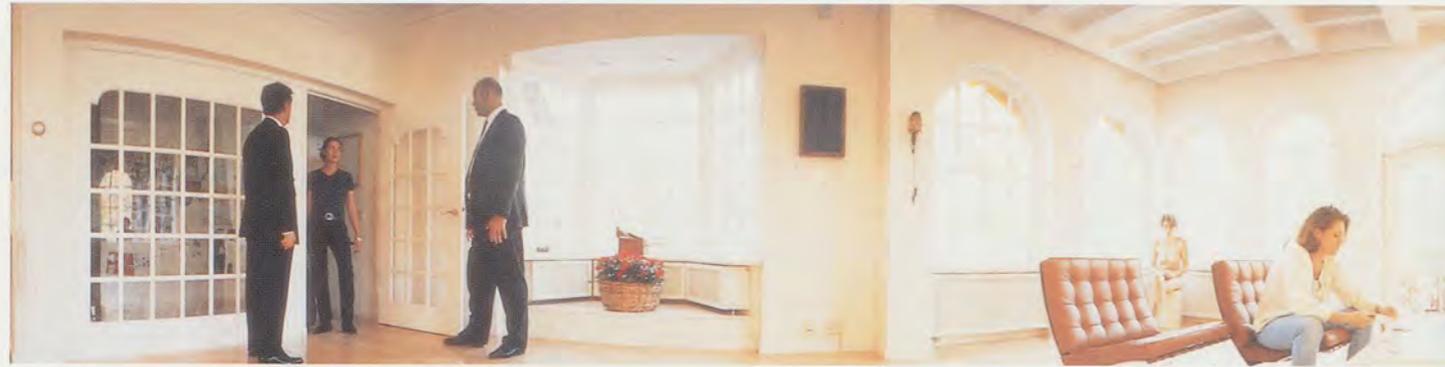


# SAM TAYLOR-WOOD



—because a map is precisely that, a connection made visible—  
Franco Moretti, *Atlas of the European Novel*

# Sustaining the Antagonism

## Sam Taylor-Wood's "Five Revolutionary Seconds"

ELISABETH BRONFEN

In a recent film projection entitled *HYSTERIA*, Sam Taylor-Wood shows us an extreme close up of a woman's contorted face. As her body heaves under the onslaught of powerful emotion, with her head tilting backwards and forwards, the only part of the face we see continually is the opened mouth. Owing to the slow motion as well as the absence of sound, it becomes extremely difficult to distinguish whether

she is laughing or crying. As the artist explains, she wanted to amalgamate these two opposed emotional states and blur the difference between them to such a degree that they become the same thing. At the same time the emotional turmoil of the actress was meant to infect the implied spectator who, unable to distance him- or herself from this unnerving expression of an extreme emotional outburst because it defies any unequivocal label, is launched into confusion as well. With the frame by frame dissection of this histrionic display of a momentary loss of self-control, which inevitably draws the viewer into the performance and thus blurs not only the contours of

ELISABETH BRONFEN teaches English Literature at the University of Zurich. One of her most recent publications is a book on hysteria, *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents* (Princeton University Press, 1998).



SAM TAYLOR-WOOD, *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS IV*, 1996, color photograph on vinyl with cassette tape, 28 3/8 x 298" /  
FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN IV, Farbphotographie auf Vinyl mit Videokassette, 72 x 757 cm.

the emotional crisis represented but also the distinction between spectator and spectacle, Sam Taylor-Wood of course pays homage to the iconography of the hysteric attack invented by late nineteenth century psychiatrist Jean-Martin Charcot. Famous both for the public display of his patients' psychosomatic symptoms during his infamous Tuesday Lectures held in the amphitheatre of his clinic, the Salpêtrière, as well as the photographs he produced as part of his effort to map the five phases of the hysteric attack as he saw it, he was the first to exploit the use of visibility for a medical investigation of passionate attitudes.

Given that this elusive and enigmatic psychosomatic disorder, for which no organic lesions can be found, came to serve as the catch-all term for an expression of discontent that defied proper diagnosis, it readily turned into a cultural trope. Its privileged symptoms—a dramatic staging of moments of emotional crisis as well as a bodily enactment of the wandering of fantasy—were seen not only as the expression of unsatisfied desire. Rather, in his revolutionary reinterpretation Sigmund Freud suggested that the hysteric's self-display be seen as a broadcast of complaint about the fragility inhabiting bourgeois notions of happiness and health; an articulation of the discontent underlying any harmonious habitation of the world. The hysteric's provocative staging

of emotional excess and incapacitation, he suggested, should be read as an insistence that one confront the vulnerability of the human subject, the anxieties subtending all polished self-fashioning. But, as Freud came to discover so painfully in his own case histories, the most prominent feature of the hysteric subject is a resilient defiance not only of unequivocal classification but also of closure. If, in the course of a hysteric performance of emotional crisis, boundaries become blurred, so too, the intended broadcast of complaint promises to be a never-ending one. The antagonism the hysteric so powerfully, albeit obliquely articulates, pertains to the traumatic knowledge that moves the subject as much as unsatisfied desire does; a fundamental crisis of emotional ease and balance that can never be resolved, only sustained.

Hysteria thus uncannily emerges as a particularly appropriate critical trope for Sam Taylor-Wood's own aesthetic project. Indeed, many of her protagonists recall the passionate attitudes enacted on the Charcotian stage, albeit in postmodern dress. Fully absorbed by their psychic reality—either oblivious to their surroundings or in opposition to those they share an inhabited space with, fighting with each other or cruelly ignoring each other—they all appear to be voicing cultural malaise. As Sam Taylor-Wood explains, "there's a sense right now of people feeling disconnected from the world we live in, of



SAM TAYLOR-WOOD, *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS IX*, 1997, left half of image (for other half see next double-spread), color photograph on vinyl with cassette tape, 42<sup>1</sup>/<sub>16</sub> x 305<sup>7</sup>/<sub>8</sub>" / *FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN IX*, linke Bildhälfte (rechte Hälfte siehe nächste Doppelseite), Photographie auf Vinyl mit Videokassette, 109 x 777 cm.

feeling slightly out of harmony with their environment."<sup>1</sup>) At the same time she visually maps another insight Freud develops in his early writings on hysteria, namely the fact that even while the psychic apparatus is infected with the anxiety about subjective fallibility and fragility, this traumatic knowledge is delineated from any unconscious or conscious representation by virtue of a gap in the psyche. In other words, even as trauma haunts all the protective fictions we produce so as to be able to inhabit our psychic reality, these narratives point to a fundamental antagonism we have no direct access to. By organizing emotionally confused experiences into a coherent narrative, psychic moments of crisis can once again be integrated into a situation of seeming emotional control and balance. Yet as Slavoj Žižek astutely notes, such assuaging fantasies are not only nothing other than protective fictions in so far as they are "based upon the exclusion of traumatic events and

patch up the gaps left by these exclusions." Rather "narrative as such emerges in order to resolve some fundamental antagonism by rearranging its terms into a temporal succession."<sup>2</sup>)

In her series entitled *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS*, begun in 1995, Sam Taylor-Wood plays with the double meaning of the word revolution, so as to photographically enact fantasy scenarios that perform the encroachment of repressed antagonisms upon the very representational medium set up to occult this original deadlock. Using a camera invented by the RAF to take aerial shots, she places herself at the center of a space chosen specifically for the appropriateness of its atmosphere. After giving directions to her actors about the passionate attitudes and poses they are to assume, she produces a 360 degrees panoramic shot by panning the room during a five second exposure. As her camera rotates about its axis it registers the different occupants, who, isolated in

their psychic reality or in an emotionally charged exchange with another person, are oblivious to the other inhabitants of the space they mutually occupy. Her revolutionary motion captures a revolutionary moment, for the scenario she pans is, indeed, an eerie psychic combat zone: In the far left corner of *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS XIII*, for example, a man, wearing nothing but his knickers, stands on the stairway staring at us through the open door. Yet the framing is such that we can not really determine whether this is nothing other than a reflection in a mirror, pointing to a figure whose reference point would be outside the frame on the far right of the picture. As our eye moves further into the depicted scene we find another male figure, dressed in blue, superimposed like a phantom on the tree outside the window, and inside the room, a pair of abandoned shoes. Clearly delineated from and yet also connected to these two confusing apparitions by virtue of the

elegant furnishings of the room we find four self-absorbed figures—a man engrossed in reading his book, a young woman lying on the couch looking out at us, dreaming, while a second man leans on the left armrest of the sofa, staring at the reclining body. The final figure is a woman, an empty wine glass in her right hand, staring up at the ceiling. In tandem with the isolation of these figures, we inevitably also note that each pulls our gaze in a different direction—toward something not shown, toward one of the figures in the room, toward an implied day-dream scenario, toward an indicated text, toward a spectral site, and finally toward ourselves as the object of the direct gaze of the barely dressed man. At the same time these opposing principles are sustained as a precarious moment in time, arrested as if at a turning point. For what haunts this scene, together with the spectral figure in the tree outside, is the impending sense that something is about to happen. Yet the



SAM TAYLOR-WOOD, *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS IX*, 1997, right half of image (for other half see preceding page), color photograph on vinyl with cassette tape, 42 $\frac{1}{16}$  x 305 $\frac{7}{8}$ " / *FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN IX*, rechte Bildhälfte (linke Hälfte siehe vorhergehende Doppelseite), Photographie auf Vinyl mit Videokassette, 109 x 777 cm.

antagonism performed by Sam Taylor-Wood's staging of this moment of fragility is such that the seemingly immanent *peripeteia* is counteracted by an equally strong premonition that the emotional deadlock displayed cannot be resolved. The figures are forever caught within the intimation of revolution, within what Roland Barthes calls "a risky moment" that promises the closure of a narrative sequence. Anything could happen and nothing will happen—that is the affective message of this overtly dramatic enactment of non-communication.

Another example: In *FIVE REVOLUTIONARY SECONDS V* we see in the center three men grouped around a table, one sitting on a chair with his back to us, one leaning over the table, apparently menacing the seated figure, and standing slightly behind him, the third man, the onlooker of the debate. The staged argument is refracted in a mirror, which, positioned to the right of the group, gives us a view of the

seated man's face though, as he is resting his head on his right arm which is propped up on the table, it is almost entirely covered by his right hand. This scene of strife is counterbalanced by a woman, reclining on a sofa standing left of the table, as though posing for a camera, a spot-light pointed at her face. Further to the left we find a solitary man, sitting on a chair looking out the window, his legs resting on the window sill. Behind him, a second mirror reflects not a body, but the unoccupied chair over which a sweater has been draped casually. To the far left we see the bottom half of a body, hanging from the ceiling. The gender of this figure is as indeterminable as the meaning of this gesture. Suspended between ceiling and floor it functions like a foreign body, both part of the scene and then again not. At the far right a woman dressed in a red gown is fleeing from something or toward something, maybe the half-visible suspended man. We can't really tell. Hers is a blurred

figure, her mobility an antagonistic force counterbalancing the stasis of the others. She, too, functions as an uncanny detail, embodying the turmoil subtending the elegant serene surface of the scene, though her flight is as arrested as the difference which threatens momentarily to disrupt.

As Sam Taylor-Wood explains, her thematic interest in the *REVOLUTION* series was, from the start, "the idea of decadence, and how people behave within that. And having these dysfunctional social situations in which people don't interact with each other. Each person is isolated within their thoughts, worlds and actions, but held together by this surrounding abundance."<sup>3)</sup> However, as in the classic scene of hysteria, where the performance of psychic anguish has recourse to a mode of expression that mirrors the confusion it seeks to articulate, so too, this artist's mode of representation reflects the antagonistic moments of crisis she displays. Not only the repre-

sented situation but the narrative itself is impaired in its coherence. In her interview with Bruce Ferguson Sam Taylor-Wood adds, "But I do see them as dysfunctional narratives. They look like they're beginning to tell a story; you try to make associations between the people and what they're doing but you can't necessarily find a narrative... The scale of them as well—*FIVE REVOLUTIONARY SECONDS* is twenty-five feet long. So you're looking at the photographs in the same way you might look at a film, because you can't take in the whole image in one go. You're editing what you're looking at, you're flipping between people and giving the story a different structure."<sup>4)</sup>

One could, indeed, call this an aesthetics of hysteria. Not only does Sam Taylor-Wood construct a seamless yet heterogeneous space, in which people are both in close proximity, yet also infinitely distant, because, though in a mutually shared space, they

inhabit another site: the scene of their private theater. Her photographic presentation is such that, even as it elicits our desire for narrative, it frustrates our hope for narrative coherence and closure. Instead, like the represented figures caught in solitary reverie, we, too, wander in mind, gazing backwards and forwards within the confines of the depicted scene, only to discover that, even as it opens up a plethora of many possible, even contradictory interpretations, it also makes us aware that any real discovery of the reason for the emotional antagonism displayed, indeed any understanding of the content of the scene, is not accessible to us. Instead the stage for passionate attitudes of others suddenly turns into a mirror, reflecting our own desires, but also our own anxieties. In part because the depicted scenes evoke our own unsatisfiable imaginary activity and ask us to partake in a dialog with our unconscious fantasies, in part because we are forced to participate in the impossible task of resolving the presented moment

of emotional crisis into a coherent narrative, we discover our own hermeneutic fallibility. As we oscillate between dreamy participation and self-conscious analysis, what is in fact called forth proves to be the inversion of fantasy: the traumatic knowledge of vulnerability, fragility, impenitence. The revolutionary movement of the camera performs the fact that narrative coherence is a protective fiction covering a gap. This lacuna is not simply mapped as the invisible boundaries between the different, solitary figures. It is also rendered visible at the edges of each panoramic image, where the two parts should meet and yet, where, because the photograph is exhibited as an enormous flat strip, the depicted scene opens out instead beyond the frame, flowing into the space inhabited by the spectator.

The antagonism sustained in all the FIVE REVOLUTIONARY SECONDS thus uncannily undercuts the very notion of panoramic totality Sam Taylor-Wood also veers toward. On the one hand she explains, "I



SAM TAYLOR-WOOD, METHOD IN MADNESS, 1995,  
10-minutes projection and sound, dimensions variable /  
WAHNSINN MIT METHODE, 10-Minuten-Bildprojektion  
und Ton, Größe variabel.

am trying to gather a complete series of human feelings, even if reflected in more than one person. The same room is the setting for eroticism, rage, pensiveness, creativity, repulsion, anxiety, joy, anguish, pleasure. It is as if I wanted to explain the entire range of the emotional or existential world."<sup>5)</sup> And yet this totality can only be rendered in tandem with its opposite rhetorical figure, namely that of dissolution. As she also explains, "I put many characters of FIVE REVOLUTIONARY SECONDS in a situation of unease, through nudity or social status, and then sometimes placing them into a situation of luxury. I have an interest, both personal and social, in ungluing the setting."<sup>6)</sup> One can then speak about an aesthetics of hysteria not just because of the correspondence between dysfunctional social setting and a dysfunctional visual narrative which undoes the very scenario it also performs, nor because these images unsettle us in our spectatorial certainty. Rather, visualizing psychic states of excess also emerges as a gesture of self-recognition. Although Sam Taylor-Wood is the onlooker of a scene, enacting the fantasy life of her chosen protagonists, structurally it is her own inner theatre as well. As she explains, "I feel that madness is in everyone. Making art, for me, is balancing myself between my neurosis and my psychosis. I'm only able to keep on an even keel because I'm constantly addressing what my fears and anxieties are."<sup>7)</sup>

Her concern with not just keeping the critical boundary between neurosis and psychosis intact but also sustaining the fragility of this boundary, recalls yet another revolutionary turn, namely the one Julia Kristeva describes as the incursion of the semiotic into the symbolic. Our need to ward off archaic psychic material, whose proximity would seriously endanger the balance of the psychic apparatus, is not only located in a realm Kristeva calls the semiotic, so as to signal that though affectively marked it is not symbolically encoded. It finds a counterpoint in poetic language as the medium through which this repressed material returns to break open the balance of symbolic systems—be they psychic or social. Like the borderline schizophrenic, the melancholic and the lover, artists, she argues, have, since antiquity, sought to confront the realm of madness, even while

in so doing they refigure it; introducing fissures into the rigidity of symbolic codes though never relinquishing them. In her revolution of photographic language Sam Taylor-Wood borrows not only from this ancient wisdom but also from the other side of the equation, though, perhaps, doing so in a less cathartic manner than intended by the ancient aestheticians. She places us on the threshold as well—sustaining the antagonism.

1) Cited in: "Happening Artist Sam Taylor-Wood," *Interview* (October 1998), p. 72.

2) Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (London: Verso, 1997), p. 10–11.

3) Cited in: Bruce Ferguson, "Sam Taylor-Wood," *Bomb* (Fall 1998), p. 48.

4) *Ibid.*, p. 45.

5) Cited in the interview between Germano Celant and Sam Taylor-Wood in: *Sam Taylor-Wood*, exhibition catalogue (Milan: Fondazione Prada, 1998), p. 270.

6) *Ibid.*, p. 210.

7) Cited in: Philip Hoare, "?.", *Frank* (November 1998), p. 159.





# Den Antagonismus aushalten

ELISABETH BRONFEN

Sam Taylor-Woods  
«Fünf revolutionäre Sekunden»

– weil eine Karte eben genau das ist – eine sichtbar gemachte Verbindung

Franco Moretti, *Atlas des europäischen Romans*

In einer neueren Laserdisk-Projektion mit dem Titel *HYSTERIA* zeigt uns Sam Taylor-Wood in extremer Nahaufnahme das verzerrte Gesicht einer Frau. Von einer heftigen Emotion ergriffen, hebt und senkt sich ihr ganzer Körper, der Kopf neigt sich nach hinten und nach vorne, der einzige Teil des Gesichts, den wir ständig sehen, ist der geöffnete Mund. Aufgrund der Zeitlupe und in Ermangelung einer Tonspur lässt sich praktisch nicht entscheiden, ob sie lacht oder weint. Die Künstlerin erklärt, sie habe diese beiden gegensätzlichen Zustände miteinander verschmelzen und den Unterschied zwischen ihnen so sehr verwischen wollen, dass sie deckungsgleich werden würden. Zugleich sollte die emotionale Aufgewühltheit der Schauspielerin auch den impliziten Betrachter ergreifen, der ebenfalls in Verwirrung gestürzt wird, da er oder sie ausserstande ist sich von dieser zermürbenden Artikulation eines extremen Gefühlsausbruchs zu distanzieren, weil dieser sich

ELISABETH BRONFEN ist Professorin für Englische Literatur an der Universität Zürich. Zu ihren zahlreichen Publikationen gehört u. a. das Buch *Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne* (Volk & Welt, Berlin 1998).

jeder unzweideutigen Interpretation verweigert. Mit der Einzelbild-Analyse dieser theatralischen Zurschaustellung eines zeitweiligen Verlusts der Selbstbeherrschung, die den Betrachter zwangsläufig in die Darbietung mit einbezieht und damit nicht nur die Konturen der dargestellten emotionalen Krise verwischt, sondern auch die Unterscheidung zwischen Betrachter und Spektakel, erweist Sam Taylor-Wood der Ikonographie der hysterischen Attacke, die der am Ende des 19. Jahrhunderts tätige Psychiater Jean-Martin Charcot erfand, ihre Reverenz. Berühmt sowohl für die öffentliche Zurschaustellung der psychosomatischen Symptome seiner Patient(inn)en während seiner berühmt-berüchtigten Dienstagsvorlesungen im Hörsaal der Pariser Salpêtrière als auch für die Photographien, die er als Teil seiner Bemühungen, die fünf von ihm konstatierten Phasen der Hysterie im Bild zu bannen, herstellte, war Charcot der erste, der sich die Visualität zur medizinischen Untersuchung leidenschaftlicher Gebärden zunutze machte.

Die Hysterie, diese schwer zu fassende und enigmatische psychosomatische Störung, für die sich keine organischen Verletzungen finden lassen, entwickelte sich rasch zu einem verbalen Platzhalter für

den Ausdruck eines Unbehagens, das sich jeder Diagnose widersetzt, und wurde auf diese Weise auch zu einer kulturellen Trope. Ihre bevorzugten Symptome – eine theatralische Inszenierung krisenhafter Momente sowie die körperliche Darstellung des Umherschweifens der Phantasie – galten nicht nur als Ausdruck eines unbefriedigten Begehrens. Vielmehr formulierte Sigmund Freud in seiner revolutionären Neuinterpretation die These, dass die Selbst-Zurschaustellung der Hysterikerin das Leiden an der Fragilität verkünde, das den bürgerlichen Vorstellungen von Glück und Gesundheit innewohnt, und eine Artikulation des Unbehagens sei, das unter jedem harmonischen In-der-Welt-Sein lau-

ert. Die provokatorische Inszenierung emotionalen Exzesses und emotionaler Lähmung seitens der Hysteriker sei, so Freuds These, ein Insistieren darauf, dass man sich der menschlichen Verwundbarkeit und den Ängsten, die unter allen glatten Selbstentwürfen schlummern, stellen muss. Doch wie Freud bei seinen eigenen Krankengeschichten so schmerzlich erfahren musste, ist das herausragendste Merkmal des hysterischen Subjekts dessen anhaltender Widerstand gegen jede eindeutige, geschweige denn abschliessende Klassifikation. Im Verlauf der hysterischen Inszenierung emotionaler Krisen werden nicht nur Grenzen durchlässig, sondern die beabsichtigte Verkündigung der Klage droht darü-

ber hinaus kein Ende zu finden. Der Antagonismus, den die Hysterikerin so eindringlich, wenn auch nur indirekt, verkündet, ist Teil jenes traumatischen Wissens, das das Subjekt ebenso sehr umtreibt wie das unbefriedigte Begehren: eine fundamentale Krise des emotionalen Wohlbefindens und der emotionalen Ausgeglichenheit, die sich niemals bewältigen, sondern lediglich aushalten lässt.

Auf nachgerade unheimliche Weise erweist sich die Hysterie so als besonders angemessene kritische Trope für Sam Taylor-Woods eigenes ästhetisches Projekt. Auch wenn sie im postmodernen Gewand daherkommen, rufen viele ihrer Protagonistinnen die leidenschaftlichen, auf Charcots Bühne in Szene

gesetzten Gebärden in Erinnerung. Völlig von ihrer psychischen Realität in Beschlag genommen – entweder sind sie sich ihrer Umgebung überhaupt nicht bewusst oder sie setzen sich markant von ihren Mitmenschen ab, indem sie mit ihnen streiten oder sie unbarmherzig ignorieren – scheinen sie alle einer kulturellen Krankheit Ausdruck zu verleihen. Sam Taylor-Wood bemerkt in diesem Zusammenhang: «Man hat zurzeit den Eindruck, als fühlten sich die Menschen von der Welt, in der wir leben, abgeschnitten, als stünden sie nicht mehr so ganz im Einklang mit ihrer Umwelt.»<sup>1)</sup> Zugleich konstatiert sie mittels des Bildes eine andere Einsicht, die Freud bereits in seinen frühen Schriften zur Hysterie for-

SAM TAYLOR-WOOD, FIVE REVOLUTIONARY SECONDS XIII, 1998, left half of image

(for other half see next double-spread), c-print, 8¼ x 78¾" / FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN XIII, linke Bildhälfte

(rechte Hälfte siehe nächste Doppelseite), C-Print, 21 x 200 cm.



muliert hat: Auch wenn der psychische Apparat von der Angst vor der subjektiven Fehlbarkeit und Fragilität infiziert ist, ist dieses traumatische Wissen von jeder unbewussten oder bewussten Repräsentation durch eine Lücke in der Psyche abgegrenzt. Mit anderen Worten, auch wenn das Trauma all jene Schutzdichtungen heimsucht, die wir produzieren, um in unserer psychischen Realität leben zu können, verweisen diese Erzählungen auf einen fundamentalen Antagonismus, zu dem wir keinen direkten Zugang haben. Indem man die widersprüchlichen Erfahrungen zu einer zusammenhängenden Erzählung ordnet, lassen sich psychische Krisenmomente wieder in eine Situation scheinbarer emotionaler

Kontrolle und Ausgeglichenheit integrieren. Doch wie Slavoj Žižek scharfsinnig bemerkt hat, sind solche beschwichtigenden Phantasien nicht nur nichts anderes als Schutzdichtungen, insoweit als sie «auf der Ausschließung traumatischer Ereignisse beruhen und die von diesen Ausschließungen hinterlassenen Lücken übertünchen», sondern «die Erzählung als solche kommt nur deswegen zustande, weil sie einen fundamentalen Antagonismus lösen soll, indem sie dessen Begriffe in eine zeitliche Abfolge bringt.»<sup>2)</sup>

In ihrer 1995 begonnenen Serie mit dem Titel FIVE REVOLUTIONARY SECONDS (Fünf revolutionäre Sekunden) spielt Sam Taylor-Wood mit der doppel-

ten Bedeutung des Wortes «Revolution» (Revolution/Umdrehung) um uns mittels der Photographie Phantasieszenarien zu präsentieren, die das Übergreifen verdrängter Antagonismen auf eben jenes Repräsentationsmedium inszenieren, das diesen ursprünglichen toten Punkt verdecken sollte. Mit einer von der Royal Air Force entwickelten Kamera für Luftaufnahmen stellt sie sich selbst ins Zentrum eines Raums, den sie aufgrund seiner Grösse, seiner Eleganz oder auch seiner Dekadenz ausgewählt hat. Nachdem sie ihren Schauspielern Anweisungen gegeben hat, welche leidenschaftlichen Gebärden und Posen sie einnehmen sollen, macht sie eine 360-Grad-Panorama-Aufnahme des Raums mit einer

Belichtungszeit von fünf Sekunden. Während die Kamera einmal um die eigene Achse schwenkt, zeichnet sie die verschiedenen im Raum befindlichen Personen auf, die, isoliert in ihrer eigenen psychischen Realität oder in einem emotionsgeladenen Austausch mit einer anderen Person begriffen, die anderen im Raum anwesenden Menschen gar nicht zur Kenntnis nehmen. Taylor-Woods «revolutionäre» Bewegung fängt einen «revolutionären» Moment ein, denn das von ihr aufgezeichnete Szenario ist in Wirklichkeit ein grausiges psychisches Schlachtfeld. Im äussersten linken Winkel von FIVE REVOLUTIONARY SECONDS XIII etwa steht ein nur mit Unterhosen bekleideter Mann auf der Treppe und starrt

SAM TAYLOR-WOOD, FIVE REVOLUTIONARY SECONDS XIII, 1998, right half of image  
(for other half see preceding page), c-print, 8¼ x 78¾" / FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN XIII, rechte Bildhälfte  
(linke Hälfte siehe vorhergehende Doppelseite), C-Print, 21 x 200 cm.





SAM TAYLOR-WOOD, FIVE REVOLUTIONARY SECONDS III, 1996, color photograph on vinyl with CD, 28 3/8 x 298" /

FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN III, Farbphotographie auf Vinyl mit CD, 72 x 757 cm.

uns durch eine offene Türe an. Doch aufgrund des Bildausschnitts können wir nicht feststellen, ob es sich dabei nur um ein Spiegelbild handelt, das auf eine Figur verweist, die sich weit rechts ausserhalb des Bildausschnitts befinden müsste. Bei näherer Prüfung der dargestellten Szene entdeckt unser Auge eine weitere männliche Gestalt, blau gekleidet, die auf den Baum draussen vor dem Fenster projiziert ist, sowie im Inneren des Raums ein verlassenes Paar Schuhe. Klar abgegrenzt gegen diese beiden verwirrenden Erscheinungen und zugleich durch die elegante Raumausstattung mit ihnen verbunden sind vier ganz und gar mit sich selbst beschäftigte Gestalten: ein in die Lektüre seines Buchs vertiefter Mann, eine junge Frau, die auf einer Couch liegt und uns verträumt anblickt, sowie ein weiterer Mann, der sich auf die linke Lehne der Couch stützt und den darauf liegenden Körper anstarrt; schliesslich noch eine Frau, die ein leeres Weinglas in der rechten Hand, zur Decke starrt. Neben der Isolation dieser Figuren fällt uns ausserdem unweigerlich auf, dass jede von ihnen unseren Blick in eine andere Richtung lenkt, auf etwas, das nicht gezeigt wird, auf eine der Gestalten im Raum, auf ein implizites Tagtraum-Szenarium, einen angedeuteten Text, einen gespenstischen Schauplatz und schliesslich auf uns selbst als Objekt des direkten Blicks des spärlich bekleideten Mannes. Zugleich werden diese widerstreitenden Elemente als ein heikler Moment in der Zeit aufrechterhalten, arretiert wie an einem Wendepunkt. Denn was die Szene so unheimlich macht, ist neben der gespenstischen Figur im Baum das

bedrohliche Gefühl, dass im nächsten Augenblick etwas geschehen wird. Doch der Antagonismus, den uns Sam Taylor-Wood mit der Inszenierung dieses fragilen Augenblicks präsentiert, besteht darin, dass dieser anscheinend immanenten Peripetie eine ebenso starke Vorahnung entgegenwirkt, dass sich die dargestellte emotionale Sackgasse nicht lösen lässt. Die Figuren sind für immer in der Ankündigung der «Revolution» gefangen, in dem, was Roland Barthes den «riskanten Moment» nennt, der den Abschluss einer narrativen Sequenz verheisst. Alles könnte und nichts wird passieren – das ist die affektive Botschaft dieser ganz unverblümt dramatischen Inszenierung der Nicht-Kommunikation.

Ein weiteres Beispiel: Im Zentrum von FIVE REVOLUTIONARY SECONDS V sehen wir drei um einen Tisch versammelte Männer; einer sitzt auf einem Stuhl, mit dem Rücken zu uns, einer lehnt über dem Tisch und bedroht dabei offensichtlich den Sitzenden, und der dritte, in geringem Abstand hinter ihm stehende Mann beobachtet den Streit. Die inszenierte Auseinandersetzung wird in einem Spiegel gebrochen. Dieser zeigt uns, rechts von der Gruppe postiert, das Gesicht des Sitzenden, das freilich fast völlig von seiner rechten Hand verdeckt wird, die seinen Kopf stützt. Den Kontrapunkt zu dieser konfliktgeladenen Szene bildet eine Frau, die auf einem zur Linken des Tisches stehenden Sofa lehnt, als posiere sie für eine Kamera, wobei ein Scheinwerfer auf ihr Gesicht gerichtet ist. Weiter links sehen wir einen einzelnen Mann, der auf einem Stuhl sitzt und mit auf dem Fenstersims ruhenden Beinen aus dem

Fenster blickt. Hinter ihm befindet sich ein zweiter Spiegel, der keinen Körper reflektiert, sondern den freien Stuhl, auf dessen Rückenlehne ein Pullover hängt. Ganz links sehen wir die untere Hälfte eines von der Decke herabhängenden Körpers. Das Geschlecht dieser Figur lässt sich genauso wenig bestimmen wie die Bedeutung dieser Position. Zwischen Decke und Boden hängend, fungiert die Gestalt als Fremdkörper, ist zugleich Teil der Szene und auch wieder nicht. Ganz rechts flüchtet eine Frau in einem roten Kleid vor etwas oder zu etwas – womöglich zu dieser nur halb sichtbaren, hängenden Gestalt. Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Die Gestalt der Frau bleibt unscharf, ihre Beweglichkeit ist eine ausgleichende Gegenkraft zur Statik der anderen. Auch sie fungiert als unheimliches Element, eine Verkörperung der Unruhe, die unter der eleganten glatten Oberfläche der Szene lauert, obgleich ihre Flucht ebenso angehalten ist wie der Streit, der jeden Moment loszubrechen droht.

Sam Taylor-Wood hat erklärt, dass ihr thematisches Interesse bei der REVOLUTION-Serie von Anfang an «die Idee der Dekadenz [war] und wie die Leute damit umgehen. Und diese dysfunktionellen sozialen Situationen, in denen Menschen nicht miteinander interagieren. Jede Person ist innerhalb ihrer Gedanken, Worte und Handlungen isoliert, wird aber von dem Überfluss, der sie umgibt, zusammengehalten.»<sup>3)</sup> Doch wie in der klassischen Szene der Hysterie, wo für die Inszenierung der psychischen Angst auf eine Ausdrucksweise zurückgegriffen wird, welche die Verwirrung spiegelt, die

artikuliert werden soll, so reflektiert auch der Darstellungsmodus dieser Künstlerin die widerstreitenden Krisenmomente, die sie uns präsentiert. Nicht nur die dargestellte Situation, sondern die Erzählung selbst ist in ihrer Kohärenz beeinträchtigt. In ihrem Gespräch mit Bruce Ferguson fügt Sam Taylor-Wood hinzu: «Aber ich sehe sie als dysfunktionale Erzählungen. Sie sehen so aus, als seien sie der Anfang einer Geschichte; man kann versuchen, Assoziationen zwischen den Leuten und ihren Handlungen herzustellen, aber man findet nicht zwangsläufig eine Geschichte... Dasselbe gilt für das Format. FIVE REVOLUTIONARY SECONDS ist 7,5 Meter lang. Man betrachtet die Photographien also genau so, wie man sich einen Film ansehen würde, weil man das Bild nicht in einem Blick erfassen kann. Man wählt bewusst aus, was man sich ansieht, man springt zwischen den Leuten hin und her und gibt der Geschichte eine andere Struktur.»<sup>4)</sup>

Man könnte dies in der Tat als eine Ästhetik der Hysterie bezeichnen. Denn Sam Taylor-Wood konstruiert einen nahtlosen, aber heterogenen Raum, in dem sich Menschen zugleich sehr nahe und unendlich weit voneinander entfernt sind, weil sie zwar eine Räumlichkeit miteinander teilen, sich aber in Wirklichkeit an einem ganz anderen Ort befinden, nämlich auf der Bühne ihres Privattheaters. Die photographische Präsentation der Künstlerin weckt also einerseits unser Begehren nach einer Erzählung, macht aber andererseits unsere Hoffnung auf narrative Schlüssigkeit und Geschlossenheit im selben Augenblick zunichte. Stattdessen wandern wir,

gefangen in unseren einsamen Tagträumen, wie die dargestellten Figuren im Geiste umher und lassen unseren Blick innerhalb der Grenzen der dargestellten Welt hin und her schweifen, müssen dann jedoch feststellen, dass uns trotz der Fülle der sich anbietenden möglichen und widersprüchlichen Deutungen die Aufdeckung des wahren Grundes für den vorgeführten emotionalen Zwiespalt, ja jedes Verständnis des Inhalts der Szene überhaupt, verwehrt bleibt. Stattdessen wird die Bühne der leidenschaftlichen Gebärden anderer zu einem Spiegel, der unsere eigenen Wünsche, aber auch Ängste reflektiert. Zum Teil, weil die dargestellten Szenen unsere eigene unersättliche Vorstellungskraft anregen und uns zum Dialog mit unseren unbewussten Phantasien einladen; zum Teil, weil wir – unfreiwillig an der unmöglichen Aufgabe beteiligt, den uns präsentierten emotionalen Krisenmoment in eine kohärente Erzählung aufzulösen – unsere eigene hermeneutische Fehlbarkeit feststellen müssen. Während wir noch zwischen träumerischer Teilnahme und selbstbewusster Analyse hin und her schwanken, zeigt sich, dass in Wirklichkeit die Kehrseite der Phantasie heraufbeschworen wird: das traumatische Wissen um Verwundbarkeit, Fragilität und Unvollkommenheit. Die «revolutionäre» Bewegung der Kamera inszeniert die Tatsache, dass narrative Kohärenz eine Schutzdichtung ist, die eine Lücke zudeckt. Doch diese Bresche entspricht nicht einfach nur den unsichtbaren Grenzlinien zwischen den verschiedenen einsamen Figuren, sondern wird auch an den

Rändern der einzelnen Panoramabilder sichtbar gemacht, wo diese sich eigentlich aneinander fügen sollten: Denn weil das photographische Bild als gewaltiger flacher Streifen erscheint, öffnet sich die dargestellte Szene über den Rahmen hinaus und fließt in den Raum des Betrachters.

Der Antagonismus, der in allen FIVE REVOLUTIONARY SECONDS aufrechterhalten bleibt, unterminiert so auf unheimliche Weise eben jene Idee der panoramatischen Totalität, die Sam Taylor-Wood ebenfalls anvisiert. Einerseits erklärt sie: «Ich versuche eine vollständige Serie der menschlichen Gefühle zusammenzutragen, auch wenn sie über mehrere Personen verteilt zum Ausdruck kommen. Ein und derselbe Raum wird zum Schauplatz für Erotik, Wut, Nachdenklichkeit, Kreativität, Abneigung, Angst, Freude, Qual, Lust. Es ist, als ob ich die ganze Skala der emotionalen oder existenziellen Welt erklären wollte.»<sup>5)</sup> Und doch lässt sich diese Totalität nur im Duo mit der entgegengesetzten rhetorischen Figur der Auflösung darstellen. Denn die Künstlerin erklärt zugleich: «Ich versetze viele Figuren in FIVE REVOLUTIONARY SECONDS in einen Zustand des Unbehagens, durch Nacktheit oder gesellschaftlichen Status, manchmal aber auch wieder in eine luxuriöse Situation. Ich habe sozusagen sowohl ein persönliches als auch ein soziales Interesse daran, die Szene «aus dem Leim gehen» zu lassen.»<sup>6)</sup> Man kann also nicht nur aufgrund der Entsprechung zwischen der dysfunktionalen sozialen Szene und der dysfunktionalen visuellen Erzählung, die das ent-

worfene Szenarium gleich wieder unterminiert, von einer Ästhetik der Hysterie sprechen; und nicht nur, weil diese Bilder unsere Gewissheit als Betrachter in Frage stellen, sondern auch, weil sich die Visualisierung von extremen psychischen Zuständen als Geste der Selbsterkenntnis erweist. Obwohl Sam Taylor-Wood die Betrachterin einer Szene ist und sie die Phantasien der von ihr ausgewählten Protagonisten inszeniert, handelt es sich in struktureller Hinsicht auch um ihr eigenes inneres Privattheater. Sie erläutert dies folgendermassen: «Ich spüre, dass der Wahnsinn in jedem steckt. Kunst zu machen bedeutet für mich, das Gleichgewicht zwischen meiner Neurose und meiner Psychose zu finden. Ich kann die Balance nur halten, weil ich mich ständig mit meinen Befürchtungen und Ängsten auseinandersetze.»<sup>7)</sup>

Ihre Sorge darum, nicht nur die kritische Grenze zwischen Neurose und Psychose aufrechtzuerhalten, sondern auch die Fragilität dieser Grenze zu bewahren, erinnert an eine weitere revolutionäre Wende, nämlich jene, die Julia Kristeva als den Übergriff des Semiotischen auf das Symbolische beschreibt. Unser Bedürfnis, archaisches psychisches Material abzuwehren, dessen Nähe das Gleichgewicht unseres psychischen Apparats ernsthaft gefährden würde, ist nicht nur in jenem Bereich lokalisiert, den die französische Kulturkritikerin als das Semiotische bezeichnet um anzudeuten, dass es zwar affektiv markiert, aber nicht symbolisch verschlüsselt ist. Sondern es findet auch einen Kontrapunkt in der

poetischen Sprache als dem Medium, durch welches dieses verdrängte Material zurückkehrt um das Gleichgewicht der symbolischen Systeme aufzubrechen, gleichviel, ob diese psychisch oder sozial sind. Wie der Borderline-Schizophrene, der Melancholiker und der Liebende haben auch Künstler, so Kristevas These, seit der Antike versucht, sich dem Reich des Wahnsinns zu stellen, auch wenn sie ihm damit erneut Gestalt verleihen: Sie reißen Lücken in die Starrheit der symbolischen Codes, aber ohne diese jemals völlig preiszugeben. In ihrer Revolution der photographischen Sprache greift Sam Taylor-Wood nicht nur diese antike Weisheit auf, sondern auch die andere Seite der Gleichung, selbst wenn sie es vielleicht auf eine weniger kathartische Weise tut, als von den antiken Ästhetikern gefordert. Auch uns platziert sie auf der Schwelle, auch wir müssen den Antagonismus aushalten.

(Übersetzung: Nikolaus G. Schneider)

1) Zitiert in «Happening Artist Sam Taylor-Wood», in: *Interview*, Oktober 1998, S. 72.

2) Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, London 1997, S. 10f.

3) In: «Bruce Ferguson», «Sam Taylor-Wood», *Bomb*, Herbst 1998, S. 48.

4) Ebenda, S. 45.

5) Zitiert nach dem Interview zwischen Germano Celant und Sam Taylor-Wood im Ausstellungskatalog *Sam Taylor-Wood*, Fondazione Prada, Mailand 1998, S. 270.

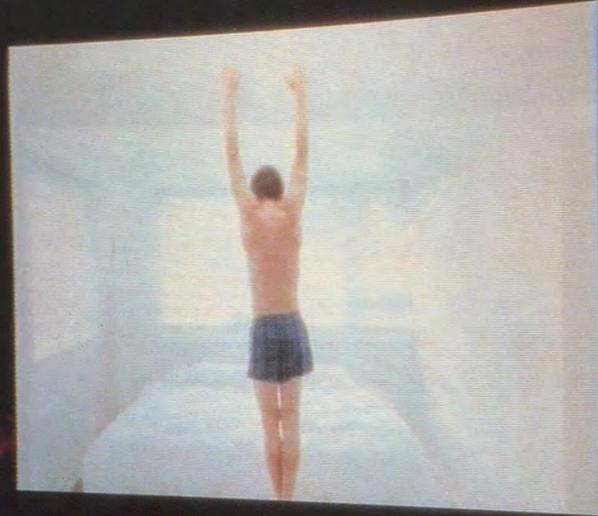
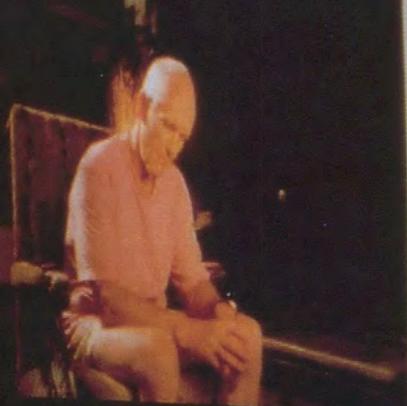
6) Ebenda, S. 210.

7) Zitiert von Philip Hoare, «?», in: *Frank*, November 1998, S. 159.

SAM TAYLOR-WOOD, FIVE REVOLUTIONARY SECONDS I, 1995, color photograph on vinyl with cassette tape, 28 7/16 x 219 7/16" /

FÜNF REVOLUTIONÄRE SEKUNDEN I, Farbphotographie auf Vinyl mit Videokassette, 72 x 757 cm.





SAM TAYLOR-WOOD, PENT UP, 1996, 5-screen laser-disc projection with sound, shot on 16-mm film, 10 mins. 30 secs., installation view, Chisenhale Gallery, London /  
AUFGESTAUT, Laserdisk-Projektion mit Ton auf 5 Leinwänden, aufgenommen auf 16-mm-Film, 10 Min. 30 Sek.