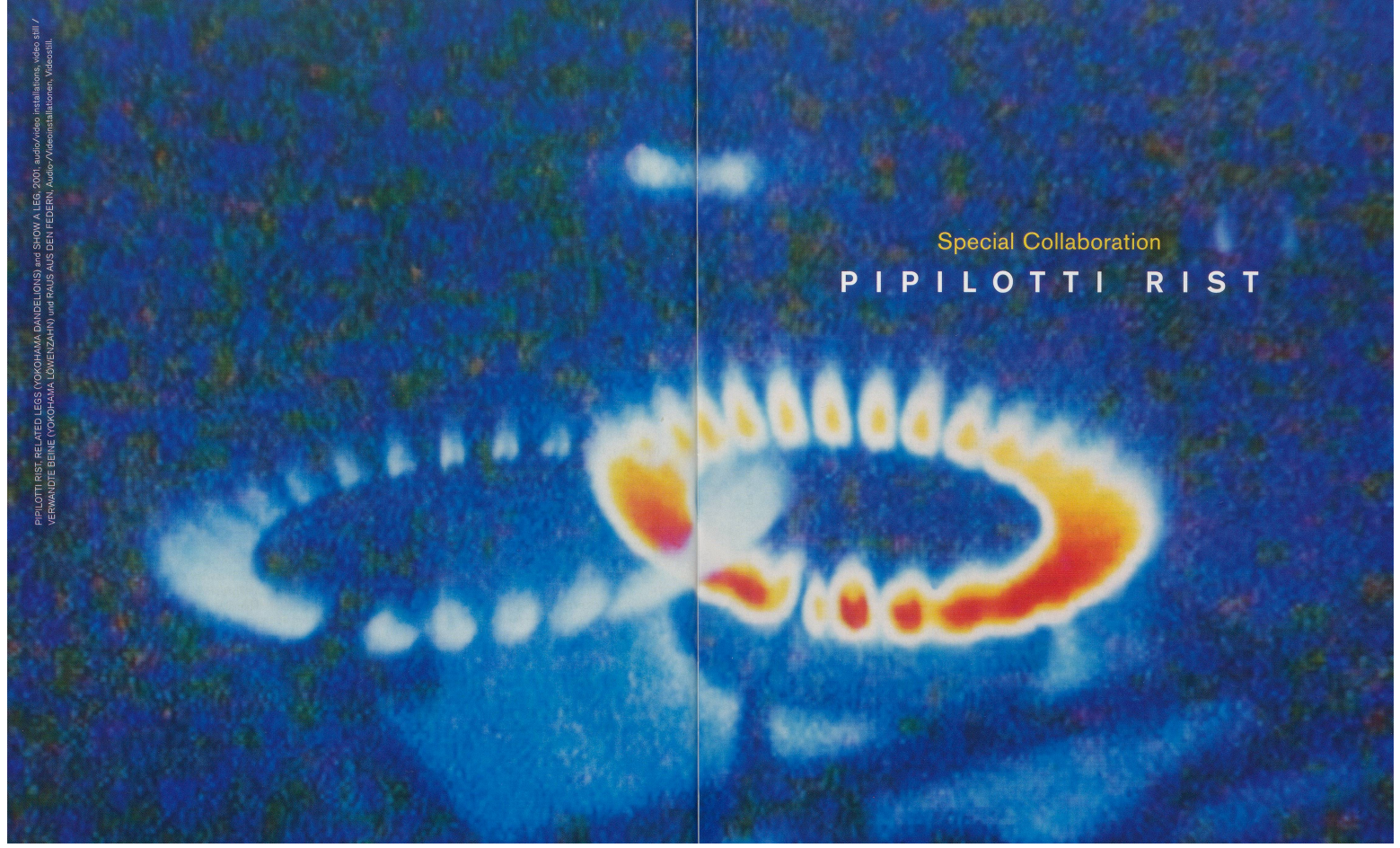
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

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

PIPILOTTI RIST, RELATED LEGS (YOKOHAMA, DANBELONIS) and SHOW A LEG, 2001, audio/video installation, video still /
VERWANDTE BEINE (YOKOHAMA, LÖWENZAHN) und RAUS AUS DEN FEDERN, Audio-/Videoinstallationen, Video still.

Special Collaboration
PIPILOTTI RIST



DAS MATERIAL NICHT UNTERDRÜCKEN

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN ELISABETH ROTH UND PIPILOTTI RIST

ELISABETH ROTH: Was kommt dir in den Sinn, wenn du das Wort Material hörst?

PIPILOTTI RIST: Nylonstrümpfe...

ER: Bei Nylonstrümpfen denke ich an die Szene in deinem Lieblingsfilm *Sedmikrasky* (deutsch: *Die kleinen Margariten*) von Vera Chytilova, in der die beiden Hauptfiguren genüsslich Nylonstrümpfe zerschneiden, während gleichzeitig die Bildfläche selber zerstückelt und neu zusammengesetzt wird.

PR: Ja, grossartig, wie hier Material und Inhalt zusammen mutieren. Der Charme des Nihilismus ist umwerfend. Strümpfe waren 1966 in der Tschechoslowakei Luxusgut und stehen für mich auch für die Haut. Die Figuren zerschneiden also die Haut, den Film, der uns von der Aussenwelt trennt und schützt. Wenn ich länger nachdenke, ist Material alles, was ich berühre, sehe, esse, trinke und erdenke, inszeniert oder uninszeniert aufnehme, digitalisiere, ordne und verarbeite. Immaterielles (geistiges) und physisches Material sind eins. Auch wenn ich mit meinem Körper arbeite, mit mir als Figur, bin ich Material, ein Klumpen sausender Atome und ein Gestell von sich nicht beugenden Molekülen, das gleichzeitig auch die Befehle generiert, wie mit dem Material umzugehen ist. Nicht nur in diesem Fall versuche ich als Subjekt, als Kamera mein Material nicht zu unterdrücken.

ER: Worauf konzentrierst du dich vor allem?

PR: Mein Forschungsgebiet sind bewegte Bilder und Ton in von Menschen gebauten Räumen. Meine Werkzeuge sind Video und Sound. Das heutige Video entspricht immer noch einem verhältnismässig grobkörnigen Film. Akustische Illusionen, zum Beispiel das Gefühl in einer Höhle zu sein, hergestellt mit Low-Budget-Maschinen und deren Effektmöglichkeiten, können heutzutage hingegen qualitativ mit den höchsten technischen Standards der Filmbranche mithalten. Das Auge lässt sich offenbar weniger leicht täuschen als das Ohr. Verglichen mit der Malerei könnte man Video als Aquarell und 35-mm-Film als Öl bezeichnen. Es ist unmöglich und macht auch keinen Sinn, die Natur kopieren zu wollen. Diese bleibt immer schärfer und pittoresker als ihre «zivilisierte» Kopie – was übrigens auch für fast alle anderen Medien gilt. Video hat spezielle malerische Qualitäten, die unseren inneren emotionalen Welten oder Zwischenwelten gleichen können, und um diese geht es mir. Mit meinem fachlichen Wissen über Rhythmus, Bildaufbau und Bewegung versuche ich die herauszuschälen. All unsere geistigen und emotionalen Leistungen sind medizinisch gesehen elektrisch. Ich gehe davon aus, dass Video und noch stärker die Videoinstallation unserem Sehapparat und den Hirnklappen in der Schädelkuppel ähneln.

ER: Was meinst du mit «noch stärker»?

PR: Ich unterscheide zwischen Single Channel Videos, die einen Anfang und ein Ende haben, und Installationen, deren Audio- und Videosequenzen ich als Loops konzipiere und die darum eine andere Dramaturgie brauchen; man weiss ja nie, wann die Leute den Raum betreten und wann sie ihn wieder verlassen werden. Unser Denken und Fühlen ist nicht nur flächig und rechteckig. Mit Werken im Raum will ich dieses Faktum unterstützen. Der Sound kann die Hälfte des amorphen Kreislaufs bilden. Wiederholung und Abwechslung verschiedener Intensitäten müssen genau abgestimmt sein. Eigentlich sind es zwei verschiedene Wissensgebiete: einerseits die Installation im Raum mit dem quasi nichtlinearen Ablauf und andererseits der übliche Film mit einem Die-ganze-Familie-kommt-zusammen-Anfang, einer Zeitdauer zum Zusammensitzen und einem klaren Ende,



PIPILOTTI RIST, SHOW A LEG, 2001, audio/video installation, Tramway, Glasgow /
Audio-/Videoinstallation. (PHOTO: RUTH CLARK)



PIPILOTTI RIST, SUPERSUBJEKTIV, 2001, Audio-/Videoinstallation, Videostill /
SUPER SUBJECTIVE, audio/video installation, video still.

nach welchem man auf die Toilette geht und alles sich nach einem präzisen Rhythmus abspielt. Das Genre des Kurzfilms brachte und bringt viele grossartige Beispiele in den unterschiedlichsten Kontexten der Film-, Musik- und Werbewelt hervor. Davon inspiriert entwickle ich mein film- und soundtechnisches Know-how weiter. Der Raum mit bewegtem Bild, Projektion und Ton ist ein weniger erforschtes Terrain. Mich interessiert auch die mögliche intime Begegnung zwischen dem Werk und seiner Betrachterin, die mögliche Einlullung ihres Körpers. Es interessiert mich das Spiel mit der Konzentration.

ER: Wenn das Atelier dein All ist, welcher Planet ist dann dein Schnittplatz und welcher deine physische Werkstatt? Mir fällt auf, dass sie im gleichen Raum sind.

PR: Die Werkstatt mit Strom – die Videowerkstatt mit elektronischen Werkzeugen, Maschinen, Steckern, Kabeln und so weiter – ist die Sonne; die Werkstatt ohne Strom – mit Meissel, Schraubenzieher und Benzin – ist der Planet Erde. Das Tonstudio ist der Mond, und der ist momentan leer. Die Werkzeuge mit und ohne Strom müssen in meiner Arbeit zusammenbleiben. Jeden Tag streichle ich meine Computer und



Maschinen mit einem leicht feuchten Tuch und küsse sie. Die Lippen müssen aufs Metall. Die Maschinen brauchen dies.

ER: Bist du plastik- und metallsexuell? Ich weiss, dass dir Menschen mit vorstehenden Zähnen und Adern gefallen...

PR: Eine meiner Lieblingsbeschäftigungen ist Bedienungsanleitungen lesen. Der Teil der Maschinen, den ich nicht verstehe, ist für mich ein Tempel der Geheimnisse jener, die diese Geräte entwickelt haben. Wenn du die Maschinen liebst, stürzen sie bedeutend weniger ab. Auch half mir, dass ich in meinem Körper schon früh eine erhöhte Ausschüttung männlicher Hormone zuließ. Nicht, dass ich die Maschinen dadurch besser verstünde, aber wir haben weniger Angst voreinander.

ER: Was bedeuten dir die Maschinen?

PR: Sie sind meine gekauften Freunde, meine Instant-Tempel, meine intelligenten Instrumente, die Verlängerung unserer Sinne. Gewisse Maschinen, wie Kamera, Computer, Rekorder, sind vor allem Produktionswerkzeuge, während Player, fixe und bewegte Projektoren, Monitore, Boxen und Kabel auch das sicht- oder spürbare Material des auszustellenden Werkes sind.

ER: Das heisst, dein Werkzeug wird zum Material?

PR: Wie auch der menschliche Körper gleichzeitig Material und Werkzeug ist. So wie die Menschen, wollen auch die Maschinen ernst genommen werden...

ER: ... darum tanzen die Maschinen in deinen Installationen entweder sichtbar mit oder du baust sie unsichtbar ein.

PR: Yes, Baby, absolut richtig, meine geschätzte Frau Roth! Bereits der Schnitt sowie die Farb- und Geschwindigkeitsveränderungen werden auf das in der Installation verwendete Equipment abgestimmt. Jede Maschine hat einen eigenen Charakter und verschiedene Farbtemperaturen. Die Grösse der Projektion bestimmt auch den Rhythmus des Schnittes.

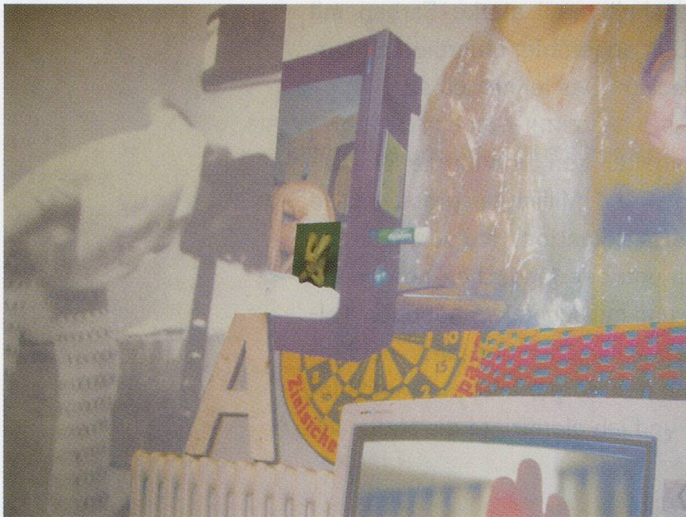
ER: Was machen wir mit der schlechten Videoauflösung?

PR: Die ist wahrlich schlecht. Die amerikanische Norm NTSC bietet sogar noch 100 Zeilen weniger (59,94 Halbbildern pro Sekunde) als die europäische Norm PAL mit 625 Zeilen (50 Halbbildern pro Sekunde). Selbst wenn die Auflösung relativ lausig ist, kann die Produktion und Arbeitsteilung im Aufnahme- und Schnittprozess weniger arbeitsteilig und daher auch die Organisation und das Budget weniger aufwändig sein. Wie gesagt, ich versuche gar nicht erst die Realität zu

kopieren, sondern mich interessieren genau diese malerischen Qualitäten, die im Mangel verborgen sind, etwa das Ausbluten der Rottöne (da die Schärfe von der Norm her im Grün liegt), die hysterische Unschärfe, das Brillante im Sirren. Ich liebe dieses nervöse Licht. Ich arbeite so lange am Material, bis es meinen Synapsentätigkeiten und mentalen Zuständen ähnelt. Ist es nicht die Grundmotivation und der Trieb aller Kulturschaffenden, innere Bilder zu materialisieren und so aus der Isolation auszubrechen?

ER: Ich staune auch oft, mit welcher Energie und Beharrlichkeit Künstler und andere Wissenschaftler arbeiten! Wie sie diese tausend Schritte von der Ahnung über die Grundidee, die Experimente und das Üben bis zu den fertigen Werken/Konzerten/Darbietungen/Texten schaffen.

PR: Schau dir all die Menschen an, die jeden Tag üben,



aufzutreten, vorher tausend Kabel stecken und Soundchecks machen! Kunst zu schaffen und sie ändern zu zeigen ähnelt für mich immer auch dem Ritual des Beichtens und Betens. Schuldgefühl ist eine starke Triebfeder. Ich fühle mich verantwortlich für viele Unzulänglichkeiten unserer Existenz, nicht nur für die Beschränktheit unseres Sehapparates. Ich fühle mich auch schuldig für die Limiten der Maschinen und unsere körperliche Isolation.

ER: Gemeinsam Vorschläge und kulturelle Äusserungen von anderen anzuschauen, zu hören und darüber zu diskutieren oder zu schreiben bedeutet doch auch aus der Isolation des eigenen Körpers zu entkommen, nicht wahr?

Was passiert nun, wenn Monitore, eigentliche Klötze im Raum, allmählich durch flache Bildschirme ersetzt werden? Auch High Definition Video wird in absehbarer Zeit vermehrt eingeführt. Momentan tobt noch der Normenkrieg, und es ist nicht klar, ob die Labeldiktatoren der USA oder jene Asiens gewinnen...

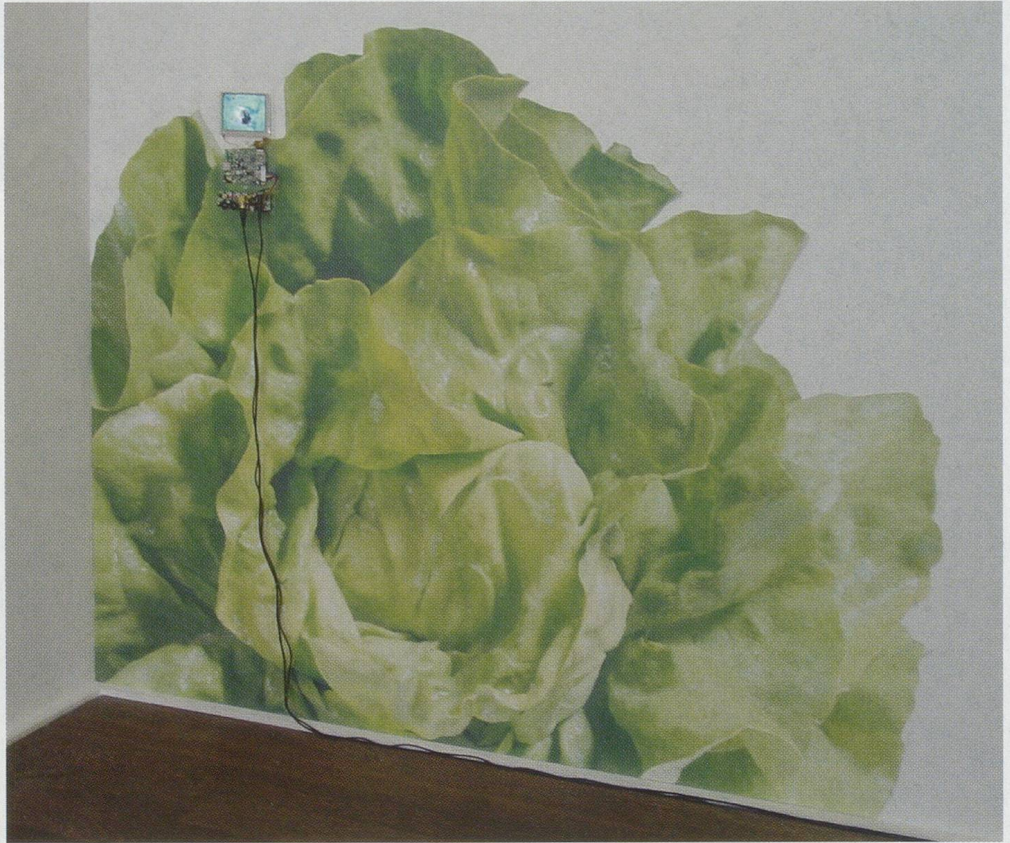
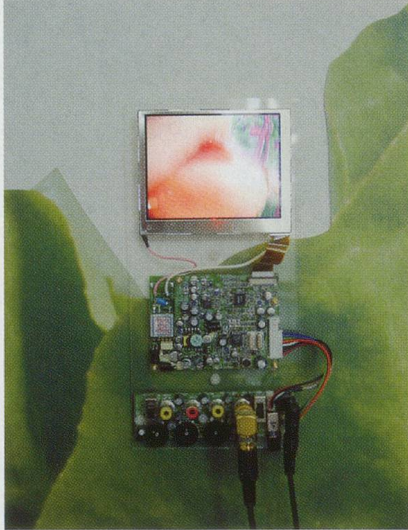
PR: In ein paar Generationen werden die heutigen, bald schon alten Videoarbeiten als filmische Aquarelle empfunden werden. Die meisten Besucher einer Installation richten ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die offensichtliche inhaltliche Aussage, während sie die sekundären Informationen wie die Qualität der Auflösung, den Farbstich des Bildes, die Textur des Plastikgehäuses des Monitors sowie die Flachheit und Beschränktheit des Bildes nur unterbewusst wahrnehmen, aber eben doch wahrnehmen, und zwar stark. Diese Komponenten sind mir wichtig und ich will sie bewusst mit einbeziehen. Generell werden die Maschinen kleiner und erschwinglicher. Dies führt zur Demokratisierung der Produktionsmittel und eine Dezentralisierung der Sender wird möglich.

ER: Wie reagierst du auf die Bemerkung, dass deine Videos bunt seien?

PR: Die Einschätzung meiner Arbeit als speziell farbig teile ich nicht. Das Leben und unsere Innenwelten sind so farbig! Drück mal die Augen zu und beobachte dabei das Nachleuchten! Die Realität, die Natur und das Nachleuchten unter den Augendeckeln sind bedeutend farbiger, als wir es je nachbilden können. Ich denke eher, wir haben uns daran gewöhnt, dass verschiedenste Medien wie Film, Photographie, Zeichnung in ihrer Reproduktion gegenüber dem originalen Objekt an Farbigkeit einbüßen. Nur durch Manipulation am Original können wir sie wieder finden. Die Medien Film, Video und Photographie wurden chemisch und technisch bezüglich der Farbigkeit als Standard so entwickelt, dass die menschliche, sprich weisse Haut möglichst gesund erscheint. Diesem Effekt hatte sich alles andere unterzuordnen und das führte zu einer akzeptierten Unfarbigkeit. Diese Konvention entstand wohl auch deshalb, weil starke Farben mit Unterschicht, Zigeunertum und Dritter Welt assoziiert werden. Das abgetönte, unfarbige Understatement ist immer auch eine Distanzierung und ein Sich-Verstecken. Das lehne ich ab.

ER: Welche Aufgaben hat deine Arbeit sonst noch?

PR: Ich will den Geist derer, für die ich arbeite, ermutigen, ihnen helfen den Sinn für die Relativität der Dimensionen und der Zeit zu schärfen (eine kalte Hand wird 1 Millimeter gross, heisse Füsse wachsen zu einem Bergmassiv an, Slow Motion ist wahrer als Realzeit). Ich versuche die Filme und den Ton aus ihren verdächtigen Boxen herauszulösen und den Menschen befreiende Räume zu Füßen zu legen. Ich will die Hysterie positiv darstellen und mit schmerzbringenden Rollenwängen Exorzismus betreiben. Ich will helfen, unseren eigenen Schwächen und jenen der Maschinen gegenüber mild gestimmt zu sein. Ich lade zur Reise durch den Körper knapp vor und hinter den Augenlidern ein. Ich verneige mich vor meinen Objekten und ich glorifiziere die Natur. Ich schöpfe Zeit für die BetrachterInnen/HörerInnen.



DON'T INTIMIDATE THE MATERIAL

A CONVERSATION BETWEEN ELISABETH ROTH AND PIPLOTTI RIST

ELISABETH ROTH: What occurs to you when you hear the word material?

PIPLOTTI RIST: Nylon stockings...

ER: Nylon stockings make me think of the scene in your favorite film *Sedmikrasky (Daisies)* by Vera Chytilova, where the two protagonists voluptuously cut up nylon stockings while, at the same time, the picture on screen is taken apart and reassembled.

PR: Yes, it's wonderful the way material and content mutate together. The charm of the nihilism is superb. In 1996 stockings were a luxury item in Czechoslovakia, and to me they also stand for skin. So the figures are cutting up the skin, the film, that separates and protects us from the outside world. When I think about it, material is everything I touch, see, eat, drink, and conceive, everything, staged or un-staged, that I shoot, digitalize, order, and process. Immaterial (mental) and physical material are one. Even when I work with my body, with myself as the performer, I am material, a lump of whizzing atoms and a structure of unbending molecules, which simultaneously generates the orders that dictate how to deal with the material. Then, and not only then, I try as subject, as camera, not to intimidate my material.

ER: What do you concentrate on most?

PR: My field of research is moving pictures and sound in spaces built by people. My tools are

PIPLOTTI RIST, MUTTER, SOHN & DER HEILIGE GARTEN, 2003, Videostill
und Videoinstallation bei Hauser & Wirth, Zürich / MOTHER, SON & THE HOLY
GARDEN, video still and installation views. (INSTALLATION PHOTOS: KÄTHE WALSER)

video and sound. Video today still corresponds to relatively coarse-grain film. But the quality of acoustic illusions, even the special effects produced with low-budget machines, like the sensation of being in a cave, is just as good as the most advanced technology in the film industry. Apparently it's harder to deceive the eye than the ear. Compared with painting, you could see video as watercolor and 35mm-film as oil painting. It's impossible, and doesn't make any sense, to try and copy nature. Nature is always sharper and more picturesque than its "civilized" copy—which actually applies to almost every medium. Video has special painterly qualities that resemble our inner emotional worlds or twilight worlds, and that's what I'm interested in. I try to unearth them with my professional knowledge of rhythm, picture composition, and movement. All of our mental and emotional achievements are, medically speaking, electric. I go on the assumption that video and, even more so, video installations resemble our visual system and the brain lobes in the cranium.

ER: What do you mean by "even more so"?

PR: I distinguish between single channel videos, which have a beginning and an end, and installations, where I design audio and video sequences as loops, which requires a different dramatization because you never know when people are going to walk into or leave a room. The way we think and feel is not just flat and rectangular. I try to take this factor into account when I make works in space. Sound can form half of the amorphous cycle. The repetition and variation of different intensities have to be very finely tuned. Actually two areas of knowledge are involved: on one hand, the installation in space and its essentially nonlinear flow and, on the other, the conventional film with its family-get-together beginning, a specific length of time to sit together, and a clear-cut end, after which everybody goes to the bathroom; everything follows an exact rhythm. The genre of the film short has come up with lots of marvelous examples in a wide variety of contexts, like film, music, and advertising. I've used them as inspiration in further developing my technical know-how in film and sound. A room with a moving picture, projection, and sound is relatively unexplored terrain. Another important issue for me is the potentially intimate encounter between the work and its viewer, the potential to lull the body into another state. I'm interested in playing with concentration.

ER: If the studio is your universe, which planet is your editing table and which one your physical workshop? I notice that they're both in the same room.

PR: The workshop with electricity—the video workshop with electronic tools, machines, outlets, wiring, and so on—is the sun; the workshop without electricity—with chisel, screwdriver, and fuel—is the planet Earth. The sound studio is the moon, and it's empty at the moment. All of my tools, with and without current, have to stay together. Every day I caress my computer and machines with a damp cloth and kiss them. My lips have to touch the metal. The machines need that.

ER: Are you plastic and metal sexual? I know you like people with buckteeth and veins...

PR: One of my favorite occupations is to read instructions. The part of a machine that I don't understand is the temple that houses the secrets of those who developed it. When you love machines, they tend to crash much, much less. It's also been a help that my body allows a surplus of male hormones. Not that it helps me understand machines more easily but we're not as afraid of each other.

ER: What do machines mean to you?

PR: They are my bought friends, my instant temples, my intelligent instruments, the extension of our senses. Certain machines, like cameras, computers, and recorders, are primarily tools of production, while players, permanent and portable projectors, monitors, boxes, and wiring are also the visible and tangible material of the work to be exhibited.

ER: Does that mean that your tools are your materials?

PR: Just like the human body is both material and tool. Machines want to be taken seriously just like human beings do...

ER: ...which is why machines visibly dance along in your installations, or you build them in so that they're invisible.

PR: Yes, baby, absolutely right, my dear Mrs. Roth! The editing, as well as changes in color and speed, is attuned to the equipment used in the installation. Every machine has a character of its own and different color temperatures. The size of the projection also determines the rhythm of the editing.

ER: What do we do about poor video resolution?

PR: It certainly is poor. NTSC, the American norm, even has 100 lines less (59.94 half-pictures per second) than the European norm, PAL, with 625 lines (50 half-pictures per second). Even if resolution is relatively lousy, the production and division of labor in shooting and editing can be less subdivided, which in turn cuts down on organization and budget. Like I said, I don't even try to copy reality. What I'm really interested in are the painterly qualities that are intrinsic to that deficiency, for example, tones of red that bleed (since the norm for sharpness is based on green), the hysterical fuzziness, or the brilliance of the buzzing. I love this nervous light. I keep working at my material until it resembles my own synaptic activities and mental states. Aren't all cultural practitioners motivated and driven by the need to materialize their inner images as a means of escaping their isolation?

ER: I'm often amazed at the single-minded energy and obstinacy of artists and other scientists in their pursuits—the way they manage to take thousands of steps from the first faint notion, to the basic idea, to all the experiments and practicing until they finally end up with finished works/concerts/performances/texts.

PR: Look at all those people who practice every day, who perform, who connect up thousands of cables and do a sound check beforehand! To me, making art and showing it to other people also resembles the ritual of confession and praying. Guilt feelings are a powerful drive. I feel responsible for lots of the shortcomings of our existence, and not only for the limitations of our visual system. I also feel guilty about the limitations of machines and our physical, bodily isolation.

ER: Looking at suggestions and cultural statements with the people who made them, listening to them and talking or writing about those ideas also means escaping the isolation of one's own body, doesn't it? What's going to happen when flat screens gradually replace monitors, big chunky things in space? High Definition Video is also going to be more common soon. At the moment they're still fighting about the norms, nobody knows if the label dictators in the USA or those in Asia will come out on top...

PR: Today's already dated video pieces will be considered cinematographic watercolors in a few generations. Most people who visit an installation direct their attention primarily to the obvious content of the message; they perceive secondary information unconsciously, like the quality of the resolution, the coloring, the texture of the plastic case around the monitor, or the flatness and restrictedness of the picture, but they do perceive it and very strongly in fact. Such components are important to me and I intentionally incorporate them. In general, machines are getting smaller and more affordable. As a result, the means of production can become more democratic and the senders can be decentralized.

ER: How do you react to the comment that your videos are colorful?

PR: I don't share that appraisal of my work. It's nowhere near as colorful as life and our inner worlds! Just close your eyes and see what happens! Reality, nature, and what you see behind your eyelids are substantially more colorful than what we could ever depict. I think we've gotten used to the fact that reproductions in all kinds of media, like film, photography, and drawings, can't compete with the colorfulness of the original object. We can only find it again by manipulating the original.



PIPILOTTI RIST, EMPFÄNGER, 2003, Videoinstallation und Detail, Hauser & Wirth, Zürich /
RECEIVER, video installation and detail. (PHOTOS: ANDREA RIST)

Standards in coloring in the media of film, video, and photography have been chemically and technically developed so that human, or rather white skin looks as healthy as possible. Everything else was subordinated to this effect and, as a result, we have learned to take the lack of color for granted. This convention probably also acquired currency because strong colors are associated with the lower classes, gypsies, and the Third World. Understatement is toned down and uncolorful and it's always a means of distancing and concealment. I object to that.

ER: What other jobs does your work do?

PR: I want to encourage the minds of those I do my work for, I want to help sharpen their sensibility for the relativity of dimensions and time (a cold hand is 100th of an inch big, hot feet swell to the size of a mountain range, slow motion is truer than real-time). I try to detach films and sound, to take them out of their suspicious boxes, and to put liberating spaces at people's feet. I want to represent hysteria as something positive and exorcise the painful constraints of roles. I want to make it easier for us to be more sanguine about our own weaknesses and the weaknesses of machines. I invite people to take a trip through the body directly in front of and behind the eyelids. I bow to my objects and I glorify nature. I scoop up time for viewers and listeners.

Translation: Catherine Schelbert