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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2010)

Heft: 87: Collaborations Annette Kelm, Katharina Fritsch, Cerith Wyn Evans, Kelley Walker

Artikel: Cerith Wyn Evans : im Zeichen und Geist einer Stoa = under the sign and in the spirit of a stoa

Autor: Verwoert, Jan / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679685

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: 15.07.2025

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

Im Zeichen und Geist einer Stoa

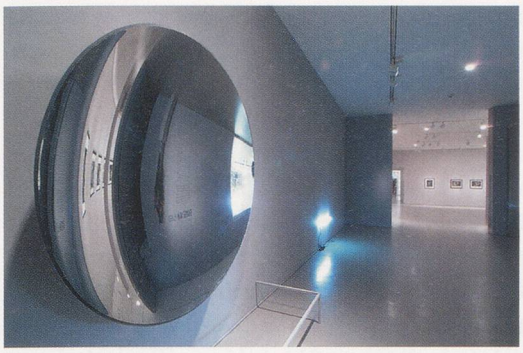
JAN VERWOERT

Wo können wir uns treffen? Nicht nur zum Reden. Oder um etwas zu sehen und geboten zu bekommen. Sondern um uns darüber klar zu werden, was geschehen ist und wie es mit uns weitergehen soll. Das geht aber weder in der Öffentlichkeit noch bei dir oder mir. Auf dem Markt hat es ebenso wenig Sinn wie zuhause. *Agora* und *Oikos* sind gleich ungeeignet. Dort klingen die Stimmen zu laut, hier zu leise. So oder so werden wir uns an diesen Orten nichts mitzuteilen haben. Denn in *Agora* und *Oikos* hat alles seine feste Bedeutung. Es gelten geregelte Absprachen. Auf dem Markt und im Haushalt steht der Sinn und Wert aller Dinge schon im Voraus fest. Aber genau darüber wollen wir uns doch klar werden. Also erübrigt sich unser Gespräch an diesen Orten. Wir müssten schon einen Ort aufsuchen, an dem unser Treffen anders ablaufen würde. Die griechische Philosophie kennt so einen Ort. Es ist die Stoa.[1] Sie liegt zwischen *Agora* und *Oikos*. Die Stoa ist der Park oder Wandelgang vor dem Haus (oder Hain vor der Stadt), eine Zone, die weder zum Innenraum des Hauses noch zum Aussenraum der Stadt gehört. Sie ist weder privat wie der Haushalt noch öffentlich wie der Markt. Sie ist keins von beiden und beides zugleich. Deshalb ist die Handhabung von Sinn und Wert in ihr nicht gesetzlich geregelt. Man kann frei über sie denken und sprechen. Die Richtung, die ein Gespräch nimmt, ist nicht vorausbestimmt. Wer sich hier trifft, wandert, sprechend oder schweigend, in offenen Kreisen, *peripatetisch*, in der Stoa umher. Das ist die Bewegung eines freien Denkens und Empfindens. Es verdankt seine Möglichkeit den topologischen Ungesetzlichkeiten einer Stoa.

Cerith Wyn Evans schafft in seinen Arbeiten die Möglichkeit einer Stoa. Er sorgt für Situationen, in denen die Gesetze geregelter Kommunikation keine Gültigkeit mehr besitzen und die klare Trennung von Diskursräumen aufgehoben ist. Von «Arbeiten» zu sprechen, ist deshalb in bezug auf Wyn Evans auf eine Art bereits verkehrt. Natürlich gibt es konkrete Installationen. Und sie sind präzise komponiert. Aber sie haben weniger den Charakter von *Aussagen* (so wie man von Arbeiten sagen kann, dass sie Aussagen machen). Spürbar geht es bei Wyn Evans eher um die Formulierung von *Zuständen*. Von Zuständen, in denen wir uns befinden, wenn wir nach Art der Stoa denken oder fühlen: wenn sich Ideen nicht zu Aussagen verfestigen, sondern im freien Spiel der Kräfte bewegen. Auf Installationen von Wyn Evans zu treffen, hat immer etwas von einer Rückkehr zu einer Wahrnehmungshaltung, einem Gefühlszustand, einer Welt. Eine vergleichbare Erfahrung ist das Wiederaufnehmen einer Lektüre, in die Welt eines Romans zurückkehren, sich erneut von dessen Figuren umgeben zu sehen und weiter mitzuverfolgen, wie sich deren Konstellation entwickelt.

Das Mittel zur Komposition dieser Zustände ist bei Wyn Evans die konzeptuelle Form. Konzeptuell heisst hier, dass seine Kunst, um nicht notwendig nur Kunst sein zu müssen, zum Beispiel auch die Nähe zum Kino sucht, ohne je zu Kino zu werden, weil das Kino, von der sie dann handelt, selbst mehr mit Literatur zu tun hat, ohne doch eigentlich literarisch zu sein. Wyn Evans vollzieht eine peripatetische Bewegung im Zwischenraum von Kunst, Kino und Literatur, ohne sich je den Gesetzen eines Feldes ganz zu unterwerfen. Im Gegensatz zu Künstlern, die Konzeptkunst heute bloss noch als historisch etabliertes Genre behandeln und als Zitatenschatz ausschlachten, realisiert er damit durch seine Perepatetik das Potenzial und die Provokation der ursprünglichen Idee konzeptueller Praxis: einen freien Raum zu

JAN VERWOERT ist Contributing Editor der Zeitschrift *frieze* und Autor von *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous* (The MIT Press, 2006). Er unterrichtet am Piet Zwart Institute in Rotterdam und dem Royal College in London.

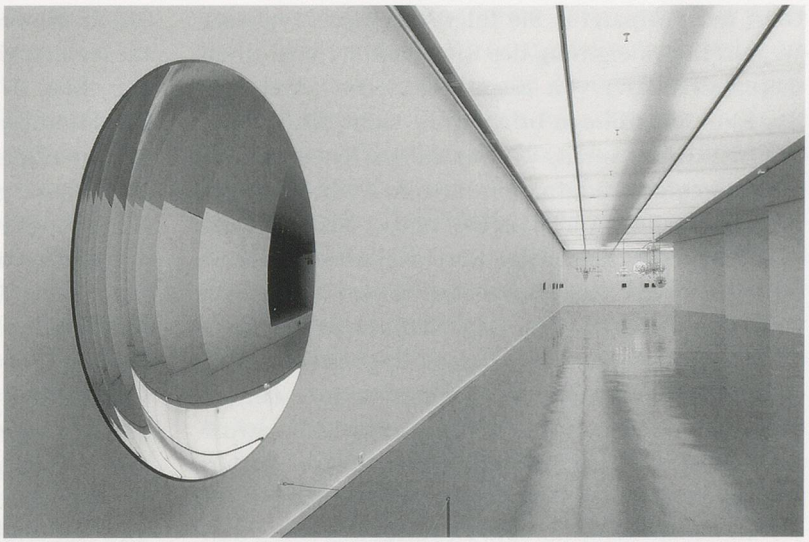


CERITH WYN EVANS, INVERSE, REVERSE, PERVERSE, 1996, installation view, Museum of Fine Arts Boston / VERKEHRT, ANDERSRUM, PERVERS, Installationsansicht.
(PHOTO: MFA BOSTON)

schaffen, eine Stoa also, die zwischen allen Medien, Genres und Disziplinen liegt, zu allen hin offen bleibt, ohne von deren Regeln beherrscht zu werden.

TIXƎ (1992) ist hier exemplarisch. Es ist ein Neonzeichen. Es buchstabiert das Wort «Exit» spiegelverkehrt, TIXƎ. Dieses Zeichen würde mir den Weg zum Ausgang weisen. Wäre es nicht umgedreht. Denn so habe ich den Ausgang schon im Rücken. Vor mir sehe ich nun die Spiegelung des Wegweisers zu dem Ort, wo ich bin. Es ist wie in Cocteaus *Orphée* (1949): Ich schaue aus dem Spiegel zurück in den Raum, den ich wohl beim Schritt durch den Spiegel eben verlassen haben muss. TIXƎ ist der Einausgang eines Ausseninnenraums. In einem Text über Wyn Evans beschreibt Mark Cousins die topologische Ungesetzlichkeit dieses Einausgangsausseninnenraums in einer wunderbar agrammatikalischen Wendung als «Raum, in den man gerne heraustreten möchte, hätte man ihn nicht gerade betreten».[2] Was ist dieser Einausgangsausseninnenraum? Er ist der Raum der Spiegelung, der Reflektion, wortwörtlich also der des Denkens. Ich trete nicht einfach so in ihn ein. Ich verliere mich eher in ihm, wenn ich in Gedankenverlorenheit verfalle. In diesem Zustand Gedanken zu betrachten, heisst, sie in ihrer Äusserlichkeit (ihrer reinen Materialität) zu erfahren, wie sie sich, Buchstabe für Buchstabe, zu immer neuen Konstellationen verketten, verkehren und verdrehen. Das ist der philosophische Zustand. So fühlt sich die Stoa in ihrer topologischen Ungesetzlichkeit an: als Eingang zum Ausgang aus den geregelten Diskursen und Übergang in einen Bereich, wo sich die Grammatiken der Diskurse wie seismische Platten übereinanderschieben und in den Hohlräumen Luft zum Denken bleibt.

Von einem solchen Zwischenraum handelt auch die Geschichte, die Wyn Evans über die Entstehung des Neonzeichens erzählt.[3] Er war mit Lee Bowery in



CERITH WYN EVANS, INVERSE, REVERSE, PERVERSE, 1996, installation view, Musée d'art moderne, ARC, Paris / VERKEHRT, ANDERSRUM, PERVERS, Installationsansicht.
(PHOTO: Musée d'art moderne, PARIS)

die Matineevorstellung eines grossen Kinos am Leicester Square in London gegangen, um irgendeinen Blockbuster zu sehen. Beim Versuch, den Kinosaal während der Vorstellung zu verlassen, war er in einen abgesperrten Notausgang geraten, der, nachdem die Tür hinter ihm ins Schloss gefallen war, weder in den Saal noch auf den Platz Ausgang gewährte. Im Glas der Tür spiegelte sich das Exit-Zeichen. Der Ton des Films von drinnen wird dabei genauso zu hören gewesen sein wie die Geräusche draussen vom Platz. Das ist eine phantastische Parabel auf das, was konzeptuelle Praxis als Möglichkeit einer Stoa sein kann: die Erfahrung eines Zustands, in dem die Töne aus dem Haus der Kultur mit den Geräuschen des Marktplatzes (des materiellen Lebens und der Politik) auf besondere Weise zum Zusammenklingen zu bringen sind, weil der Ort, an dem sie sich mischen, ausserhalb beider Bereiche liegt. Dieses Aussen ist jedoch nicht das, von dem die romantische Ideologie der Überschreitung handelt. Es liegt nicht am Rand der Gesellschaft, sondern mitten in ihr, in den Einausgangsausseninnenräumen, die sich auf der Schwelle zwischen den gesellschaftlichen Feldern befinden.

Zu welcher Art von Handlung führt die perepatetische Bewegung zwischen den Feldern? Die Situationisten sprachen von *détournement*. «Aneignung» ist dafür die Übersetzung. Aber sie trifft es nicht ganz. Im *détournement* steckt *dé-tour*, das vom Weg Abkommen, das auf Abwege Bringen, das Abwegige vielleicht überhaupt. Das Ab-Wegige entspricht dem Geist der Peripatetik. Sie folgt keinen bestehenden Wegen. Die Aneignung des Kinos hat bei Wyn Evans diesen Charakter von *détournement*: von Akten, die das Kino auf Abwege bringen. Er sieht die Faszination des Kinos nicht, wie man erwarten würde, in den bewegten Bildern, sondern im Phänomen der Projektion, des «Lichtspiels», selbst. Als Spiel mit dem Licht durchläuft das Kino auf Abwegen dann bei Wyn Evans eine Reihe von *détournements* oder Gestaltwandlungen. In HAS THE FILM ALREADY STARTED? (Hat der Film bereits begonnen?, 2000) lässt er auf einen weissen Helium-Ballon, der, an einen Pflasterstein gebunden, zwischen Zimmerpalmen schwebt, einen Film projizieren. Dieser ist dem eigentlich bildlosen Film *L'Anticoncept* (1952) von Gil J. Wolman nachempfunden. Der zeigt nur einen dunkel umrahmten hellen Kreis. Er wirkt wie der Licht-Punkt eines Scheinwerfers. Von Zeit zu Zeit erlischt er kurz, um direkt wieder aufzuleuchten. Der Punkt ist leicht grösser als der Ballon. So ergibt sich auf der Wand hinter dem Ballon ein Lichtkranz wie bei einer Sonnenfinsternis. Wolmans Film war kein Kino des Bildes, aber eins der Sprache. In seinem Voice-Over verlas er einen agrammatikalisch montierten Text über den Zustand des poetischen Erlebens. In Wyn Evans' Version ist auf der Tonspur nur Knistern und Knacken zu hören. Objekte anstelle (oder vor) einer Leinwand als Projektionsfläche zu nutzen, tat auch Maurice Lemaître, der wie Wolman zum Kreis der Lettristen gehörte und probierte, das Kino in räumlichen Gesamtinszenierungen aufzulösen. Eine davon trug den Titel *Le film est déjà commencé?* (1951), den Wyn Evans hier weiterverwendet.

Diese Bezüge sind keine Zitate. Die genannten Lettristen sind Figuren in einer Welt, die Wyn Evans skizzenhaft anlegt. Diese Welt ist in einem gewissen Grundzustand. In ihr herrscht das Grundgefühl der lettristischen Haltung vor. Aus ihr spricht der Geist des Lettrismus: die elegant anarchische Geste der Demontage und Vermischung von Kino und Literatur. Die Form von Wyn Evans' Bezugnahme ist dabei weniger die der *Referenz* als die der *Reverenz*. Statt Wissen vorzuführen, investiert er Leidenschaft in die Beschwörung eines Geistes. Er vermittelt die Faszination für den Stil einer gewissen Form des freien Umgangs mit Kino und Literatur. Nicht zuletzt dadurch, dass er ebenso frei mit den Quellen verfährt, die er erschliesst. In den Kreis der Geister, die er ruft, wird so auch Marcel Broodthaers eingeladen. Die Zimmerpalmen signalisieren seine Präsenz. Ob er nun offiziell zu den Lettristen gehörte oder nicht, spielt keine grosse Rolle. Was zählt, ist seine geistige Nähe zu ihnen. Wyn Evans stellt so durch eine Geste der Reverenz eine Nähe zwischen Figuren her und beruft den Geist ihrer kollektiven Subjektivität ein. Entscheidend ist, dass in der Geste der Reverenz eine Art von *Irreverenz* mitschwingt. Die Sorgfalt bei der Komposition der Figuren geht bei Wyn Evans einher mit einer gewissen Sorgenfreiheit im Umgang mit den Requisiten, die er zur Konstruktion ihrer Welt benutzt. Pflasterstein, Ballon, Zimmerpalmen und fast bildloser Film: Zusammen ergeben sie eine

knappe, keine ehrfürchtige Geste, die eine Stoa, keinen Tempel, schafft. Ein Tempel entspräche dem Geist der Lettristen nicht. Nur eine ihrerseits irreverente Geste tut das.

Diese Spur von Irreverenz macht bei der Einberufung der Figuren aus der Vergangenheit einen grossen Unterschied. Und zwar in Bezug auf eine Grundhaltung zu Macht und Gesetz. In disziplinären Diskursen ist die Bezugnahme auf historische Grössen in der Regel nicht zu trennen von einem Kalkül der Legitimation. Man führt sie als Autoritäten an, um der eigenen Aussage Geltung zu verschaffen. So will es das Gesetz der Wissenschaft. Psychoanalytisch gesehen, ist eine solche Aufführung von Vaterfiguren zutiefst ödipal. Als Ausdruck einer freien Bewegung der Peripatetik stehen Wyn Evans' Gesten des liebevoll irreverenten *détournements* im grundsätzlichen Widerspruch zu dieser ödipalen Haltung. Sie zollen der Macht des Gesetzes keinen Respekt. Stattdessen stellen sie aus Passion die Nähe zu einem Geist her. Dieser Geist verschafft niemandem Recht und Geltung. Er verspricht Genuss. Den Genuss antiödipalen Denkens jenseits von Gesetzen.

LOOK AT THAT PICTURE ... HOW DOES IT APPEAR TO YOU NOW? DOES IT SEEM TO BE PERSISTING? (Sieh dir das Bild an ... Wie erscheint es dir? Hat es Bestand?, 2003) ist eine weitere, dem Geist dieses Denkens gewidmete Situation der Einberufung. Fünf Kristallleuchter verschiedener Herkunft sind in einem Raum installiert. Jeder von ihnen ist mit je einem Computer verbunden, der in Realzeit je einen ausgewählten Text in Morsecode übersetzt und die codierten Signale an den Leuchter sendet. Im Rhythmus der Signale erleuchten und verlöschen dessen Lichter dann. Auf fünf einfachen Bildschirmen an den Wänden erscheinen die Textzeilen und Signalketten, die im Augenblick codiert und projiziert werden. Es gibt Auszüge aus John Cages Tagebuch, Erinnerungen von Brion Gysin und Terry Wilson an ein spiritistisches Medium (das später für den CIA arbeitete), eine giftige Kritik am modernen Spiritismus von Adorno, ein Plädoyer von Eve Kosofsky Sedgewick gegen eine paranoide, für eine passionierte Kultur des Lesens und ein vom Salon der Madame Lafayette kollektiv verfasster Liebesroman. Formal betrachtet, führt das *détournement* des Kinos hier zu einer wieder anderen Auslegung der Konzepte von Projektion und Lichtspiel. In HAS THE FILM ALREADY STARTED? (2000) wurde die Filmprojektion zu einem blinkenden Scheinwerferlicht. Das blinkende Licht der Leuchter ist die nächste Gestaltverwandlung. Die Literatur kommt auf denselben Abweg. Text wird Code wird Signal. Der Morsecode fungiert dabei als Sprache zwischen allen Medien. Er kann visuell, textuell oder auditiv, also Licht, Chiffre oder Ton sein. Eine Sprache, die viele Sprachen zugleich ist. Welch ein Mittel, um auf der Schwelle zwischen den Medien eine andere Form der Kommunikation zu versuchen!

Zugleich ist der Morsecode aber auch eine Unsprache. Er ist nicht mehr wirklich in Verwendung. Und die Anzahl derjenigen, die ihn fliessend lesen könnten, wird beschränkt sein. Das gibt der Form der Einberufung in diesem Fall einen besonderen Charakter. Einerseits richtet sie sich an alle. An alle, die den Raum betreten und das Leuchten sehen. Andererseits richtet sie sich an einen Unbekannten, an jemanden, der die Signale zu decodieren imstande wäre, angesichts der geringen Wahrscheinlichkeit, dass sich so jemand als Besucher einfindet, also vielleicht auch an niemanden. Die Signale adressieren also potenziell alle und keinen zugleich. Der Modus der Adressierung ist in sich gespalten. Das spiegelt die Form der von ihnen einberufenen Gemeinschaft wider (wenn man die Menge aller, die die Leuchter je sehen, als eine Gruppe betrachtet, die eine Gemeinschaft sein könnte). Potenziell besteht sie aus jedem, jemand Besonderem oder vielleicht überhaupt niemandem. Diese Gemeinschaft verbindet kein gemeinsamer Name, mit dem sie hier angesprochen würden. Es gibt auch kein Programm, keine Heilige Schrift, auf das sie einzuschwören wäre, denn es werden viele, sich zum Teil widersprechende Texte gemorst. Diese Gemeinschaft bleibt ungeeint.

Ähnliches gilt für den Geist der Gemeinschaft von Figuren, die die Signale einberuft. Die Form ihrer Einberufung sagt bereits Entscheidendes darüber aus, *in* welchem Geist sie sich versammeln. Gewöhnlich ist unmittelbar klar, in welchem Zeichen sich eine Gemeinschaft einfindet. Hier nicht. Denn Wyn Evans' Zeremonie der Einberufung wirkt klandestin und offen zugleich. Einerseits hat das Prozedere etwas von einer Séance, denn die blinkenden Leuch-

ter wirken durchaus gespenstig. Ihr rhythmisches Aufglühen und Verlöschen gleicht einer Atembewegung. Es erweckt sie zum Leben. Das Zusammentreffen der gerufenen Geister erscheint absolut möglich. Zugleich andererseits aber auch fraglich. Kann es in diesem Raum spuken? Seine Atmosphäre ist alles andere als schummerig. Das Licht ist an. Man sieht die Rechner arbeiten. Wie alles funktioniert, ist kein Geheimnis. Wyn Evans' konzeptuelle Geste eröffnet also einen Raum, der zwischen den Feldern aufklärerischer und okkulter Praxis liegt. Zum einen schafft er Transparenz: Alles ist hell erleuchtet. Texte kritischer AutorInnen werden verlesen. Langsam verlesen. Buchstabe für Buchstabe. Das ist wie ein Seminar in *close reading*: eine Praxis der *Hermeneutik*. Nur ist das Verlesen zum anderen auch ein Akt der Codierung, der die Texte ihrer direkten Lesbarkeit entzieht, aber ihren Geist beschwört: eine Praxis der *Hermetik*. In was für einem Geist wird diese Seminarséance gehalten? Im Geist eines Denkens, das sich auf der Schwelle zwischen zwei Schulen des Verstehens bewegt, aber keiner zugehört. Im Geist einer Stoa.

Mit Geistern weiss man ausserdem nie. Es ist nicht gesagt, dass sie kommen, wenn man sie ruft. Sie erscheinen, wann *sie* wollen. Das macht die Séance im Umgang mit Figuren aus der Vergangenheit zu einer besonderen Technik. Im Zitat ergreift der Zitierende unmittelbar *Besitz* von dem Zitierten. Die Séance verläuft anders. Man muss mit Geistern erst verhandeln. Wer dabei die Oberhand verliert, ist am Ende selbst der *Besessene*. Machtverhältnisse sind hier nicht vorausgesetzt, sondern Verhandlungsgegenstand. Im Vergleich zum Zitat ist die Zeremonie der Einberufung deshalb auf riskante Weise performativ und im Ausgang offen. Sie kann eine Gemeinschaft der Geister (unter und mit den Geistern) nicht erzwingen. Dieses Fehlen von Zwang charakterisiert Wyn Evans' Geste. Sie wirkt ungezwungen. Und sie zwingt weder uns Gäste noch die Geister dazu, unserer möglichen Gemeinschaft die Gestalt einer Gruppe mit fester Identität geben zu müssen. Nicht mal das Bestehen der Gemeinschaft ist gesichert. Es gibt keine bindenden Verträge. Sondern nur eine Geste der Einladung. Diese Einladung jedoch bleibt bestehen. Die Rechner und Leuchter wiederholen sie pausenlos. Obwohl ihre Existenz nicht zu beweisen ist, existiert diese Gemeinschaft im Zustand der andauernden, riskanten Beschwörung ihrer Möglichkeit.

Entscheidend aber bleibt, dass Wyn Evans den Geist nie vom Zeichen trennt, in dem Gemeinschaft einzuberufen ist. Zeichen behandelt er dabei einerseits wortwörtlich als montierte Buchstaben, codierte Signale, projizierte Lichtzeichen. Kommunizieren heisst hier buchstäblich Zeichen geben, senden und empfangen. Das Zeichengeben ist andererseits aber wiederum auch nie losgelöst von dem Geist zu betrachten, in dem Wyn Evans es praktiziert, einer gewissen Irreverenz: einer Ungezwungenheit und Verweigerung falscher Ehrfurcht. Wyn Evans' Zusammenarbeit mit Florian Hecker an der abstrakten Oper NO NIGHT NO DAY (Keine Nacht kein Tag, 2009) hat diesen Charakter. Aus ihr ergab sich (zunächst, die Kollaboration ist damit nicht abgeschlossen) ein beinahe bildloser Film mit einer fast tonlosen Musik. Das projizierte Material zeigt Flecken und Schatten. Manche erscheinen nur kurz. Andere bewegen sich, wachsen, schrumpfen und wandern. Das sieht man erst schwarz auf weiss und dann auch in Farbe. Dazu hört man Dinge, die Geräusche oder Töne oder sequenzierte Signale oder unsequenziertes Klangmaterial sein könnten. Aus dem simultanen Detournement von Kino und Musik spricht zum einen der Geist einer Verweigerung: Dem Kino, das glaubt, bewegtes Bild, und der Musik, die glaubt, sequenzierter Klang sein zu müssen, wird kein Respekt gezollt. Zum anderen ist dies aber auch ein Liebesbeweis gegenüber einer avantgardistischen Form des Umgangs mit Kino und Musik, lettristischer oder anderer Provinienz. Irreverent bleibt diese Geste der Reverenz dennoch, weil sie ohne Manifest auskommt und avantgardistische Form in etwas verwandelt, was Universal-, Geheim- oder gar keine Sprache sein könnte: die Transmission von Licht- und Tonsignalen. NO NIGHT NO DAY bewegt sich so peripatetisch entlang einer historischen Schwelle zur Avantgarde, bringt ihre Sprache auf Abwege und zieht sie gerade dadurch in die stets gegenwärtige Bewegung im Feld einer Stoa hinein.

Zeichen gibt man in der Hoffnung, dass sie erwidert werden könnten. Auf das Senden des Signals folgt das Warten auf Antwort. Die Frage ist also: Wie

CERITH WYN EVANS, IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI, 2009, firework installation, deSingel, Antwerp / Feuerwerk-Installation. (PHOTO: JAN KEMPENAERS)

wäre auf die Transmission zu antworten? Mit welchen Gesten und Signalen, im Zeichen welcher möglicherweise durch die Antwort zu stiftenden Gemeinschaft wäre das zu tun? Von ihrem Geist her wäre das eine Sprache, die einerseits hermeneutisch die Signale zurückverfolgt zu ihren Herkunftsorten und aus der (Ir)reverenz die Referenz herausliest und verdeutlicht, auf welche Geschichte wir uns beziehen. Andererseits wäre es im Sinn dieser Geschichte, ihren Geist nicht zu verraten, und also hermetisch zu antworten, mit Worten, die wie Signale sind: ein Schwenken von Flaggen, Zwinkern von Augen oder Eintippen von Rhythmen in ein Transmissions-Gerät. In diesem Austausch kann es kein Ende geben, nur immer wieder, auf peripatetisch agrammatikalischen Abwegen die Rückkehr zum Eingangsausgangsort des Innenaussenraums einer Stoa, einem Raum, in dem Du trittst, indem Du aus ihn hineingehst.

1) Die folgende Deutung der Stoa übernehme ich mit Dank aus einem unveröffentlichten Konferenzbeitrag von Nikos Papastergiadis, dessen Inhalt mir Cuauhtemoc Medina im Gespräch vermittelte.
2) Mark Cousins, «Moderato Cantabile», *Afterall* 4, 2001, S. 100–101.
3) Cerith Wyn Evans, «Innocence and Experience», in *frieze* 71, 2002, S. 76–81, S.79.

CERITH WYN EVANS, ARR./DEP. (IMAGINARY LANDSCAPE...FOR THE BIRDS), 2007, installation view, Lufthansa Aviation Center, Frankfurt / ANK./ ABF. (IMAGINÄRE LANDSCHAFT ... FÜR DIE VÖGEL), Installationsansicht. (PHOTO: NORBERT MIGULETZ)

Under the Sign and in the Spirit of a Stoa

JAN VERWOERT

Where can we meet? Not just to talk. Or to look at something and be entertained. But rather, to find out what happened and what life is going to be like. But we can't do that in public, or at your place, or at mine. It makes as little sense at the market as it does at home. *Agora* and *oikos* are both equally unsuitable. In the former the voices are too loud, in the latter too soft. We won't be able to say very much to each other anyway, because in either place conventions control what things mean. At the market and in the household what constitutes meaning and value is understood. But the constitution of meaning and value is exactly what we want to understand—and contest. So there's no point in having a conversation there. We would have to find someplace else so that our meeting can take a different turn. There's a place like that in Greek philosophy. It's the stoa.[1] It lies between *agora* and *oikos*. It's a park or a portico in front of a house (or a grove before the city), a zone that is neither inside a house nor directly in the city. It is neither private like a household nor public like a market. It is neither the one nor the other and yet, it is both at once. And as such, it's a place where there is no legal protocol for dealing with meanings and values, so that you are free to think and speak about them at will. The direction our conversations may take is not predetermined. Those who meet here stroll about in the stoa, in open circles, peripatetically, in conversation or in silence. This is the movement of free thinking and feeling. It owes its potential to the topological unlawfulness of a stoa.

Cerith Wyn Evans creates the potential of a stoa in his works. He establishes situations in which the laws of regulated communication no longer apply and the clear distinction between spaces of discourse has been suspended. It would therefore even be somewhat misleading to refer to "works" when talking about the art of Wyn Evans. Obviously there are con-

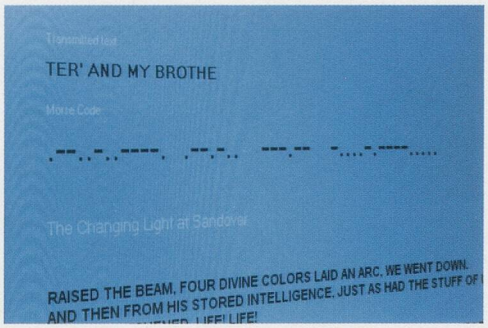
JAN VERWOERT is contributing editor at *frieze* and the author of *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous* (The MIT Press, 2006). He teaches at the Piet Zwart Institute in Rotterdam, and the Royal College of Art, London.

CERITH WYN EVANS, ASTRO-PHOTOGRAPHY BY SIEGFRIED MARX (1987), 2006, installation view, Stedelijk Museum, Amsterdam / ASTRO-PHOTOGRAPHIE VON SIEGFRIED MARX, Installationsansicht. (PHOTO: STEDELIJK MUSEUM)

crete installations. And they are composed with precision. But they do not primarily have the character of *statements* (of the kind we are referring to when we say a work makes a statement). Instead, they tangibly formulate *states*, the states which we are in when we think or feel in the manner of a stoa, when ideas do not coalesce into statements because they are held in motion through the free interplay of forces. Encountering an installation by Wyn Evans is like returning to a particular perceptual attitude, an emotional state, a world. The experience is comparable to coming back to a book we have started reading and, on reentering the world of the novel, being surrounded by its characters and following the further development of their relationships.

Wyn Evans' approach to the composition of these states is conceptual in form. In this case, conceptual means that, in order to prevent his art from necessarily being art and art alone, it seeks the company of cinema, for instance, without ever becoming cinema, because the cinema it deals with has more to do with literature, without actually being literary. Wyn Evans thus engages in a peripatetic motion between art, cinema, and literature without ever submitting entirely to the laws of one particular domain. In contrast to artists, who now simply treat Conceptual Art as a historically established genre and a source of exploitable quotations, his peripatetic motion actualizes the original idea of conceptual practice: to create a free space, namely, a stoa, which lies between all media, genres, and disciplines, remaining open to all of them without submitting to the dominion of their rules and regulations.

TIXƎ (1992) is exemplary in this respect. It is a neon sign, a mirror image of the word "EXIT." This sign would show me the way out—if it weren't backwards. So the exit must already lie behind me. What I see in front of me is the mirror image of the sign that indicates where I am. It's like in Cocteau's *Orphée* (1949): I look out of the mirror back into the room that I must have just left by stepping through the mirror. TIXƎ is the way in to the way out of an outside-inside space. Writing about Wyn Evans, Mark Cousins describes the topological unlawfulness of this way-in-way-out-outside-inside space in a wonderfully agram-



CERITH WYN EVANS, CHANGING LIGHT AT SANDOVER, computer screen, detail / WECHSELNDES LICHT BEI SANDOVER, Computerbildschirm, Ausschnitt. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

CERITH WYN EVANS, "...visibleinvisible," 2008, exhibition view, Musac, Leon / Ausstellungsansicht. (PHOTO: MUSAC)

CERITH WYN EVANS, exhibition view, 2004, Museum of Fine Arts Boston / Ausstellungsansicht. (PHOTO: MFA)

matical turn of phrase as a "room into which one would like to exit had one not already just entered from it."[2] What is this way-in-way-out-outside-inside space? It is the space of mirroring, of reflection; it is literally the space of thinking. I cannot simply enter it at will. Instead I tend to stray into it by getting lost in thought or slipping into reverie. To contemplate thoughts in this state means to experience them in their externality (their sheer materiality), in terms of the way in which they literally—letter by letter—interlock, invert, and twist around to form ever new constellations. This is the philosophical state. This is what the topological unlawfulness of the stoa feels like: like the way in to the way out of regulated discourse, and a passage into a region where the grammars of discourses shift and overlap like tectonic plates creating air pockets for thinking in between them.

The story that Wyn Evans tells about how the neon sign came about involves such an in-between space.[3] He and Lee Bowery had gone to a matinee in a big movie theater on Leicester Square in London to see some blockbuster movie. Wyn Evans walked out in the middle of the movie and accidentally chose an emergency exit that was blocked off so that after the door closed behind him, he could neither go back into the theater nor get out of the building. The exit sign was mirrored in the outer glass door. Both the sounds of the film inside the theater and the noises from the square outside must have been audible there. That is a fantastic parable for what conceptual practice can be when it renders the potential of a stoa: the experience of a state in which the sounds from a house of culture meld with the noises of the marketplace (material life and politics), resonating in a special way because they mix in a place that lies outside both realms. This "outside," however, is not of the kind invoked by the romantic ideology of transgression. It is not on the fringes of society but right in the middle of it, in the way-in-way-out-outside-inside spaces located on the threshold between different social spheres.

What kind of activity is generated by peripatetic movement between different spheres? The Situationists spoke about *détournement.* This concept is often used as a synonym for "appropriation." Yet there is more to the term. It comprises the word "détour," so it also contains the notion of deviating from a given path or being led astray. The notion of de-viation in turn corresponds to the dynamic of a peripatetic straying away from existing paths. Wyn Evans' appropriation of the cinema actualizes this dimension of

détournement in the form of acts that lead the cinema astray. The object of his fascination with cinema is not, as one would expect, the moving image, but rather the phenomenon of projection—the play of light. Led astray, as a play of light, the cinema then undergoes a series of *détournements* or transmutations in his installations. In HAS THE FILM ALREADY STARTED? (2000), a film is projected on a white helium balloon, tied to a cobblestone and suspended among indoor palm trees. Like Gil J. Wolman's movie *L'Anticoncept* (1952), the film is practically imageless. It only shows a bright circle in a dark outline that looks like a spotlight. From time to time, the light vanishes but instantly reappears. As the circle of light is a little bit bigger than the balloon, it produces a halo on the wall behind the balloon, like that of a solar eclipse. Wolman created a cinema, not of images but of words. In the voiceover to *L'Anticoncept* he is heard reciting an agrammatically (de)composed text on the state of poetic experience. In Wyn Evans' version, the soundtrack consists only of static. Maurice Lemaître similarly used objects as surfaces of projection instead of, or in front of, a screen. Like Wolman, he was associated with the Lettrists and sought to dissolve the cinema into an event in space. One of these para-cinematic works went by the title *Le film est déjà commencé?* (1951), which Wyn Evans re-invokes here.

These references are not quotations. The above-named Lettrists are characters in a world fleshed out by Wyn Evans. This world is in a particular state, in which the basic sentiment of the Lettrist attitude prevails. It articulates the spirit of Lettrism: the elegant anarchistic gesture of dismantling and amalgamating cinema and literature. The mode in which Wyn Evans relates to the Lettrist principle is thus not so much a form of *reference* but of *reverence*. Instead of displaying knowledge, he invests passion in the invocation of a spirit. He communicates the fascination inherent to a certain manner of freely dealing with cinema and literature. And he does so by dealing with his sources just as freely. Hence, Marcel Broodthaers is invited to join the circle of spirits that he invokes. The indoor palm trees indicate his presence. Whether or not he was officially a Lettrist doesn't matter. What counts is the spiritual affinity. It is through a gesture of reverence, therefore, that Wyn Evans creates proximity between characters and evokes the spirit of their collective subjectivity. Crucially, though, a certain quality of *irreverence* is present in this gesture of reverence. The care with which Wyn Evans summons the spirits goes hand-in-hand with a certain carefree manner of picking material props for the ceremony of their invocation. Cobblestone, balloon, indoor palm trees, and an almost imageless film: together they form a simple, concise gesture that does not seem overly reverent; nor does it erect a temple. It creates a stoa. A temple would not suit the spirit of the Lettrists. Only a suitable irreverent gesture does.

This element of irreverence makes all the difference in terms of the attitude towards power and the law manifest in the way characters from the past are being invoked. As a rule, in disciplinary discourses, reference to respected historical figures is inseparable from a strategic interest in gaining legitimation. They are cited as authorities to validate one's assumptions. It is what the law of academia demands. Psychoanalytically speaking, summoning such father figures is profoundly Oedipal. As manifestations of free peripatetic motion, Wyn Evans' gestures of lovingly irreverent *détournement* fundamentally reject this Oedipal logic. They show no respect for the authority of a law. Instead, they thrive on a passion to create an affinity to a spirit. This spirit does not legitimize anyone's claim to power. It promises pleasure: the pleasure of anti-Oedipal thinking beyond the law.

LOOK AT THAT PICTURE ... HOW DOES IT APPEAR TO YOU NOW? DOES IT SEEM TO BE PERSISTING? (2003) is another site of invocation dedicated to the spirit of this form of thinking. Five chandeliers of varying provenance are installed in one room. They are each linked to a computer that converts a selected text into Morse code in real time. The lights of the chandeliers brighten and fade to the rhythm of the coded signals relayed by the computer. Five simple monitors mounted on the walls display the sentences and signals as they are being processed. The texts include passages from John Cage's diary, Brion Gysin and Terry Wilson's memories of a spirit medium who later worked for the CIA, a scathing critique of modern spiritism by Adorno, an essay by Eve Kosofsky Sedgwick against a paranoid culture of

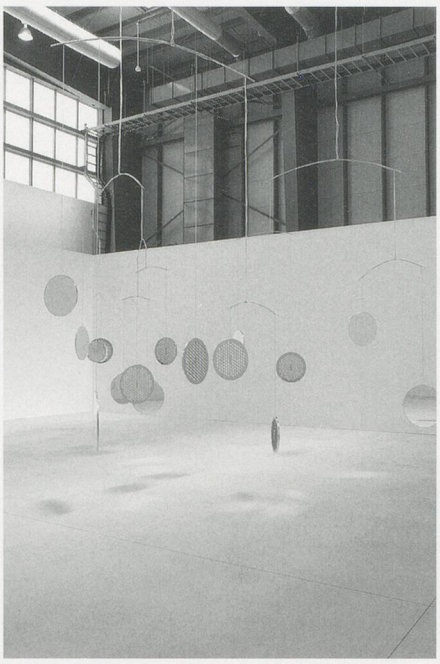
reading and for a passionate one, and a love story collectively written by the salon of Madame Lafayette. In terms of the implications of its form, the *détournement* of the cinema here leads to yet another interpretation of projection as a play of light. In HAS THE FILM ALREADY STARTED? (2000), the film projection became a twinkling spotlight. The blinking light of the chandeliers continues this series of transmutations. Literature is likewise led astray. Text becomes code becomes signal. Morse code emerges as a language between all media. It can be visual, textual, or aural: light, cipher, or sound. A language that is many languages at once; what an exceptional means for attempting another form of communication on the threshold between media!

But at the same time, Morse code is a non-language. It is not really in use anymore. And the number of those who can read it fluently is probably limited. The mode of invocation therefore has a special character in this case. On one hand, it addresses anyone. Anyone who walks into the room and sees the chandeliers. On the other hand, it only speaks to an unknown someone, capable of decoding the signals. Which may possibly be no one, given the unlikely chance of such a visitor appearing. So the signals potentially address anyone and no one at the same time. Their mode of address is split from within. This has immediate implications for the form of the community summoned by the signals (if we consider all those, who will ever see the chandeliers, as a group, which could be a community). Potentially it consists of someone, someone special or possibly no one at all. This community does not share a common name by which it could here be addressed. Nor is there one doctrine or sacred script by which its members could swear, because a multiplicity of at times contradictory texts are being projected. This community remains ununited.

Moreover, the very manner in which they are convoked already says a great deal about the spirit in which they gather. Ordinarily, the sign under which a community comes together is immediately evident. Not in this case. Wyn Evans' ceremony of convocation seems to be both clandestine and open at once. On one hand, its procedure resembles a séance, not least due to the spectral aura of the blinking chandeliers. They come to life as they brighten and fade, as if they were breathing. The congregation of summoned spirits seems perfectly plausible. And yet questionable as well. Can this room be haunted? Its atmosphere is anything but spooky. It is well lit. You can see the computers at work. There is no secret about the way anything functions. Wyn Evans' conceptual gesture therefore marks a threshold between enlightened and occult practice. On the other hand, he creates transparence: everything is illuminated. Texts by critical writers are being spelled out. Slowly. Letter by letter. It is like a seminar on the *hermeneutic* technique of close reading. Except that the reading here is also an act of encrypting, which obliterates the direct legibility of the texts but invokes their spirit, cryptically, through coded signs: a *hermetic* practice. In what spirit is this seminar-séance then being conducted? In the spirit of a way of thinking that exists on the threshold between two schools of interpretation and belongs to neither. In the spirit of a stoa.

Besides, you never know with spirits. There is no guarantee that they'll come when called. They appear when *they* want to. So séances are a tricky technique for dealing with creatures from the past. In the case of citations, the one who cites seeks to take *possession* of what is cited. Things work differently in a séance. With spirits you must negotiate. And if you lose the upper hand in this process you might end up being the one *possessed*. Power relations are not predetermined; they are subject to negotiation. In contrast to the act of citation, the ceremony of convocation remains perilously performative and open ended. It cannot coerce a community (among and with spirits) to come into being. This lack of coercion characterizes Wyn Evans' gesture. It does not feel forced. And it forces neither guests nor spirits to give our potential community the shape of a group with a fixed identity. Not even the persistence of the community is ensured. There are no binding contracts. Only a gesture of invitation. That, however, persists. The computers and chandeliers repeat the invitation incessantly. Although its existence cannot be confirmed, this community exists in the perilous state of a continued invocation of its potential.

Most importantly, however, Wyn Evans never separates the spirit from the sign under which the com-



CERITH WYN EVANS and THROBBING GRISTLE, A=P=P=A=R=I=T=I=O=N, 2008, installation view, Yokohama Triennale / ERSCHEINUNG, Installationsansicht. (PHOTO: YOKOHAMA TRIENNALE)

munity is invoked. On one hand, he treats signs literally as mounted letters, encoded ciphers, projected light signals. In which case communicating literally means giving signs. On the other hand, the literalist dimension of this act of giving signs can never be viewed apart from the spirit in which Wyn Evans practices it, namely, a certain irreverence, a lack of coercion, and a rejection of false awe. Wyn Evans' collaboration with Florian Hecker on the abstract opera NO NIGHT NO DAY (2009) has this quality. So far (as the collaboration is not yet finished) it has led to an almost imageless film with nearly toneless music. The projected material shows spots and shadows. Some appear only briefly. Others move, grow, shrink, and wander. First in black on white, and then in color. Accompanied by sounds that could be noises or tones, sequenced signals or unsequenced acoustic material. One thing that this simultaneous *détournement* of cinema and music articulates is a spirit of dissent: it owes nothing to a cinema that clings to the moving image, and a music that assumes it would have to be an orderly concatenation of notes. Yet at the same time, the *détournement* testifies to a love of avant-gardistic form: to a mode of dealing freely with cinema and music, of Lettrist or other provenance. A gesture of reverence, yes, but performed irreverently, nonetheless, because it shuns the manifestos and translates avant-gardistic form into an audiovisual cipher that could be a universal or secret language, or no language at all—only a transmission of sounds and play of light. NO NIGHT NO DAY walks a peripatetic path along a historical threshold to the avant-garde, leading its language astray and thus pulling it back into the steady motion of thinking a stoa.

We give signs hoping for a response. When the signal is sent we wait for a reply. So the crux is: how to answer the transmission. Which language of gestures and signals would be suitable? In the name, sign, and spirit of which potential community are we to answer, given that this community is what our answer will establish? It could be a language developed in the spirit of someone who, on one hand, would hermeneutically trace the signals back to where they were sent from and, through reading the reference in the (ir)reverence, testify to the particular moment in history we are referring to. On the other hand, not to betray the spirit of this moment would mean not to expose but rather share its secret through responding hermetically with words that are like signals: like waving flags, batting your eyelids, winking, or tapping out rhythms on the keys of transmission devices. This exchange cannot end, it can only be continued through ongoing peripatetic detours and agrammatical deviations that make you stray through the way-in-way-out back into the inside-outside space of a stoa that you enter as you exit.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) The following interpretation of the stoa is indebted to an unpublished paper by Nikos Papastergiadis, the contents of which were communicated to me by Cuauhtemoc Medina.
2) Mark Cousins, "Moderato Cantabile," *Afterall*, no. 4 (Autumn/Winter 2001), pp. 100–101.
3) Cerith Wyn Evan, "Innocence and Experience," *Frieze*, no. 71 (November–December 2002), pp. 76–81, here p. 79.