

# CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE FRAZER WARD, WHO TEACHES ART HISTORY AT THE MARYLAND INSTITUTE, COLLEGE OF ART, BALTIMORE, AND HANS ULRICH RECK, PROFESSOR AT THE KUNSTHOCHSCHULE FÜR MEDIEN, COLOGNE.

FRAZER WARD

## The Technology We Deserve

The evidentiary value of photographs was in question long before Photoshop had made its presence quite as keenly felt in the art world as it is now, and in broader contexts. The Rodney King beating incident and its aftermath provide one familiar touchstone. How often have you heard someone say, "Well, since Rodney King, you can't believe what you see"? Such statements are a little wide off the mark, though: people took to the streets, after the first King jury acquitted the police, because they did believe what they had seen in the famous video. And, of course, there are vast realms in which photography's claim to truth has ever been suspect: the fantasy scenarios of advertising have had to become increasingly ironic (if none the less successful, for that), as consumers have become less likely to

accept the suggestion that they will get more girls/be more beautiful/have more freedom if they buy this or that product. Nowadays, though, the idea seems to be afoot that digital imagery renders any such investigations moot. Just as Rodney King is referenced only to reiterate that the evidentiary value of photographs has always been contextual and contested (despite their "indexicality"), so the claim that digital technology has brought about a fundamental change is anachronistic. Even though we might like the imagined security of photography as a guarantee of truth, photographs, like any other images, have always been up for interpretive grabs.

More insidiously, claims for digitization-as-revolution rest on the progressivist—I'm tempted to say dotcom—

assumption that technology drives culture. On the contrary, to put it simply, everything is not different now because there are images that are a function of technology, only residually reliant on nature. To draw this out, I want to make what is perhaps initially a counter-intuitive connection, between the (pre-digital) photographic mediation of the body in performance art by Chris Burden, and the digital account of relations between bodies and technology in recent work by Aziz + Cucher. The points of contact between these moments, nearly thirty years apart, suggest that while technology may at any given time allow for new forms of expression, far broader cultural trajectories determine what can be expressed.

Chris Burden is one of a number of artists whose performances of the sev-

enties (despite their apparent physical extremity) clearly anticipated and integrated into their production, their doubleness in terms of audiences. That is, these artists took into account both the immediate, live audiences for their work, and the majority of people who would necessarily experience the work as it was distributed in photographic form. A number of Burden's performances were done in the presence of very small audiences or no audiences at all, except a photographer and other assistants, so that the entry of these radically embodied acts into public circulation as photographs, accompanied by texts, gave them a somewhat virtual quality, before the fact. And some of the photographs that do not picture Burden himself, such as the image of the lockers used to illustrate FIVE DAY LOCKER PIECE (April 26–30, 1971), or the image of the platform in WHITE LIGHT/WHITE HEAT (February 8–March 1, 1975), cannot strictly be said to verify the experience described in the texts (although we may choose to believe them). In the crucial instance of DOORWAY TO HEAVEN (November 15, 1973), at least, the photograph that "documents" the performance is an image of something that no one could have seen; it is a function of the technology of photography, just as digital images rest on computer technology. The characteristically blank description that accompanies the image reads as follows:

*At 6 p.m. I stood in the doorway of my studio facing the Venice boardwalk. A few spectators watched as I pushed two live electric wires into my chest. The wires crossed and exploded, burning me but saving me from electrocution.<sup>1</sup>*

DOORWAY TO HEAVEN provided for one of the most striking photographs

generated by Burden's work. Burden's head, bare torso, and hands appear as if emerging from darkness. His hands, at waist level in an almost supplicatory gesture, each hold one of the wires that meet at his chest in a spectacular cascade of long, arcing sparks. The small explosion almost looks as though it emanates from Burden's chest, which is lit by the same flash that casts a somewhat unearthly light upwards, causing the dramatic shadowing of his face. His eyes, looking down, might be closed; his expression is impassive. It is not clear whether the "spectators" the description refers to were invited or incidental, and in this case the photograph suggests that it makes no difference. The instant "documented" was invisible in any case. As Johannes Lothar Schröder has observed: *A split second later, the sensation of burning would already have reached his brain and his face would have been distorted with pain. The simultaneity of calm composure and life-threatening short-circuit would have escaped the gaze of the naked eye blinded by the flash.<sup>2</sup>* And, in this case, the simultaneity of composure and short-circuit that makes the image so striking must also have been invisible to the photographer. So DOORWAY TO HEAVEN provides a photograph of something that in one crucial regard no one saw. Burden is sometimes denigrated as an artist whose apparent risk-taking involves a romanticization of the artist. I think he is rather canner than that. I take the title, DOORWAY TO HEAVEN, to be somewhat ironic. His heaven seems to be a kind of abyss, suspended somewhere between act and photograph. The doorway to his studio, in this instance, serves as the entry through which his body passes, as photograph, into the circuits of representation.

This might suggest exactly the somewhat abyssal structure of the digital world, full of images of things that people have not quite seen, arrangements that don't quite meet expectations (though that is to imply their engagement with preexisting conventions). Burden's persistent interest in relations between the body and machines of different kinds is an avatar of this world. For instance, a recent series of photographic images by Aziz + Cucher, *Interiors* (1999–2000), treated, or generated—though it no longer makes a difference—by computer, envisages architectural spaces and details that are covered in, or made of, skin. A freckled corridor recedes into indistinct space; a cornice seems to breathe. The body—at least putatively at risk in its interface with technology, in Burden's work, and then dissipated into the world as representation—is in these images rendered even more diffuse, gothic, as organic and inorganic, flesh and space, become one. But although these spaces do not exist anywhere else than in the photographs, this is not a realm of pure imagining, conjured by technology, we have seen skin, we have seen rooms, corridors, corners. And we have seen Surrealism. This is not to suggest that Aziz + Cucher's work is a retooled version of collage, but at the same time, neither is their combinatory of images generated by the technology itself. The seamless-ness with which skin becomes wall becomes representation may be new, so that the technology may be said to enable a different-than-before form of visual metaphor. Aziz + Cucher's photographs, however, are metaphors for the abandon and the terror of the collapse of distinctions between human and non-human, the attraction and the re-

CHRIS BURDEN, FIVE DAY LOCKER PIECE, 26–30 April, 1971, University of California. The artist was locked in locker no. 5 for five days and did not leave the locker during this time; the locker above him contained 5 gallons of bottled water, the one below an empty 5-gallon bottle. / FÜNF TAGE IM SCHLIESSFACH, der Künstler war fünf Tage ohne Unterbruch eingeschlossen; im Schliessfach über ihm war ein 20-Liter-Wasserbehälter, unter ihm ein leerer 20-Liter-Behälter.



CHRIS BURDEN, DOORWAY TO HEAVEN, 15 Nov, 1973, performance / HIMMELSTOR.

pulsion of the dissolution of limits. That is, as much as they are bound to the digital, they are also bound to a preexisting—and longstanding (think of Frankenstein)—set of cultural anxieties.

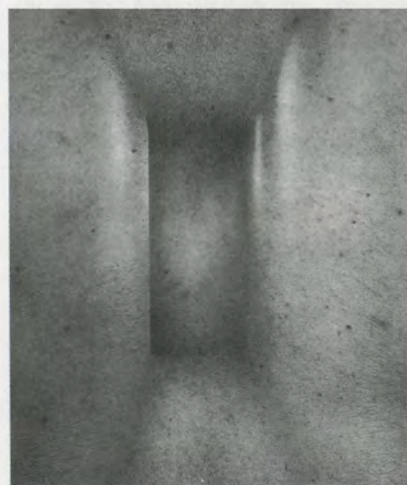
In Burden's perhaps inadvertent, sly reflection on photography's claim to truth, heaven (and, in a broader sense, representation) was constitutively bound to photographic technol-

ogy, to the speed of the camera's vision that outstripped the human. Aziz + Cucher's photographic images are a function of a different technology, perhaps, or at least in their hands, more inclined toward forms of self-reflection. Their digitized skin-architecture dispenses with any always-dubious photographic claim to empirical truth, and represents, not heaven, but an everywhere-and-nowhere that asks us to

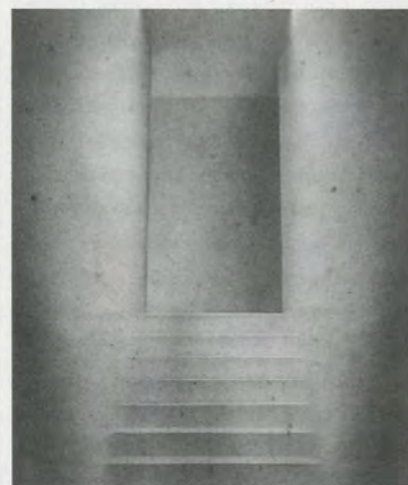
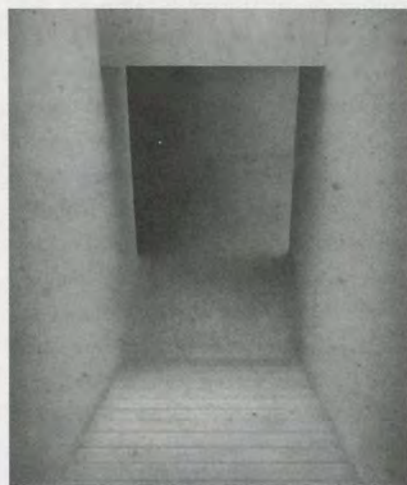
think about the effects of technology in relation to the culture from which it emerges.

- 1) Chris Burden, "Chris Burden: Original Texts 1971–1995" in: *Chris Burden* (Paris: Blocnotes, 1995).
- 2) Johannes Lothar Schröder, "Science, Heat and Time: Minimalism and Body Art in the Work of Chris Burden" in: *Chris Burden: Beyond the Limits*, ed. Peter Noever (Vienna: Austrian Museum of Applied Arts, 1996), p. 205.

AZIZ + CUCHER, INTERIOR NO. 1, 1999, C-Print, 72 x 50" / INNENRAUM NR. 1, 182,9 x 127 cm.



AZIZ + CUCHER, INTERIOR NOS. 2 & 3, 1999, C-Prints, 40 x 30" each / INNENRÄUME NR. 2 & 3, je 101,6 x 76,2 cm.



CHRIS BURDEN, WHITE LIGHT / WHITE HEAT, 8 Feb – 1 March, 1975, one-man show at Ronald Feldman Gallery, New York. For 21 days the artist lay on the triangular platform, he did not eat, talk, or come down; he did not see anyone, and no one saw him. / WEISSES LICHT / WEISSE GLUT, während 21 Tagen lag der Künstler auf der dreieckigen Plattform in der Galerie ohne zu essen, zu sprechen oder herunterzusteigen; er sah niemanden und niemand sah ihn.



FRAZER WARD

# Die Technologie, die wir verdienen

Der Wahrheitswert von Photographien wurde schon lange bevor Photoshop sich in der Kunstwelt die Geltung verschaffte, die es heute hat, in Frage gestellt, und zwar in einem viel umfassenderen Sinn. Der Fall des von der Polizei zusammengeschlagenen Rodney King ist ein vertrautes Beispiel dafür. Wie oft hat man nicht gehört: «Seit Rodney King kann man ja nicht mehr glauben, was man sieht.»? Solche Bemerkungen treffen jedoch nicht den Kern der Sache: Als die erste Rodney-King-Jury die Polizisten freisprach, gingen die Leute ja gerade auf die Strasse, weil sie glaubten, was sie in dem berühmten Video gesehen hatten. Ferner gibt es natürlich grosse Berei-

che, in denen der Wahrheitsanspruch der Photographie schon immer fragwürdig war: Die Phantasiewelt der Werbung etwa wurde zusehends ironischer (ohne deshalb an Wirkung zu verlieren), je weniger die Konsumenten zu glauben bereit waren, dass sie durch das angepriesene Produkt in den Genuss von mehr Frauen/Schönheit/Freiheit kommen würden. Heutzutage scheint jedoch die Vorstellung zu herrschen, dass solche Fragestellungen in einer digitalen Bilderwelt ohnehin sinnlos seien. Rodney King anzuführen, um zum x-ten Mal darauf hinzuweisen, dass der Wahrheitswert von Photographien (trotz ihres Indiziencharakters) schon immer kontextab-

hängig und damit fragwürdig gewesen sei, ist ebenso anachronistisch wie zu behaupten, die digitale Technologie habe einen grundlegenden Wandel bewirkt. Obwohl wir die scheinbare Zuverlässigkeit der Photographie gern als Wahrheitsgarantie betrachten, sind Photographien – genau wie alle anderen Bilder auch – schon immer Gegenstand der Interpretation gewesen.

Noch perfider: Jene, die die Digitalisierung als Revolution preisen, stützen sich auf den Fortschrittsglauben – am liebsten würde ich sagen: *dot.com*-Glauben –, dass die Kultur von der Technologie bestimmt wird. Das Gegenteil ist der Fall, da, einfach ausgedrückt, sich nicht alles verändert

hat, nur weil es ein paar Bilder gibt, die künstlich generiert sind und sich kaum noch auf die Natur berufen. Um das etwas auszuführen, möchte ich eine zuerst vielleicht eher konstruiert wirkende Verbindung herstellen zwischen der (prä-digitalen) photographischen Vermittlung des Körpers in Chris Burdens Performancekunst und der digitalen Umsetzung von Beziehungen zwischen Körpern und Technologie in den jüngsten Arbeiten von Aziz + Cucher. Die Berührungspunkte zwischen diesen beinahe dreissig Jahre auseinander liegenden Beispielen lassen erkennen, dass es sehr viel umfassendere kulturelle Strömungen sind, die bestimmen, was ausgedrückt werden kann, auch wenn die Technologie immer wieder neue Ausdrucksformen ermöglicht.

Chris Burden gehört zu einer Gruppe von Künstlern, deren Performances in den 70er Jahren (auch wenn sie körperlich an die äusserste Grenze gingen) ihrer Zwiespältigkeit in Bezug auf das Publikum vollkommen bewusst waren. Will heissen, diese Künstler wandten sich sowohl an das unmittelbar gegenwärtige Publikum wie auch an die Mehrheit jener Leute, die der Arbeit erst in ihrer photographisch dokumentierten Form begegnen würden. Vom Photographen und anderen Mitarbeitern einmal abgesehen, fanden viele von Burdens Performances vor ganz wenigen Zuschauern oder ganz ohne Publikum statt. Also hatte die Verbreitung dieser radikalen Aktionen in Form von Photographien und Begleittexten von vornherein eher virtuelle Qualität. Und von einigen der Photos, auf denen Burden selbst gar nicht zu sehen ist, wie etwa das Schliessfachbild zu FIVE DAY LOCKER PIECE (Fünf Tage im Schliessfach,

26.–30. April 1971) oder das Bild der Plattform zu WHITE LIGHT / WHITE HEAT (Weisses Licht / Weisse Glut, 8. Februar – 1. März 1975), kann man eigentlich nicht sagen, dass sie die in den Texten beschriebene Erfahrung belegen (selbst wenn wir ihnen Glauben schenken). Das Photo-«Dokument» des entscheidenden Moments von DOORWAY TO HEAVEN (Himmelstür, 15. November 1973) schliesslich zeigt ein Bild, das niemand so gesehen haben kann; es ist ein reines Produkt der Phototechnik, genau wie digitale Bilder Produkte der Computertechnologie sind. Die lakonische Beschreibung des Bildes lautet: Um sechs Uhr abends stand ich an der Uferpromenade von Venice unter der Tür zu meinem Atelier. Ein paar Zuschauer beobachteten, wie ich mir zwei unter Strom stehende Elektrodrähte in die Brust stiess. Die Drähte berührten sich und bewirkten einen Kurzschluss, was zwar Verbrennungen hinterliess, mich jedoch vor dem tödlichen elektrischen Schlag bewahrte.<sup>1)</sup>

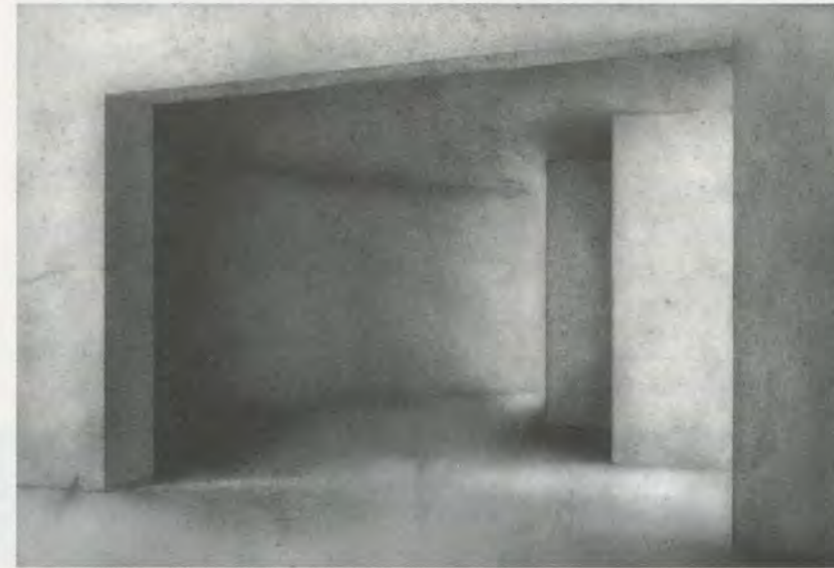
DOORWAY TO HEAVEN lieferte eines der sensationellsten Photos im Rahmen von Burdens Werk. Der Kopf des Künstlers, sein nackter Oberkörper und seine Hände scheinen aus dem Dunkel hervorzutreten. Die Hände in Taillenhöhe halten mit beinahe flehender Geste je ein Stück Elektrodraht, die auf seiner Brust aufeinander treffen und eine spektakuläre Funkenkaskade auslösen. Es sieht aus, als käme die kleine Explosion direkt aus seiner Brust, die von einem Blitz erleuchtet wird, der gleichzeitig ein geradezu überirdisches Licht nach oben wirft und dramatische Schatten auf Burdens Gesicht zeichnet. Die gesenkten Augen scheinen geschlossen; die Miene unbewegt. Ob die im Text erwähnten

Zuschauer eingeladen oder zufällig anwesend waren, ist unklar; nach dem Photo zu schliessen ist das auch nicht so wichtig. Der «dokumentierte» Augenblick war so für niemanden wahrnehmbar. Wie Johannes Lothar Schröder bemerkte: «Sekundenbruchteile später hätten die Nerven den Verbrennungsschmerz bereits ans Gehirn weitergeleitet und das Gesicht wäre schmerzverzerrt gewesen. Die Gleichzeitigkeit von ruhigem Gefasstsein und lebensgefährlichem Kurzschluss wären dem blossen, vom Blitz geblendeten Auge entgangen.<sup>2)</sup> Also kann die Simultaneität, die das Bild so aussergewöhnlich macht, auch für den Photographen nicht sichtbar gewesen sein. DOORWAY TO HEAVEN ist ein Photo von etwas, das im entscheidenden Augenblick niemand gesehen hat. Man wirft Burden manchmal vor, seine offensichtliche Risikofreudigkeit laufe auf eine romantische Verklärung des Künstlers hinaus. Meiner Meinung nach ist er jedoch viel raffinierter. Ich verstehe den Titel DOORWAY TO HEAVEN eher ironisch. Sein Himmel scheint eine Art Abgrund zu sein, irgendwo zwischen der Aktion und dem Photo. Der Eingang zum Atelier ist in diesem Fall das Tor, durch das sein Körper als Photographie in Umlauf kommt.

Das könnte ein Hinweis auf die abgründige Struktur der digitalen Welt sein, die voller Bilder von Dingen ist, die eigentlich keiner gesehen hat, voller Kombinationen, die nicht wirklich den Erwartungen entsprechen (obwohl dies auch schon eine Verknüpfung mit bestehenden Konventionen impliziert). Burdens unvermindertes Interesse an den Beziehungen zwischen dem Körper und verschiedenen Maschinen ist ein Ausdruck dieser

AZIZ + CUCHER, INTERIOR NO. 5, 1999,

C-Print, 50 x 72" / INNENRAUM NR. 5, 127 x 182,9 cm.



Welt. So zeigt zum Beispiel die kürzlich entstandene, computerbearbeitete bzw. -erzeugte (das lässt sich mittlerweile nicht mehr unterscheiden) Photoserie Interiors (Innenräume, 1999–2000) von Aziz + Cucher architektonische Räume und Details, die von einer Haut überzogen sind oder aus Haut bestehen: Ein sommersprossiger Korridor verliert sich in der Ferne; ein Gesims scheint zu atmen. Während der Körper beim Aufeinandertreffen mit der Technologie in Burdens Werk noch auf eine gefährliche Probe gestellt und später als bildliche Darstellung verbreitet wurde, ist er in diesen Bildern sehr viel diffuser und gruseliger wiedergegeben, da Organisches und Anorganisches, Fleisch und Raum eins werden.

Selbst wenn diese Räume nur auf Photos existieren, so sind sie doch keine puren, mit technologischen Mitteln erzeugten Phantasiegebilde, denn schliesslich haben wir alle schon Haut, Räume, Korridore und Ecken gesehen. Und wir sind mit dem Surrealismus vertraut. Das soll nicht heissen, dass Aziz + Cuchers Arbeit eine Art Collage mit anderen Mitteln ist, aber die Kombinationen ihrer computergenerierten Bilder ist nicht das Produkt dieser Technologie. Die Nahtlosigkeit, mit welcher Haut zu Wand und schliesslich zur bildlichen Darstellung gerinnt, mag neu sein, so dass man sagen könnte, dass wir der Technologie eine neue, früher noch nicht mögliche Form der visuellen Metapher verdan-

ken. Aziz + Cuchers Photos sind allerdings Metaphern für die Hilflosigkeit und den Schrecken, welche die Aufhebung der Grenzen zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem auslösen, aber auch für die Faszination und den Horror, die mit jedem Fallen von Grenzen verbunden sind. Mindestens genauso stark wie der digitalen Technologie sind Aziz + Cucher also einer langen Reihe bereits bestehender, alles andere als neuer Ängste unserer Zivilisation verpflichtet – man denke nur an Frankenstein.

In Burdens vielleicht unbeabsichtigt hinterhältiger Reflexion über den Wahrheitsanspruch der Photographie blieb der Himmel (und in einem weiteren Sinn auch jede Darstellung überhaupt) notwendig an die Technik der Photographie gebunden, an die Geschwindigkeit der Kameraoptik, die das menschliche Auge austrickste. Aziz + Cuchers photographische Bilder sind Produkte einer anderen Technologie, die – zumindest in ihren Händen – eher zur Selbstreflexion tendiert. Ihre digitalisierte Hautarchitektur verzichtet auf den schon immer fragwürdigen, empirischen Wahrheitsanspruch der Photographie und zeigt nicht den Himmel, sondern ein Überall-und-Nirgendwo, das uns dazu auffordert, über die Einflüsse der Technologie auf die Kultur, aus der sie entspringt, nachzudenken.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Chris Burden, «Chris Burden: Original Texts 1971–1995», in: *Chris Burden, Blocnotes*, Paris 1995.

2) Johannes Lothar Schröder, «Wissenschaft, Hitze und Zeit: Minimalismus und Body Art in Chris Burdens Werk», in: *Chris Burden, Beyond the Limits*, hrsg. von Peter Noever, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1996, S. 205.