

MATTHEW BUCKINGHAM

ANSELM FRANKE

When asked about his relation to history, Matthew Buckingham paraphrases William Faulkner's observation that "history is not what was, history is what is."¹⁾ Buckingham says that becoming a historian could have been his occupation, had it not been art. All of his work since the early nineties depicts historical subjects. This shows his concern for the kind of history Walter Benjamin envisioned in his "Theses on the Philosophy of History," which is an account of the past that acknowledges the "barbarism" of violent ruptures, selective recollection, and the willful obliteration of those aspects of history which fail to conform to the viewpoint of the victors who write it.

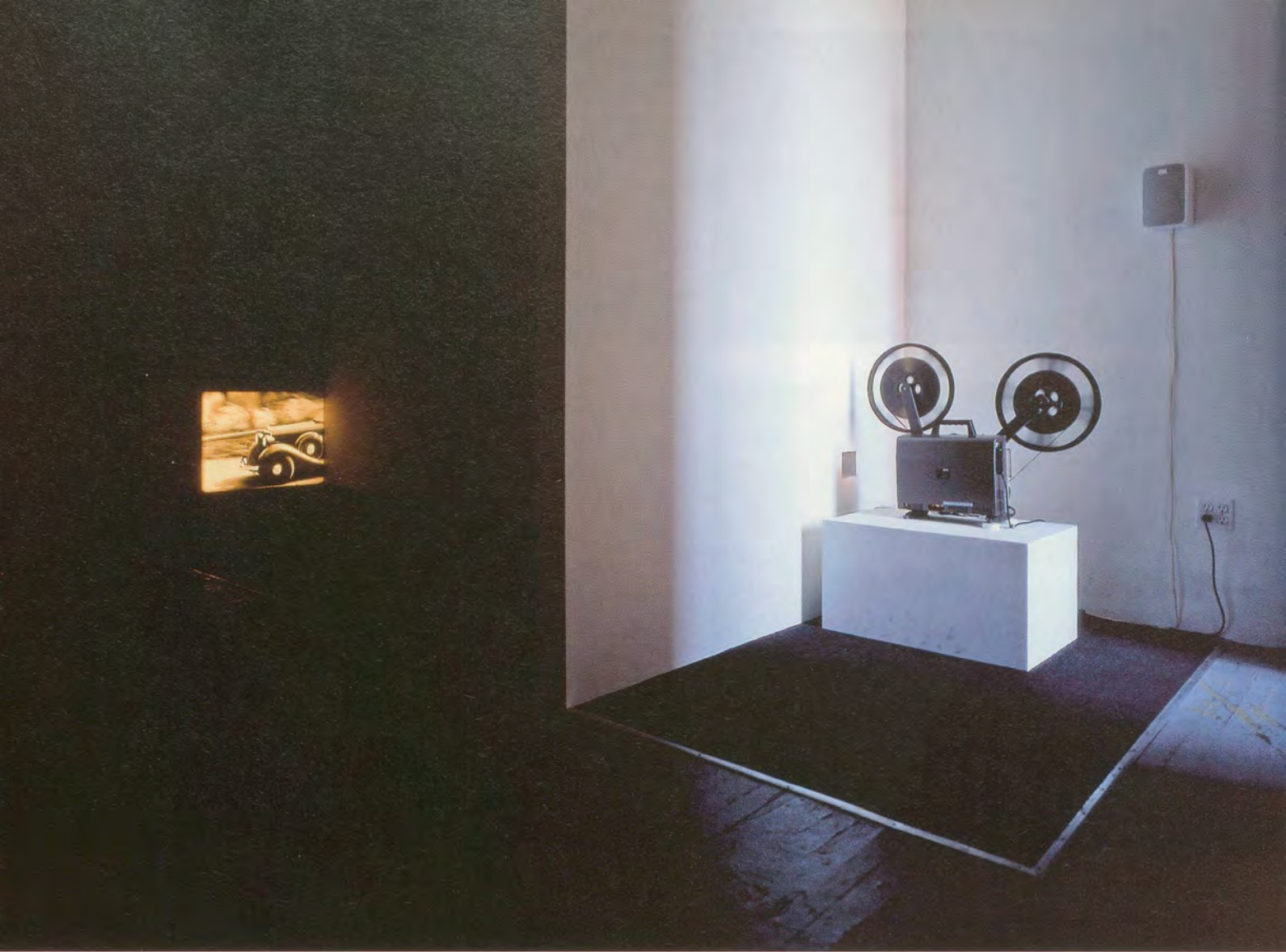
The question that underlies much of Buckingham's work is: What makes a story? The genres and technologies that he uses and reflects on in his installations frame that very question, as they are them-

ANSELM FRANKE is a critic and the curator of KW Institute for Contemporary Art in Berlin. He lectures and publishes widely in Europe and the Americas, and contributes to magazines such as *Cabinet* and *Archis*.

selves technologies of memory. The question then becomes immanent to the aesthetic system in which it is being asked. It is important to note, however, that he extends this systematic reflection onto all components of his installations, including that which is easily forgotten, especially when pertaining to film. Cinematic space, for example, is normally designed to make the viewer forget his or her surroundings. Consequently, Buckingham starts the outline of his film-installation, *SITUATION LEADING TO A STORY* (1999), by describing the installation. Before speaking about the actual content of the projected images and the installation's sound, he describes two adjoining spaces, one containing the 16mm projector (which projects the image through one small opening and into another, and is constructed in such a way that the viewer can approach the projector first) and the projection. The projected image is not centered on the wall, and the voice-over is heard broadcasted in both parts of the installation. The films shown are four amateur home movies made in the twenties that Buckingham found on the street in



MATTHEW BUCKINGHAM, *SITUATION LEADING TO A STORY*, 1999, film stills / *SITUATION, DIE ZU EINER GESCHICHTE FÜHRT*, Filmszenen.



MATTHEW BUCKINGHAM, *SITUATION LEADING TO A STORY*, 1999, film installation,
 21 minutes of 16mm black-and-white film, sound, P.S. 1, New York / *SITUATION, DIE ZU EINER GESCHICHTE FÜHRT*,
 Filminstallation, 21 Minuten 16-mm-Schwarzweissfilm mit Ton.

New York: the first shows the members of a wealthy American family in their garden, the second is a documentary about the expansion of a copper mine in Peru, the third shows the same family from the first film, this time supervising construction at their house, and the fourth shows scenes from a bullfight in Mexico or Spain. The small opening in the wall, through which the image is projected, creates a voyeuristic setting. This reflects the fact that these

are private movies and that they were not meant to be watched by anybody outside the family. All four films are silent, and except for the second, have no narrative or story. As such, they provoke interpretation; they become screens themselves on which fantasies about the past are inevitably projected. What primarily integrates the four films is the voice-over spoken by Buckingham himself, in which Buckingham tells the story of how he found these films, as

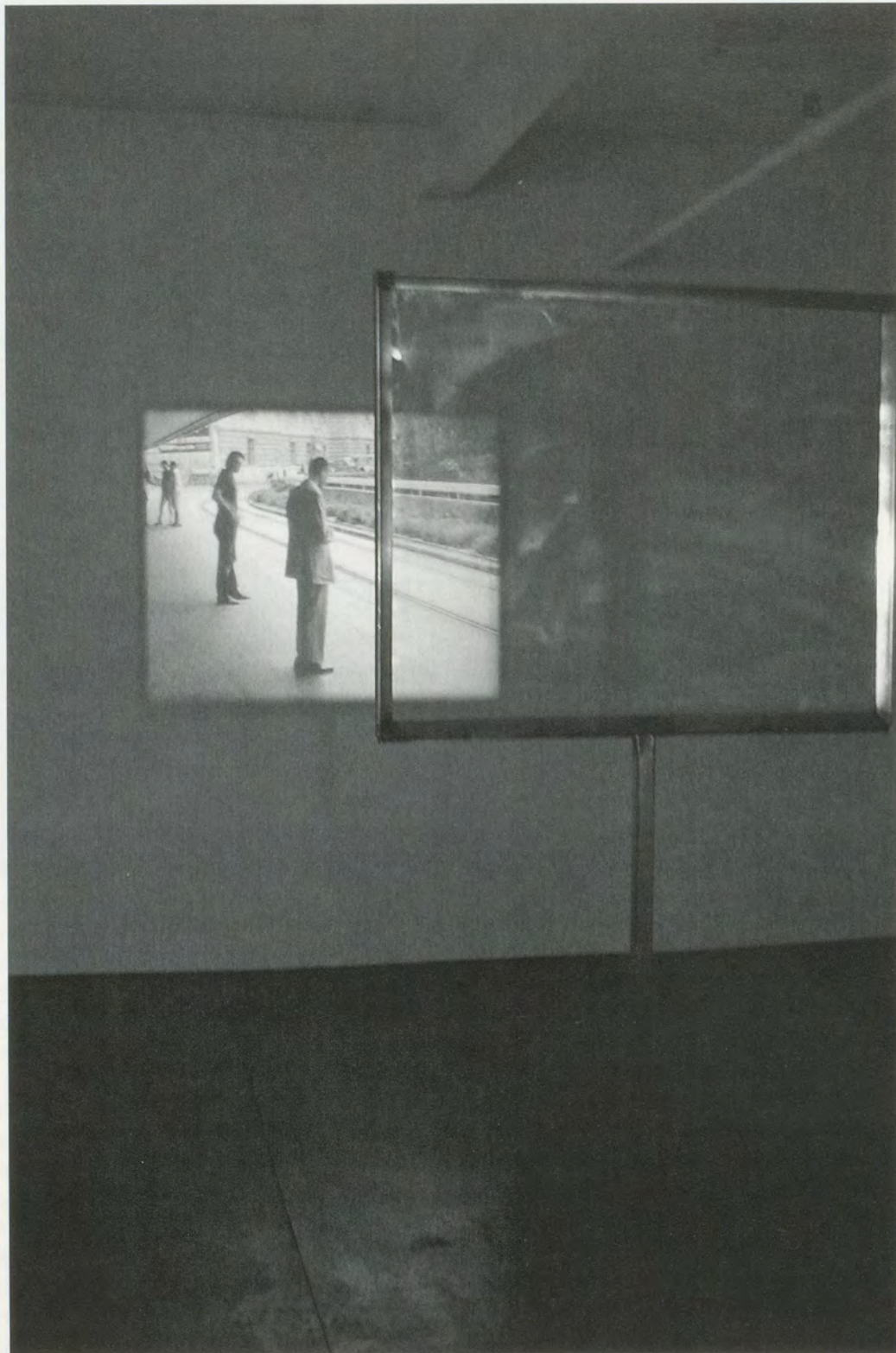
well as what he was able to determine about their origins, and the information they include. But the voice-over also has sections like the following:

Narrative is a chain of events in cause and effect relationship occurring in time and space. The plot of a narrative is selected from the events of a story, which, in turn, have been selected from experience, ordering time and erasing contingency. But in home-movies a minute is really a minute, there is no condensation or ordering of time, no selection of plot from story, just a few hyper-quotidian moments; banal activities performed only because there is a camera there recording them. The family playing lawn games and walking in gardens displays a familiar awkwardness, the self-consciousness of constituting one's self in the process of posing for a movie that has no story.

Another of Buckingham's works with the same type of voice-over reminds me of the narrative strategies used in the essay-films of Chris Marker, in which images are played off words with great virtuosity, rotating between their interior and exterior meanings, their personal and discursive resonances—words used as a means to describe the capacity for involvement in what one sees. But Buckingham mentions another origin of the voice-over. It is in the early days of Japanese cinema when films were still silent and when the narration of the actor's voices was left to the prowess of the so-called Benshi, or film narrator. Screening silent films with Benshi commentary (especially in the case of foreign movies) and narration was the norm in Japan until the introduction of sound-film, at which time it became itself an art form, a sort of theatrical appropriation of the inherently mechanical process of recording and screening. Considering that in the cinema we are normally "asked to mistake the structure of somebody else's mind for our own,"²⁾ the voice-over represents, as well, a cinematic strategy to reflect, or resist, this take-over. Buckingham by means of his installation is engaged with this question of the active or passive involvement of both the filmmaker and the spectator. Take for example, *A MAN OF THE CROWD* (2003), where he projects an image on a two-way mirror so that it not only gets doubled, but includes the reflection of the viewer as well. In this re-enactment of Edgar Allan Poe's short story *The Man of the Crowd* from 1840 (an investigative story about the impos-

sibility of deciphering a man's identity on the basis of his appearance and behavior), Buckingham restages the story in Vienna, the town that would now appear to be an ideal setting for what Walter Benjamin has called the nineteenth century's obsession with history.

One could situate Matthew Buckingham's work in the tradition of "investigative art," the practice that turns artists into detectives who search for clues to specific contexts, histories, or events. They become interrogators of reality or fiction, or collectors of the material evidence of a story that has been lost in the past, or that has yet to be written. The romantic Edgar Allan Poe was among the first authors to develop in his novels the figure of the private detective. This figure introduced a radical, rational consciousness characterized by a universal suspicion, and the methodological tools needed to mount an investigation. This established a permanent paranoia of the gestures of the enlightenment, suspicion of the potential crime that, by then, became ubiquitous in the normality of the everyday. The detective has since experienced a triumphant procession through the genres of narrative art and mass media. Boris Groys recently declared him to be "the hero of culture" *par excellence* in his book *Unter Verdacht* (Under Suspicion).³⁾ But Buckingham's use of investigative narratives does not refer to a "crime," whether it be real, imagined, or immanent to all media—the crime, in other words, of hiding what one presents. Nor does he have an interest in questioning the narratives' actual potency in representing reality—his work is not about the deconstruction of narrative structures, nor is it about a structuralist critique of visual or narrative regimes. He arranges narratives and images according to their resonance, and their presence or absence in time—their potency to create and to frame what, only later, becomes referred to as reality. In trying to find a term that would provide an accurate framework for these qualities, I came across the concept of the "imaginative horizon," a term coined by Vincent Crapanzano,⁴⁾ which describes the boundaries of the imagination that separate the here and now from what lies beyond, in time and space. This is what Buckingham's works really are: journeys along the imaginative horizon, where edges



MATTHEW BUCKINGHAM, *A MAN OF THE CROWD*, 2003, film installation, 16mm black-and-white film with sound, 20-minute loop, installation view Murray Guy Gallery, New York / EIN MASSENMENSCH, Filminstallation, 20 Minuten 16-mm-Schwarzweißfilm mit Ton. (ALL PHOTOS: MURRAY GUY GALLERY, NEW YORK)

and demarcations constitute reality as the presence of the past in the present.

One of Buckingham's recent works is *MUHHEAKANTUCK, EVERYTHING HAS A NAME* (2003/2004), a film installation with a 16mm projection and a voice-over examining the "brief but disastrous" European colonialization of the Hudson Valley. *MUHHEAKANTUCK, EVERYTHING HAS A NAME* shows an aerial view of the Hudson River shot from a helicopter, starting in Manhattan, flying upriver, and returning after about twenty minutes. The image is slightly colored with a patina that connotes a sense of alienation. The moving image of the Hudson River is itself like a running stream, thus duplicating the river's tide. It is an image of great perspectival depth, with its horizon creeping by, the river passing a bit faster, and accelerating as it nears the camera. Speed, though, can only be imagined; it has no actual visual reference; it exists only as an abstraction. The voice-over, while narrating the history of the colonialization of the area, contains numerous comments on the bird's-eye view—the "dream of hovering ascent," of detachment, of objectivity, of the cartographer's gaze. The piece is about the "writing" of space, just like the writing of history—it juxtaposes mapping and narration as two complementary means of representation. The voice-over says:

... *Muhheakantuck, the river that flows in two directions. The people who named it this called themselves the Lenape, or Leni-Lenape, meaning people, or common people, or real people. Europeans translated this name as "we the people."... We understand the world through our experience, and our experience of other people's experience. Writing substitutes the eye for the ear. Writing substitutes the hand for the mouth. Colonizing language also colonizes memory and imagination.*

The streams of images and words both manage to evoke a dream-like, hypnotic trance. This blurs the boundaries of factuality and fiction up to the point of complete indistinguishability releasing a paradoxical experience of the historical "real," which recreates its subject in the imagination of the here and now. This

"stream" is not a montage in the classical sense but rather what the psychologist William James described in 1890 as the "stream of consciousness"⁵⁾—something that, in Buckingham's work, becomes identical with the streaming of time and the structuring of a journey along the imaginative horizon. In his work, there is both an "it speaks," and an "I am speaking," a plurality (of identities, meanings) in negotiation with a singularity bare of all attributes other than that of consciousness, moving between proximity and distance, attraction and repulsion, subjection and objection.

The fiction of history is to imagine the real. History makes reality desirable. It has the illusion of "speaking itself" as if it simply happened.

The "it speaks" is the archive of the past—its signs and symbols, its collective knowledge and experiences, its imposed order on all meanings and subjects. The "discourse" of the past is not enunciated by the mind; it enunciates itself within the mind, structuring the horizons of the imagination. It thus gives everything its name and location in time and space. The formal gesture that structures Matthew Buckingham's streaming environments of consciousness and reflection is that of a panorama, of the imagination's horizon, which becomes the ultimate site of agency, language, images, meanings, and ideologies. These landscapes of the known, the unknown, and the unknowable are what we experience when looking at his work.

1) The often quoted passage from William Faulkner's *Requiem for a Nun* actually reads: "The past is never dead. It's not even past." (Act I, Scene III.)

2) Lev Manovich, *The Language of the New Media* (Cambridge: MIT Press, 2001).

3) Boris Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien* (Munich: Carl Hanser Verlag, 2000), p. 226.

4) See Vincent Crapanzano, *Imaginative Horizons: An Essay in Literary-Philosophical Anthropology* (Chicago: University of Chicago Press, 2003).

5) William James, "The Stream of Consciousness," in *Principles of Psychology* (New York: Holt, 1890), chapter XI.

MATTHEW BUCKINGHAM

ANSELM FRANKE

Fragt man Matthew Buckingham nach seinem Verhältnis zur Geschichte, so zitiert er William Faulkner dahingehend, dass Geschichte nicht das sei, was war, sondern das, was ist.¹⁾ Buckingham meint, dass er möglicherweise Historiker geworden wäre, wenn er sich nicht für die Kunst entschieden hätte. Alle seine Werke seit den frühen 90er Jahren greifen geschichtliche Themen auf und zeugen von seinem Interesse für die Art von Geschichte, die Walter Benjamin in seinen Thesen «Über den Begriff der Geschichte» im Visier hatte: ein Bericht über die Vergangenheit, der dem Barbarischen gewaltsamer Umstürze, der selektiven Erinnerung und der bewussten Unterschlagung jener Aspekte der Geschichte Rechnung trägt, die nicht zur Perspektive der Sieger passen, die diese Geschichte schreiben.

Die Frage, die vielen von Buckingham's Werken zugrunde liegt, ist: Was macht eine Geschichte oder Erzählung aus? Und auf dieselbe Frage laufen auch die Genres und Techniken hinaus, die er in seinen Installationen verwendet und reflektiert, da sie ja

ANSELM FRANKE ist Kunstkritiker und Kurator der Kunstwerke, Berlin. Er lehrt und publiziert in Europa, Nord- und Südamerika und schreibt für Zeitschriften wie *Cabinet* und *Archiv*.

selbst Erinnerungstechniken sind. Die Frage wird so zu einer dem ästhetischen System, in dem sie gestellt wird, immanenten. Es ist jedoch wichtig festzuhalten, dass Buckingham diese systematische Reflexion auf alle Komponenten seiner Installationen ausdehnt, etwas, was gern vergessen wird, besonders wenn es um den Film geht. Der filmische Raum, zum Beispiel, ist gewöhnlich daraufhin angelegt, dass die Betrachter oder Betrachterinnen ihre Umgebung vergessen. Folgerichtig beginnt Buckingham den Entwurf seiner Film-Installation, *SITUATION LEADING TO A STORY* (Situation, die zu einer Geschichte führt, 1999), damit, dass er die Installation beschreibt; noch bevor er über den eigentlichen Inhalt der projizierten Bilder und den Sound zur Installation spricht, schildert er die zwei aneinander grenzenden Räume, von denen der eine den 16-mm-Projektor beherbergt (der das Bild durch eine kleine Öffnung in den anderen projiziert und so eingerichtet ist, dass der Betrachter zuerst den Projektor anschauen kann), der andere die Projektion. Letztere ist nicht in der Mitte der Wand und die Stimmen aus dem Off sind in beiden Räumen zu hören. Gezeigt werden vier Amateurfilme aus den 20er Jahren, die Buckingham in New York auf der Strasse gefunden hat: Der



MATTHEW BUCKINGHAM, NEW AMSTERDAM, 2003, C-print, 10 x 11" / 25,4 x 30 cm.

erste zeigt eine wohlhabende amerikanische Familie in ihrem Garten, der zweite ist ein Dokumentarfilm über die Expansion einer Kupfermine in Peru, der dritte zeigt wieder die Familie aus dem zweiten Film, wie sie bauliche Massnahmen an ihrem Haus überwacht, und der vierte zeigt Szenen eines Stierkampfes in Mexiko oder Spanien. Die kleine Wandöffnung, durch die das Bild projiziert wird, schafft eine voyeuristische Situation. Das entspricht der Tatsache, dass es sich hier um private Filme handelt, die nicht dafür gedacht waren, je von jemandem ausserhalb der Familie gesehen zu werden. Alle vier Filme sind stumm und ausser dem zweiten hat keiner eine Handlung oder erzählt eine Geschichte. Sie provo-

zieren uns also zur Interpretation und werden selbst zu Projektionsflächen, auf die wir unweigerlich unsere Phantasievorstellungen über die Vergangenheit projizieren. Was die vier Filme zu einem Ganzen macht, ist der von Buckingham selbst gesprochene Begleittext, in dem Buckingham erzählt, wie er die Filme gefunden hat, was er über ihre Herkunft herausgefunden hat und welche Informationen sie uns liefern. Aber im Text finden sich auch Passagen wie diese:

Eine Erzählung ist eine Kette von Ereignissen, die in einem Verhältnis von Ursache und Wirkung stehen und in Zeit und Raum stattfinden. Die Handlung der Erzählung besteht aus ausgewählten Ereignissen einer Geschichte, die



MATTHEW BUCKINGHAM, MUHHEAKANTUCK – EVERYTHING HAS A NAME, 2003, film installation, 16mm black-and-white film with sound, 40-minute loop. The images shown here are photographic editions which are part of the project / ALLES HAT EINEN NAMEN, Filminstallation, 40 Minuten 16-mm-Schwarzweissfilm mit Ton; die hier gezeigten Bilder sind Photoeditionen, die mit zum Projekt gehören.



wiederum auf Erfahrungen beruhen und unter Ausschaltung des Zufalls in eine zeitliche Ordnung gebracht wurden. Aber in Amateurfilmen ist eine Minute wirklich eine Minute, da gibt es keine Verdichtung oder Strukturierung von Zeit, kein Auswählen einer Episode aus einer Geschichte, nur ein paar hyperalltägliche Momente; banale Tätigkeiten, die nur ausgeführt werden, weil eine Kamera da ist, die sie festhalten soll. Die Familie, die Rasenspiele

spielt und in Gärten herumspaziert, wirkt auf eine vertraute Art befangen, es ist die Befangenheit der Selbstdarstellung, wenn man für einen Film ohne Handlung posieren muss.

Eine andere Arbeit von Buckingham, die mit derselben Art Stimme aus dem Off operiert, erinnerte mich an die narrativen Strategien in den Filmessays von Chris Marker – der Bilder mit Worten in Bezie-

hung setzt und mit grosser Virtuosität zwischen ihrer einfachen und verborgenen Bedeutung, ihren persönlichen und diskursiven Konnotationen hin und her pendelt, und die Worte dazu verwendet, die Fähigkeit zur Teilnahme an dem, was man sieht, zu beschreiben. Doch Buckingham erwähnt noch einen anderen Ursprung der Stimme aus dem Off, und zwar aus den Anfängen des japanischen Kinos, als die Filme noch stumm waren und die Sprechakte der Schauspieler der Tüchtigkeit eines sogenannten Benschis oder Filmerzählers anvertraut wurden. Das Abspielen von Stummfilmen begleitet vom Kommentar (insbesondere bei ausländischen Filmen) oder der Erzählung eines Benschis war in Japan bis zur Einführung des Tonfilms die Norm; später wurde es zu einer eigenen Kunstform, einer Art theatralischer Appropriation des an sich mechanischen Prozesses von Aufzeichnung und Projektion. Angesichts der Tatsache, dass wir im Kino gewöhnlich dazu angehalten werden, die Vorstellungswelt eines anderen für unsere eigene zu halten,²⁾ ist die Stimme aus dem Off unter anderem auch eine filmische Strategie, um diese «Überwältigung» zu reflektieren und ihr zu widerstehen. Buckingham spricht in seinen Installationen diese Frage der aktiven oder passiven Rolle des Filmemachers und Zuschauers an. So etwa in A MAN OF THE CROWD (Ein Massenmensch, 2003), wo er ein Bild so auf einen Einwegspiegel projiziert, dass es nicht nur verdoppelt wird, sondern auch noch das Spiegelbild des Betrachters in sich aufnimmt. In dieser Reinszenierung von Edgar Allan Poes Kurzgeschichte *Der Massenmensch* aus dem Jahr 1840 (einer Detektivgeschichte über die Unmöglichkeit, die Identität eines Menschen aus seiner Erscheinung und seinem Verhalten abzulesen) verlegt Buckingham die Geschichte nach Wien und damit in eine Stadt, die einen idealen Hintergrund dafür abgibt, was Walter Benjamin als Geschichtsbesessenheit des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnete.

Matthew Buckingham's Werk liesse sich in der Tradition der «Spurensicherung» ansiedeln, einer Kunst- richtung, die Künstler in Detektive verwandelt, die nach Indizien für spezifische Kontexte, Geschichten oder Ereignisse suchen und dabei Realität und Fiktion gleichermassen hinterfragen, oder materielle Beweise für eine Geschichte zusammentragen, die

sich in der Vergangenheit verloren hat oder erst noch geschrieben werden muss. Der Romantiker Edgar Allan Poe hat als einer der ersten die Gestalt des Privatdetektivs in seinen Romanen entwickelt. Mit dieser Figur wurde ein radikal rationales Bewusstsein eingeführt, dem grundsätzlich alles verdächtig war, das aber auch die notwendigen wissenschaftlichen Aufklärungsmethoden beherrschte. Daraus ergab sich ein paranoides Beharren auf den Aufklärungsmassnahmen gegen das potenzielle Verbrechen, das inzwischen zu einem allgegenwärtigen Element des normalen Alltags geworden war. Seither hat der Privatdetektiv seinen Triumphzug durch alle Genres der Erzählkunst und der Massenmedien angetreten. Erst kürzlich hat ihn Boris Groys – in seinem Buch *Unter Verdacht* – zum «eigentlichen Helden der medialen Kultur» erklärt.³⁾ Doch Buckingham's Verwendung des Detektivischen setzt kein «Verbrechen» voraus, weder ein reales noch ein fiktives, und auch nicht das allen Medien immanente, nämlich: zu verschleiern, was man zeigt. Er hat auch keinerlei Interesse daran, in Zweifel zu ziehen, dass die Erzählung Wirklichkeit zu repräsentieren vermag; in seinem Werk geht es weder um die Dekonstruktion narrativer Strukturen noch um eine strukturalistische Kritik bestehender visueller oder narrativer Systeme. Er ordnet Geschichten und Bilder nach ihrer Resonanz, ihrer Gegenwart oder Abwesenheit in der Zeit – entsprechend ihrem Vermögen etwas zu erzeugen und auszudrücken, was erst später als Realität aufgenommen werden wird. Auf der Suche nach einer passenden systematischen Beschreibung dieser Eigenschaften bin ich auf den von Vincent Crapanzano geprägten Begriff des «imaginativen Horizonts»⁴⁾ gestossen, der die Grenzen der Vorstellungskraft beschreibt, welche das Hier und Jetzt von dem trennen, was sich zeitlich und räumlich jenseits davon befindet. Und Buckingham's Arbeiten sind eigentlich genau dies: Reisen entlang des imaginären Horizonts, wo Ränder und Grenzlinien Wirklichkeit entstehen lassen als Gegenwart der Vergangenheit in der Gegenwart.

Eine von Buckingham's neueren Arbeiten ist MUHHEAKANTUCK, EVERYTHING HAS A NAME (Muhheakantuck, alles hat einen Namen, 2003/2004). Die Filminstallation besteht aus einer 16-mm-Projektion

und einem gesprochenen Kommentar, der die «kurze, aber verheerende» Phase der Kolonisierung des Hudson Valley durch die Europäer unter die Lupe nimmt. MUHHEAKANTUCK... zeigt eine Luftansicht des Hudson aus einem Helikopter, der in Manhattan startet, flussaufwärts fliegt und nach etwa zwanzig Minuten wieder zurückkommt. Die Bilder sind leicht getönt mit einer verfremdenden Patina. Das bewegte Bild des Hudson wirkt selbst wie ein fließender Strom und verdoppelt so das Strömen des Flusses. Das Bild hat eine grossartige Tiefenperspektive mit dem langsam wandernden Horizont, dem etwas rascher vorbeiströmenden Fluss, der immer schneller wird, je näher er der Kamera kommt. Die Geschwindigkeit muss man sich jedoch vorstellen, es gibt keinen sichtbaren Referenten im Bild, sie existiert lediglich als Abstraktion. Der gesprochene Kommentar, der die Geschichte der kolonialistischen Besiedlung der Gegend erzählt, enthält zahlreiche Anspielungen auf die Vogelperspektive – er spricht vom «Traum des schwebenden Aufsteigens», von Losgelöstsein, Objektivität, vom Blick des Kartographen. Die Arbeit handelt ebenso vom «Schreiben» des Raumes wie von der Geschichtsschreibung; sie stellt Kartographie und Erzählung einander gegenüber als zwei sich ergänzende Darstellungsmethoden. Der Kommentar lautet:

... *Muhheakantuck, der Fluss, der in zwei Richtungen fließt. Die Menschen, die ihn so nannten, waren die Lenape oder Leni-Lenape, was so viel bedeutet wie Volk oder gewöhnliche Menschen oder wirkliche Menschen. Die Europäer übersetzten diesen Namen als «Wir, das Volk» (...) Wir verstehen die Welt aufgrund unserer Erfahrung und aufgrund dessen, was wir über die Erfahrung anderer in Erfahrung gebracht haben. Die Schrift setzt das Auge an die Stelle des Ohrs. Die Schrift setzt die Hand an die Stelle des Mundes. Die Kolonisierung der Sprache kolonisiert auch die Erinnerung und die Phantasie.*

Die strömenden Bilder und Worte versetzen uns in eine träumerisch hypnotische Stimmung. Dies lässt die Grenzen zwischen Fakten und Fiktion bis zur völligen Ununterscheidbarkeit verschwimmen, wodurch eine paradoxe Erfahrung der historischen «Realität» möglich wird, die ihren Gegenstand in der Phantasie hier und jetzt neu erschafft. Dieser «Strom» ist keine Montage im klassischen Sinn, son-

dern entspricht eher dem, was der Psychologe William James 1890 als «Bewusstseinsstrom»⁵⁾ beschrieb: etwas, was in Buckingham's Arbeiten identisch ist mit dem Zeitstrom und dem, was einer Reise entlang des imaginativen Horizonts Struktur verleiht. In seinem Werk gibt es beides, das «es spricht» und das «ich spreche»: eine Vielfalt (von Identitäten, Bedeutungen) im Widerstreit mit einer Singularität bar jeden Attributes ausser demjenigen, ein Bewusstsein zu haben und sich zwischen Nähe und Distanz, Anziehung und Abstossung, Unterwerfung und Widerstand hin und her zu bewegen.

Die Fiktion der Geschichte ist die Idee der Wirklichkeit. Geschichte macht Wirklichkeit begehrenswert, weil sie die Illusion erzeugt «für sich selbst zu sprechen», als habe sie sich einfach ereignet.

Das «es spricht» ist das Archiv der Vergangenheit – deren Zeichen und Symbole, deren kollektives Wissen und kollektive Erfahrung, deren allen Bedeutungen und Themen auferlegte Ordnung. Der Diskurs der Vergangenheit wird nicht vom Bewusstsein geführt; er führt sich selbst innerhalb des Bewusstseins und formt dabei den Horizont unserer Vorstellungskraft. So weist er jedem Ding seinen Namen und seinen Ort in Zeit und Raum zu. Die formale Gebärde, die Matthew Buckingham's «strömende» Bewusstseins- und Reflexionslandschaften prägt, ist jene des Panoramas, des Vorstellungshorizonts, der die letzte Basis für Vermittlung, Sprache, Bilder, Meinungen und Ideologien bildet. Was wir erleben, wenn wir sein Werk betrachten, sind eben diese Landschaften aus Bekanntem, Unbekanntem und nicht Wissbarem.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Wohl eine Anspielung auf das berühmte Zitat: «Die Vergangenheit ist nicht tot, sie ist nicht einmal vergangen», in: William Faulkner, *Requiem für eine Nonne*, 1. Akt, 3. Szene.

2) Vgl. dazu: Lev Manovich, *The Language of the New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001).

3) Boris Groys, *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, Carl Hanser Verlag, München 2000, S. 226.

4) Vgl. Vincent Crapanzano, *Imaginative Horizons: an Essay in Literary-Philosophical Anthropology*, University of Chicago Press, Chicago 2003.

5) William James «The Stream of Consciousness», in: *Principles of Psychology*, Holt, New York 1890, Kapitel XI.