

Paul Chan : liberation in the loop Paul Chan : the 7 lights = Befreiung in der Endlosschlaufe Paul Chans : 7 lights

Autor(en): **Groys, Boris / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 88: **Collaborations Sturtevant, Andro Wekua, Kerstin Brätsch, Paul Chan**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679751>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Paul Chan



PAUL CHAN, *SIDE FOR SIDE'S SAKE*, 2009, installation view.
Voice: Bernard J. Sides, CM SIDS WILEY. Installation made.
GILL BUDYON. COURTESY PAUL CHAN AND GREGG S.M.E.M. GALLERY, NEW YORK

Liberation in the Loop Paul Chan:

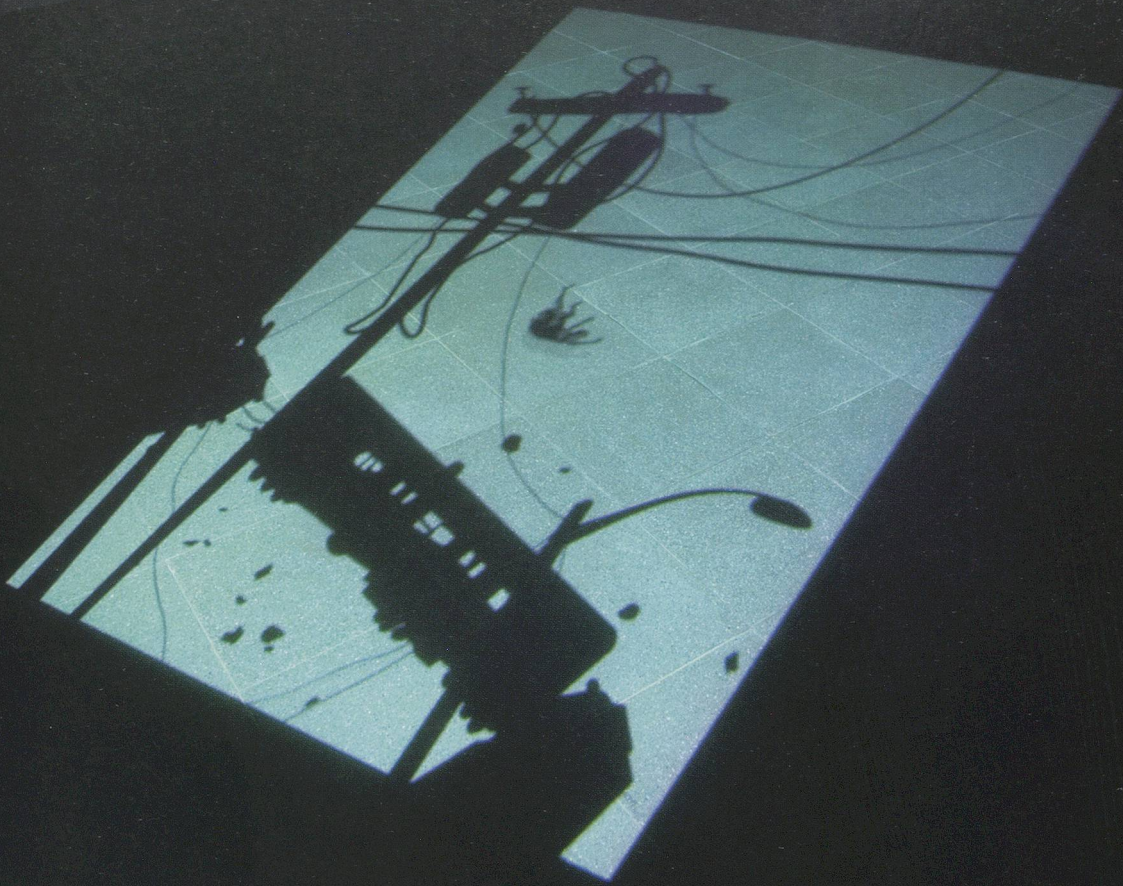
BORIS GROYS

The 7 ~~Lights~~.

In Plato's *Parmenides* one finds the following exchange between Parmenides and young Socrates. Parmenides asks: "Is there a form, itself by itself, of just, and beautiful, and good, and everything of that sort?" Socrates answers: "Yes." Parmenides then asks Socrates if he finds that not only human beings have a separate, ideal form, but also, as he says, "things that might seem absurd, like hair and mud and dirt, or anything else totally undignified and worthless." At that point, Socrates has to confess that questions of this kind trouble him, too, but that he tries to avoid them so that he does not "fall into some pit of nonsense." To which Parmenides says: "That's because you are still young, Socrates, and philosophy has not yet gripped you, as in my opinion, it will in the future, once you begin to consider none of the cases beneath your notice."¹⁾

This passage from *Parmenides* came to mind the first time I watched the videos in Paul Chan's installation, *THE 7 LIGHTS*. In these videos, forms of the most ordinary objects are permanently moving upward, toward the heaven of pure ideas. And in the process of their ascension, they slowly begin to dissolve into a mass of fragments that appear so abstract that they are no longer recognizable. Thus, one can imagine the heavens being transformed by this slow yet interminable process into a kind of garbage pit—"some pit of nonsense," to use Plato's words. This pit would, in a somewhat paradoxical way, consist not of de-functionalized ordinary things themselves, but of their pure, abstract forms. In some of his interviews, Paul

BORIS GROYS is Professor at New York University and Senior Research Fellow at the Academy of Design, Karlsruhe, Germany. He has recently published *Art Power* (2008), *History Becomes Form: Moscow Conceptualism* (2010), and *Going Public* (2010).



PAUL CHAN, *2nd LIGHT*, 2006, digital video projection, 14 min. / 2. *LICHT*, digitale Videoprojektion, 14 Min.

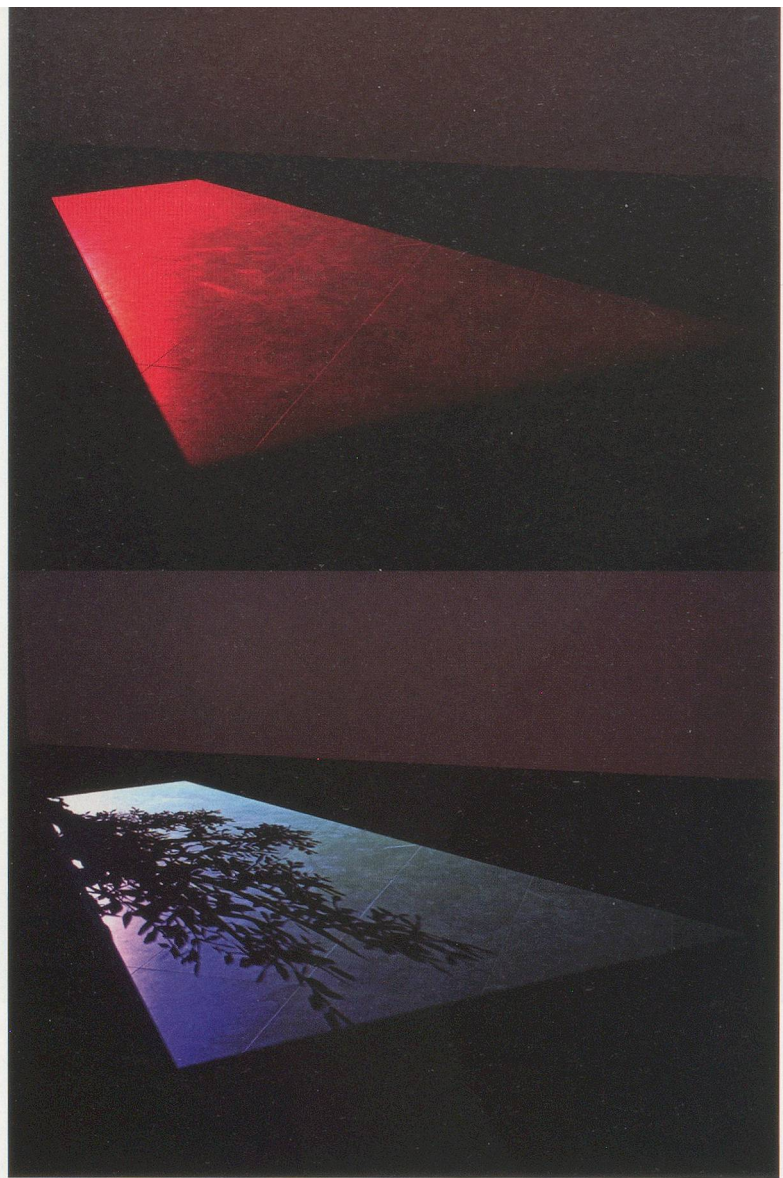
Chan insists on the importance of the fact that in the title of the installation the word “light” is crossed out—like the word “being” in some of Derrida’s texts. The light is understood here not as natural light—visually identifiable light having a certain equally identifiable natural source. Nor is it light in which we see natural things. Rather, ~~light~~ is understood by Chan as metaphysical, one might say—as divine light that gives us the capability to imagine and see pure, ideal forms. This metaphysical, “other” light is the light of the Byzantine icons—light without a source of light. It is also the light of Malevich’s suprematist paintings, in which the abstract geometrical forms look as though they were caught by the eye of the painter at the moment of their slow movement upward and rightward. Chan substitutes these pure geometrical forms with “impure,” trash-like forms of everyday life. And, at the same time, these impure forms are not moving upward and rightward, but rather strictly upward or upward and leftward—opposite, in any case, to the vector of progress that we tend to imagine as pointing from left to right.

Indeed, one gets the impression that all of these pure forms of things—or one might say souls of things—go strictly upward to escape the horizontal axis of progress—something that things themselves cannot escape. At least since Hegel we know that it is progress that makes things into things. In our civilization things are defined by their use. And their use is defined

Paul Chan

by the projects of biological survival, economic growth, political stability, social justice, and military security—projects of change and improvement that are directed toward the future. This radical subjection of all objects to the objectives of progress does not spare human beings, which, in the era of modernity, are regarded as things among other things. In our civilization man is functionalized and instrumentalized, as is every other thing, in the name of progress. It is precisely this modern and contemporary equation between humans and things that is reflected in Chan's 7 HIGHS. The privileged position of humans vanishes and they escape the horizontal movement of the progress that enslaves them together with all other things—through the universal ascension of all forms, through the vertical movement that does not compromise the horizontal movement of history. And, of course, this form of escape is more difficult for humans than for the simple things of their everyday life, which is why in some of Chan's videos human figures are seen falling down while the figures of the things are seen moving upward. The dissolution of these things through their free fall upward can look idyllic. The Dionysian dissolution of the human form implied by the same movement looks tragic.

The videos from 7 HIGHS evoke cinematic scenes of catastrophic explosions shown in slow motion, like the famous scene from Michelangelo Antonioni's *Zabriskie Point* (1970). Chan himself speaks of the power of recession, which is the dark side of the power of progress as well as the chance to escape progress by suspending it.²⁾ One is reminded here of Walter Benjamin's famous interpretation of Paul Klee's *ANGELUS NOVUS* (1920), according to which the constant winds of progress propel "the angel of history ... irresistibly into the future to which his back is turned" as he stares in terror at the ruins that the movement of progress leaves behind.³⁾ It is easy enough to imagine Chan as a contemporary *Angelus Novus*, recording the destruction that the wind of progress inflicts on the bodies of things. But this interpretation obviously contradicts the meditative, serene atmosphere of the installation. Here we are not witnessing the suffering of material bodies, but the ascension of



PAUL CHAN, 2nd HIGHS, 2006, digital video projection, 14 min. /
2. HIGHS, digitale Videoprojektion, 14 Min.

their pure forms to the empty heaven of ideas. These forms move constantly upward as if a huge spiritual, anti-gravitational magnet has liberated them from their subjection to the law of utility, their enslavement by the power of progress, and set them free.

Nonetheless, these videos would merely function as another promise of radical liberation if they did not, at the same time, address the central characteristics of the medium of video itself as it is used in the context of the video installation—video's movement in a loop. Traditional film is the most radical and spectacular embodiment of the linear concept of time. The filmic narrative inexorably moves from a beginning to an end—and all attempts by a range of experimental filmmakers to reverse or stop this linear progression have never really succeeded. Video inherited from film this compulsive progression along the axis of linear time. But when film and video made their way into installations they began to run in loops—and this totally changed their reception. There is a huge difference between looking at a film from beginning to end and looking at the same film (or video) in a loop because the permanent return of the same in the latter radically destroys any illusion of linear time. The filmic narrative loses its power over the imagination if spectators know that all the elements of this narrative will keep returning to their field of attention. This makes the spectator feel like a Nietzschean *Übermensch* who grasped the law of the eternal return of the same. Ordinarily, films and videos shown in art installations ignore this radical change of reception since their makers, being mere humans and unaware of the distinction, believe that their work can be presented as a unique event, seen from beginning to end.

Today videos themselves frequently attempt to reflect the conditions under which a video is shown in a video installation. This reflection necessarily takes the form of repetition inside the video's narrative—to remove the gap between its own narrative structure and the installational, looped repetition to which it is subjected. Now, there is nothing as repetitive as the act of liberation. Radical (self-) liberation means escape from any kind of instrumentalization, commodification, and utilization, which, in turn, excludes the possibility to inscribe the liberated thing in a narrative, for that would imply its renewed subjugation to the laws of cause and effect, or its renewed involvement in the horizontal movement of progress. Every liberation is a final liberation, and cannot be turned into a new beginning. Yet, at the same time, it is like any other liberation; the specificity of any particular action stems exclusively from its integration into some historical, horizontal process. The forms of slavery are different, but all the liberations are identical. And this is precisely what we see in Chan's videos. One thing is liberated after another—and every thing is taken directly to heaven (or to hell), away from the horizontal axis of universal history. And while the liberated things may be different, the act of liberating them is always the same. The videos present movement, but this movement is in itself a permanent repetition of the same act of liberation. In this sense, the gesture that constitutes movement in Chan's videos is repetitive long before it is put in the loop. These videos demonstrate liberation as the eternal return of the same—liberation put into the loop.

1) Plato, "Parmenides," *Complete Works*, trans. Mary Louise Gill and Paul Ryan (Indianapolis: Hackett Publishing, 1996), pp. 130–131.

2) Paul Chan, "The Spirit of Recession," *October*, No. 129 (Summer 2009), pp. 3–12.

3) Walter Benjamin, "On the Concept of History" in *Walter Benjamin—Selected Writings, 1938–1940* (Harvard University Press, 2003), p. 392.

Paul Chan



PAUL CHAN, 3rd *LICHT*, 2006, digital video projection and table, 14 min. / 3. *LICHT*, digitale Videoprojektion und Tisch, 14 Min.

Befreiung in der Endlosschlaufe Paul Chans

BORIS GROYS

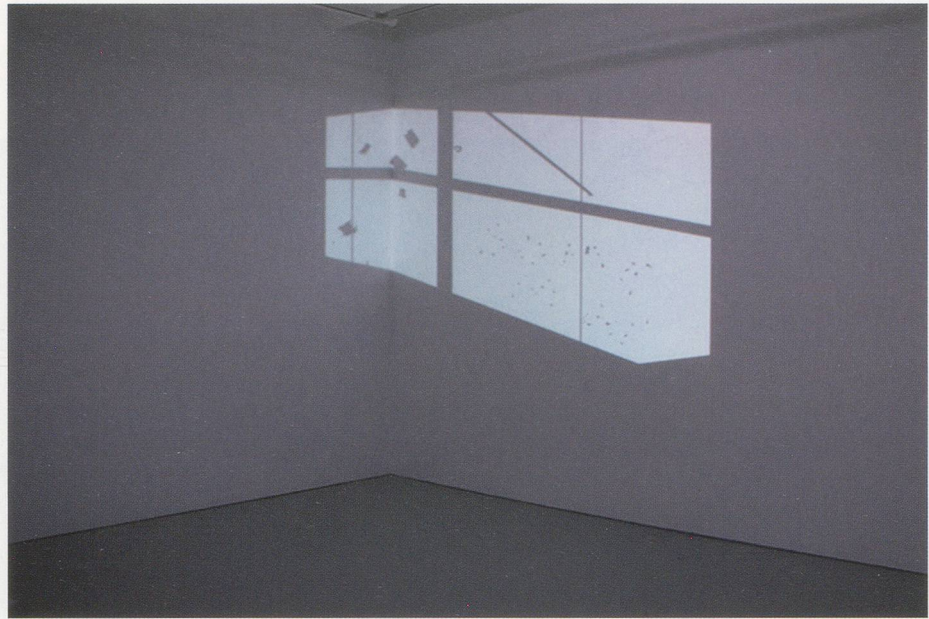
7 ~~Lights~~

In Platons *Parmenides* trifft man auf folgenden Wortwechsel zwischen Parmenides und dem jungen Sokrates. Parmenides fragt: «Nimmst du [...] eine für sich bestehende Idee des Gerechten, des Schönen, des Guten und alles anderen an, was dahin gehört?» Sokrates bejaht dies. Darauf fragt Parmenides, ob Sokrates denn auch glaube, dass es neben der für sich bestehenden Idee des Menschen auch eine solche des Feuers und des Wassers gebe und dass es sich mit Dingen, «bei denen es sogar lächerlich scheinen könnte, wie zum Beispiel Haar, Kot, Schmutz und was sonst recht verachtet und geringfügig ist», ebenso verhalte. An diesem Punkt muss Sokrates eingestehen, dass er darüber auch beunruhigt sei und er diesen Fragen jeweils lieber schnell den Rücken kehre, «aus Furcht, hier in einen wahren Abgrund der Albernheit zu versinken...». Worauf Parmenides meint: «Du bist eben noch jung, Sokrates, und die Philosophie hat dich noch nicht so ergriffen, wie sie dich, glaube ich, einst noch ergreifen wird, wenn du keins dieser Dinge mehr geringschätzest.»¹⁾

An diese Stelle aus *Parmenides* musste ich denken, als ich die Videos in Paul Chans Installation *7 LIGHTS (7 Lichter)* zum ersten Mal sah. In diesen Videos gleiten unentwegt Formen ganz alltäglicher Gegenstände aufwärts in den Himmel der reinen Ideen. Und im Aufstieg verwandeln sich diese Formen allmählich in eine Masse aus Fragmenten, die derart abstrakt wirken, dass sie nicht mehr identifizierbar sind. Folglich kann man sich vorstellen, dass sich

BORIS GROYS ist Professor an der New York University und Professor für Kunstwissenschaft, Philosophie und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Zu seinen jüngsten Buchpublikationen gehören *Art Power* (2008), *History Becomes Form: Moscow Conceptualism* (2010) und *Going Public* (2010).

PAUL CHAN, 4th *HIGH*, 2006,
digital video projection, 14 min. /
4. *HIGH*, digitale Video-
projektion, 14 Min.



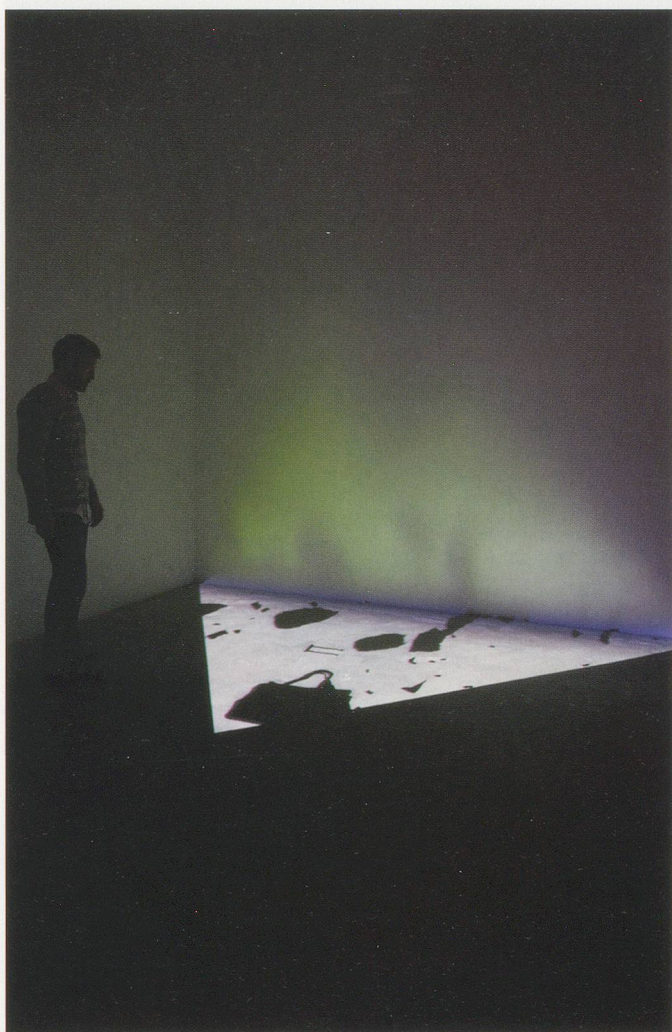
der Himmel durch diesen langsamen aber endlosen Prozess in eine Art Abfallgrube verwandelt – «einen Abgrund der Albernheit» mit Platon gesprochen. Diese Grube bestünde paradoxerweise irgendwie nicht aus den entfunktionalisierten Dingen selbst, sondern aus ihren reinen abstrakten Formen. In einigen seiner Interviews unterstreicht Paul Chan die Bedeutung der Tatsache, dass im Titel der Installation das Wort «light» durchgestrichen ist – wie das Wort «Sein» in gewissen Texten Derridas. Licht meint hier kein natürliches Licht, also sichtbares Licht mit einer ebenso sichtbaren natürlichen Quelle. Es ist auch kein Licht, in dem wir natürliche Dinge sehen. Vielmehr versteht Chan sein *Licht* als, könnte man sagen, metaphysisches Licht ohne Lichtquelle – ein göttliches Licht, das uns die Fähigkeit verleiht, reine, ideale Formen zu sehen und uns vorzustellen. Dieses metaphysische, «andere» Licht ist das Licht der byzantinischen Ikonen – ein Licht ohne Lichtquelle. Dasselbe Licht finden wir in Malewitschs suprematistischen Gemälden, in denen die abstrakten geometrischen Formen wirken, als hätte sie das Auge des Malers im Lauf ihrer sachten Bewegung nach oben oder rechts eingefangen. Chan ersetzt diese reinen geometrischen Formen durch «unreine», müll- oder schrottähnliche Elemente aus dem Alltagsleben. Zudem bewegen sich diese unreinen Formen nicht nach oben oder nach rechts, sondern vielmehr senkrecht nach oben oder nach oben links – auf jeden Fall entgegen dem Fortschrittsvektor, den wir uns gern als von links nach rechts gerichtet vorstellen.

Tatsächlich gewinnt man den Eindruck, dass all diese reinen Formen von Dingen – man könnte auch sagen Seelen von Dingen – senkrecht nach oben streben, um der horizontalen Fortschrittsachse zu entfliehen – was den Dingen selbst nicht möglich ist. Spätestens seit Hegel wissen wir, dass es der Fortschritt ist, der die Dinge zu Dingen macht. In unserer Kultur sind die Dinge durch ihren Gebrauch definiert. Und ihr Gebrauch ist seinerseits definiert von den Projekten des biologischen Überlebens, des wirtschaftlichen Wachstums, der politischen Stabilität, der sozialen Gerechtigkeit und der militärischen Sicherheit – alles zukunftsorientierte Veränderungs- und Verbesserungsprojekte. Diese radikale Unterwerfung

aller Gegenstände unter die Ziele des Fortschritts macht nicht Halt vor den Menschen, die im Zeitalter der Moderne als Dinge unter anderen Dingen gelten. In unserer Kultur werden Menschen im Namen des Fortschritts funktionalisiert und instrumentalisiert wie alles andere auch. Und genau diese moderne, nach wie vor wirksame Gleichsetzung von Menschen und Dingen spiegelt sich in Chans 7 EIGHTHS wider. Die privilegierte Stellung des Menschen löst sich auf und er entflieht der horizontalen Fortschrittsbewegung, die ihn zusammen mit allen anderen Dingen versklavt, in einem universalen Akt des Aufsteigens aller Formen, einer Aufwärtsbewegung, die keinen Kompromiss mit dem horizontalen Strom der Geschichte eingeht. Und natürlich gestaltet sich diese Art von Flucht für den Menschen schwieriger als für die einfachen Dinge des Alltags. Deshalb sieht man in einigen Videos von Chan menschliche Gestalten herunterfallen, während die Formen der Dinge aufsteigen. Die Auflösung der Dinge in ihrem freien Fall nach oben mag idyllisch wirken. Die durch dieselbe Bewegung in Gang gesetzte dionysische Auflösung der menschlichen Form wirkt dagegen tragisch.

Die Videos aus 7 EIGHTHS rufen im Gedächtnis des Betrachters Filmszenen von in Zeitlupe gezeigten katastrophalen Explosionen wach – etwa die berühmte Szene aus Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (1970). Chan

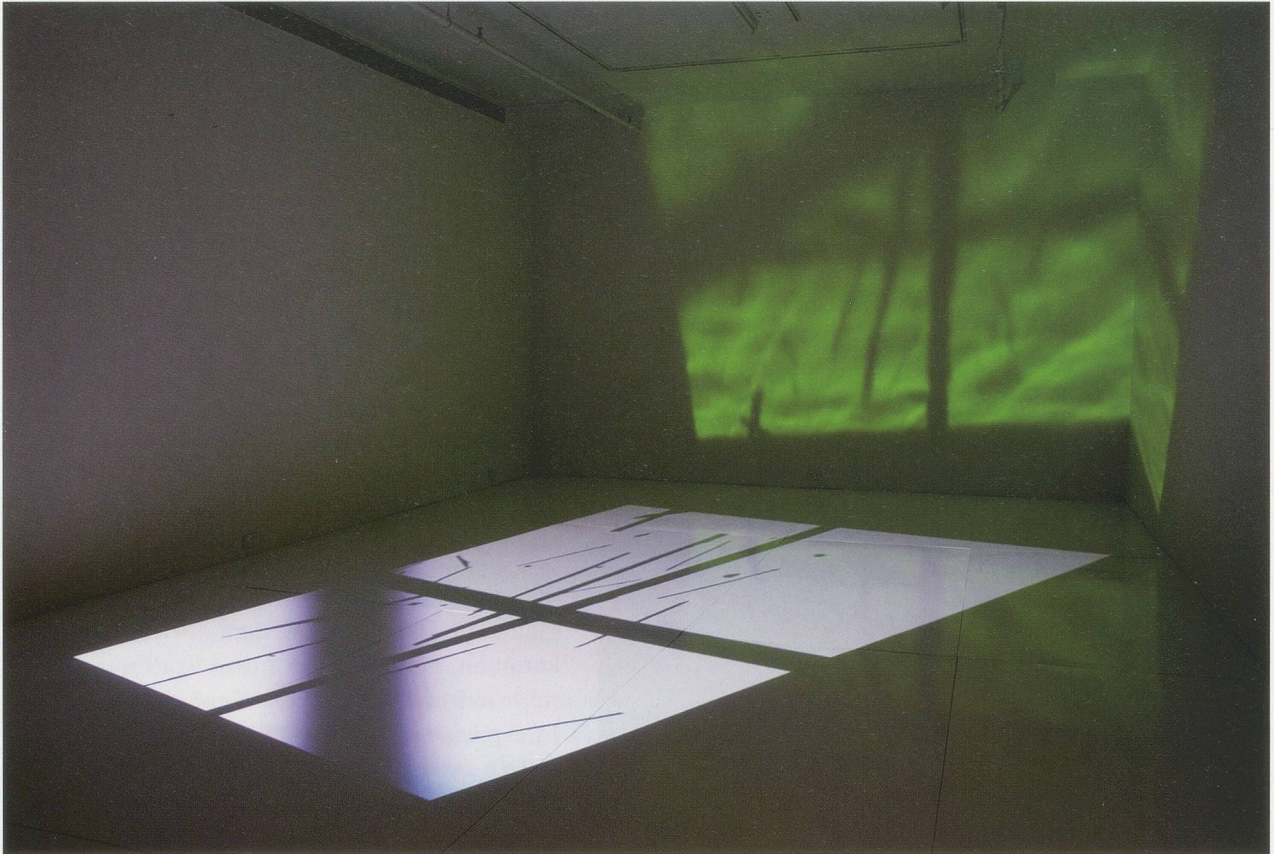
selbst bezeichnet die Macht des Rückschritts als dunkle Seite der Macht des Fortschritts, die zugleich die Chance bietet, dem Fortschritt zu entkommen, indem sie ihn ausser Kraft setzt.²⁾ Man fühlt sich dabei an Walter Benjamins berühmte Interpretation von Paul Klees ANGELOS NOVUS (1920) erinnert.³⁾ Benjamin beschreibt den Angelus Novus als Engel, der mit dem Rücken zur Zukunft vom steten Sturm des Fortschritts unaufhaltsam rückwärts getrieben wird – den vor Schreck geweiteten Blick auf die Trümmer gerichtet, die der Fortschritt hinterlässt. Man kann sich Chan gut als zeitgenössischen Angelus Novus vorstellen, der den Schaden festhält, welcher der Sturm des Fortschritts an den Körpern der Dinge anrichtet. Aber diese Interpretation steht in klarem Widerspruch zur meditativen, heiteren Stimmung der Installation. Wir sehen hier nicht das Leiden konkreter Körper, sondern das Auffahren ihrer reinen Formen in den leeren Himmel der Ideen. Die Formen gleiten unaufhaltsam aufwärts, als hätte ein riesiger geistiger Antischwerkraftmagnet sie von der Unterwerfung unter das Gebot der Nützlichkeit und von ihrer Versklavung durch die Macht des Fortschritts erlöst und sie in die Freiheit entlassen.



PAUL CHAN, 5th EIGHTH, 2007,

digital video projection, 14 min. /

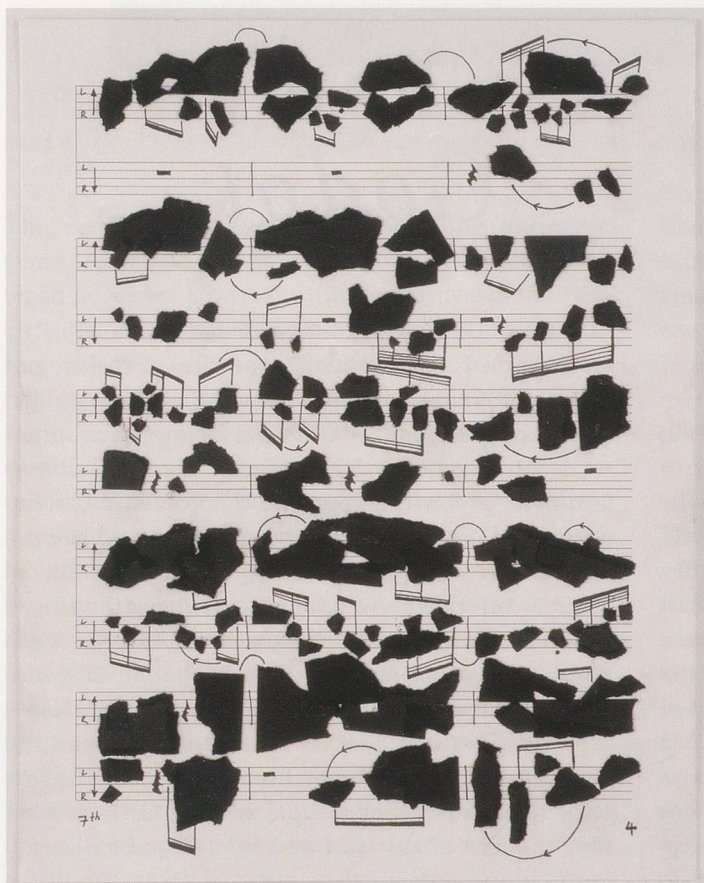
5. EIGHTH, digitale Videoprojektion, 14 Min.



PAUL CHAN, 6th *LIGHT*, 2007, digital video projection, 14 min. / 6. *LIGHT*, digitale Videoprojektion, 14 Min.

Dennoch wären diese Videos lediglich ein weiteres radikales Freiheitsversprechen, sprächen sie nicht gleichzeitig die zentrale Eigenschaft des Mediums Video selbst an, die im Kontext der Videoinstallation zum Tragen kommt – die zirkuläre Bewegung des Videos als Endlosschleife. Der traditionelle Film ist die radikalste und spektakulärste Verkörperung des linearen Zeitbegriffs. Die Filmhandlung entwickelt sich unaufhaltsam vom Anfang bis zum Ende – und sämtliche Versuche diverser experimenteller Filmemacher, diese lineare Entwicklung des Films umzukehren oder aufzuhalten, sind letztlich gescheitert. Das Video hat diese zwingende Vorwärtsbewegung entlang der linearen Zeitachse vom Film geerbt. Doch als man begann, Film und Video in Installationen einzusetzen und als Endlosschleife abzuspielen, hat das ihre Rezeption vollkommen verändert. Es ist ein gigantischer Unterschied, ob man einen Film (oder ein Video) von Anfang bis Ende oder als Endlosschleife sieht. Im letzteren Fall räumt die offensichtliche «ewige Wiederkehr des Gleichen» mit jeder Illusion einer linearen Zeit radikal auf. Die Filmhandlung verliert die Macht über unsere Vorstellungskraft, sobald wir wissen, dass alle Elemente der Geschichte immer wieder in unser Wahrnehmungsspektrum zurückkehren werden. Die meisten Filme und Videos, die im Rahmen von Kunstinstallationen gezeigt werden, vernachlässigen jedoch diese radikal veränderte Wahrnehmung. Der Betrachter oder die Betrachterin fühlt sich als Nietzscheanischer Übermensch, der das Ge-

PAUL CHAN, SCORE FOR 7th EGHHF, 2007, detail,
mixed media on paper, 14 x 11" / PARTITUR FÜR 7. EGHHF,
Ausschnitt, verschiedene Materialien auf Papier, 35,6 x 28 cm.



setz der ewigen Wiederkehr des Gleichen begriffen hat, während die Filme- oder Videomacher gewöhnliche Menschen geblieben sind und nicht an dieses Gesetz dachten. Entsprechend glauben sie nach wie vor, dass ihr Film oder Video in einmaliger Aufführung gezeigt und von Anfang bis Ende geschaut werden kann.

Mittlerweile haben wir zahlreiche Versuche gesehen, die Bedingungen, unter denen ein Video im Rahmen einer Videoinstallation gezeigt wird, im Video selbst zu reflektieren. Diese Reflexion nimmt notwendig die Form einer Wiederholung innerhalb der Handlung des Videos selbst an – um die Kluft zu beseitigen zwischen seiner eigenen narrativen Struktur und der installationsbedingten Endloswiederholungsschleife, der es unterworfen ist. Nun, es gibt nichts Repetitiveres als den Akt der Befreiung. Radikale (Selbst-)Befreiung bedeutet einen Ausstieg aus jeder Art von Instrumentalisierung, Kommerzialisierung und Nutzbarkeit. Eine radikale Befreiung schliesst daher die Möglichkeit aus, das Befreite in irgendeine mögliche Geschichte zu integrieren, weil es dadurch erneut den Gesetzen von Ursache und Wirkung unterstellt oder erneut der horizontalen Fortschrittsbewegung unterworfen würde. Jede Befreiung ist daher eine endgültige Befreiung und kann nicht in einen Neuanfang verwandelt werden. Gleichzeitig ist eine Befreiung wie die andere; der spezifische Charakter jeder besonderen Handlung ergibt sich allein aus ihrer Integration in einen historischen, horizontalen Prozess. Die Formen der Sklaverei sind unterschiedlich, aber alle Befreiungen sind identisch. Genau dies sehen wir in Chans Video. Ein Ding nach dem anderen wird befreit – und jedes

Ding kommt direkt in den Himmel (oder die Hölle), jenseits der horizontalen Achse der Weltgeschichte. Obschon die befreiten Dinge sich unterscheiden, ist der Akt ihrer Befreiung immer derselbe. Die Videos zeigen eine Bewegung, aber diese Bewegung ist per se eine ewige Wiederholung ein und desselben Befreiungsaktes. In diesem Sinn ist die Geste, welche die Bewegung in Chans Videos erzeugt, repetitiv – lange bevor die Endloschleife ins Spiel kommt. Diese Videos führen Befreiung als ewige Wiederkehr des Gleichen vor – Befreiung in der Endlosschleife.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Platon, «Parmenides», zitiert nach Platon, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, übers. v. Friedrich Schleiermacher et al., Lambert Schneider, Berlin 1940, Stephanus-Nummerierung 130b–e.

2) Paul Chan, «The Spirit of Recession», *October*, Nr. 129 (Sommer 2009), S. 3–12.

3) Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I-2, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 697 (These IX).