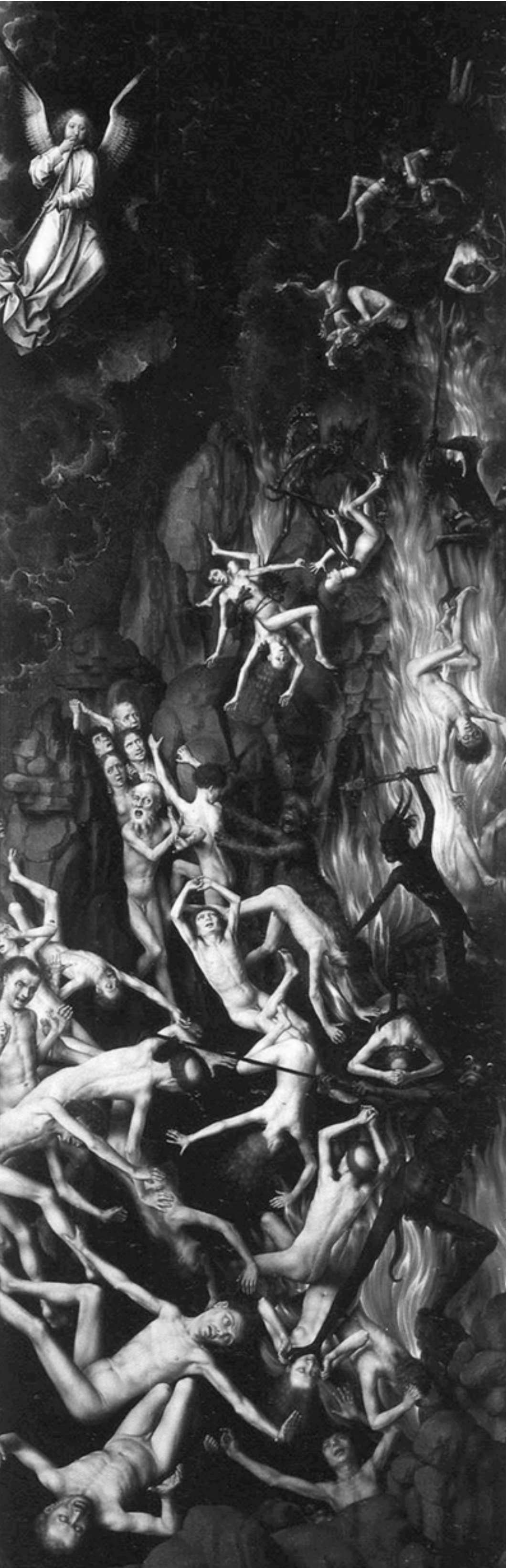






GOODS CAN BE DELIVERED LESS FREQUENTLY,
IF INDIVIDUAL STORAGE SPACE IS INCREASED.
PRESENTLY 70% OF A HOUSE SERVES, DIRECTLY OR INDIRECTLY,
FOR STORAGE

Making a Sculpture with the Help of a Legal Drug

Art is philosophy become flesh. This applies exceptionally well to the world of Johan Zetterquist. Sublime narratives are created by a wide array of different media compiled: drawings; sounds; videos; sculptures as well as wall-paintings. The organic growths in his sculptures might at first make you wonder whether someone slipped something in your drink yesterday, but at second glance it stirs up thoughts about how nature and culture irresistibly and ultimately melt together – or not. The slightly surreal, eerie feeling one is left with after visiting an installation by Zetterquist matches the complete fascination with how real and the unreal fit so nicely together, and that the flipside of normality holds sway so close to the normal. But then again – what is *normal* and who the ... really cares about normality?

Here the documentation of the performance, *Making a Sculpture with the Help of a Legal Drug*, is presented as a SITE-project. The ludicrousness of the concept of “legal drugs” is emphasized in the title of the project, where the killer-design added to the table adds up to the post-production piece. The table will be present at the Berlin Art Forum.

Power Ekroth









Bild och tid: Narrativa strukturer i den samtida konsten

Texter från ett symposium 8 september 2002, organiserat av Site, Liljevalchs Konsthall, Riksställningar och Historiska museet, med stöd av Framtidens Kultur.

Mother Tongue

Zineb Sidera
2002
Stillbilder från video



14

Image and Time: Narrative Structures in Contemporary Art

Texts from a Symposium organized by Site, Liljevalchs, Riksutställningar, and Historiska museet, with the support of Framtidens Kultur, September 8, 2002.

Mother Tongue

Zineb Sidera
2002
Video stills



Introduktion

Av Sven-Olov Wallenstein

Under det senaste decenniet har inte bara fotografi, utan också film kommit att spela en avgörande roll inom konsten. Förutom att bara utgöra ännu ett idiom som läggs till konstens redan ytterst stratifierade och sammansatta vokabulär, återinför filmen också ”berättelsen”, vikten av historieberättande, i diskussionen. ”History Now”, titeln på den utställning som tjänade som utgångspunkt för de följande föredragen (även om det ska understrykas att syftet inte var att förklara innebörden i en viss utställning, utan snarare att röra sig bort från den så att säga i tangentens riktning), kan fattas som en fråga i åtminstone två avseenden: såsom ”historia” pekar den mot det förflutna och vårt förhållande till det i termer av minne, glömska, bortträngning, omskrivning, etc; såsom ”nu” pekar den också på vår nutid, på det aktuella ”nu” som alltid redan håller på att bli ett då. Att all historieskrivning medför en berättarteknik och ett perspektiverande har sedan länge varit ett tema i historiografins teori (från Nietzsches andra Otdsenliga betraktelse till Hayden White), men är det inte också så att nutidens själva innebörd, nuet såsom det som kommer ”samman” i det ”*sam*-tida”, självt är ett resultat av mångfaldiga berättelser som korsar varandra? Vem bestämmer vad som är nu, vad som är ”med” oss och vad som inte är det, framför allt i en värld där de gamla monocentriska berättelserna inte längre är trovärdiga?

Om vi tar utgångspunkt i den moderna konsthistorien, kunde vi finna en väg in i problemet via Rosalind Krauss’ banbrytande arbete *Passages in Modern Sculpture*, där hon visar hur övervinlandet av Lessings distinktion mellan tidens och rummets konstarter har varit en central angelägenhet för den modernistiska skulpturen. Krauss’ framställning, som börjar med Rodin och leder oss genom readymaden, futurismen, konstruktivismen och många andra rörelser, slutar med minimalismen och dess införande av betraktarens tidsliga upplevelse i verket fattat som process, men det finns inget skäl för oss att inte förlänga hennes observationer in i den samtida konstens fält, där användningen av rörliga bilder har förstärkt denna tendens än mer.

Idag ser vi hur bildens temporalisering inför en narrativ struktur i konstverket. Därför finns också att behov att tänka om själva kategorin narrativ, och kanske också av att formulera ett mer allmänt ämne: *bild och tid*, bildens temporalitet, bildens tid som kanske också är en berättelses tid.

Under tidigt 70-tal införde videon en reflexiv och självkritisk dimension, även om först huvudsakligen i form av en dekonstruktion av klassiska berättarformer. Laura Mulveys centrala essä, ”Visuell lust och narrativ film”, kunde tolkas på detta sätt, det vill säga som en uppmaning att plocka isär hela det system av identifikationer, blickar och projektioner som bar upp Hollywood-filmen, för att på så sätt frigöra blicken, lyfta fram bildens materialitet och det teknologiska produktionssystem som genererar den. De tidiga experimenten med ”strukturalistisk” eller ”materialistisk” film svarar på många sätt på detta genom att underkasta mediet självt en serie självkritiska operationer. Rosalind Krauss tar också upp detta tema i sin senaste bok, *Voyage on the North Sea*, och diskuterar i vad mån inte införandet av video bryter ned själva frågan om det mediums specifika som sådant, eftersom mediet nu inte kan ses som något givet, utan bara som ett resultat av en uppsättning operationer.

Filmhistorien har under det sista decenniet blivit en alltmer tydlig referenspunkt för konstnärer. Mängden av videoinstallationer som mer ser ut som biografisalonger har säkerligen att göra med ökade tekniska möjligheter, men kunde också ses som uttryck för en ny önskan att berätta historier – att utnyttja filmhistoriens retorik, konventioner och diskurs inte bara för att bryta ned dess auktoritet och föregivna genomskinlighet, utan också som en hävstång, för att ”omfunktionerna” dem i en närmast brechtiansk bemärkelse, eller

också använda dem som readymader på vars bas nya innebörder kan genereras.

Denna nya närvaro av audiovisuella och filmiska medier utgör en utmaning för det traditionella utställningsformatet och för kuratorernas arbete. För att ta ett närliggande exempel (men många andra kunde läggas till listan): den senaste versionen av Documenta presenterade flera hundra timmar film, och en normal besökare kunde knappast hinna med att se mer än en bråkdel av materialet. Här ställs den moderna konstupställningens pedagogiska, estetiska och fysiska problem på sin spets, och säkerligen finns det också ett behov att att tänka om konstupställningens ”narrativa struktur”.

I detta nya förhållningssätt blir dokumentära strategier viktiga igen. ”Konstnären som etnolog”, ett uttryck hämtat från Hal Foster, kunde beskriva flera av dessa utvecklingar. Men samtidigt som etnologer och samhällsvetenskapliga forskare ser till litteraturen och bildkonsten för att tänka om sina egna representation sinstrument, tittar konstnärer på samhällsvetenskaperna för att finna en på en gång kritisk och poetisk metod.

Frågan om berättande gäller inte bara video och film, utan har också återverkningar på hur vi föreställer oss fotografi. ”Isensatt fotografi” var inledningsvis ett sätt att appropriera vissa traderade måleriska konventioner (det klassiska exemplet är Jeff Wall), eller kanske att tänka fotografiet genom ett annat mediums konventioner (måleri), men har sedermera ersatts av en mångfald strategier som tånjer, vrider och veckar bandet till referensen, representationen och det narrativa maskineri som projicerar dem på varandra på en mängd olika sätt. Det är utan tvekan sant att detta utsuddande av medier och gener indikerar en allmän rörelse mot en generaliserad visuell kultur, vilken som sådan är i hög grad beroende av den snabba utvecklingen inom den digitala bildtekniken, men detta ger oss också en ny ingång till de historiska formerna och konventionerna.

Film, video och fotografi skulle därmed, var och en på sitt respektive sätt, närma sig detta problem, delvis på basis av sina egna traditioner och nedärvda begrepp, men också inom ramen för en generell problematik som rör ”bildens temporalitet” som sådan, framför allt i ljuset av de teknologiska förändringar som gör distinktionen mellan dessa ”medier” mer eller mindre obsolet. Frågan om narrativa strukturer, bortom medierna och deras interna historier (filmens, måleriets, fotografins, etc), har i denna bemärkelse blivit central, inte minst för att varje konstnärligt ingrepp i den nuvarande situationen fordrar ett aktivt förhållande till berättandets modus och till de konventioner och representationssystem som måste arbetas igenom.

I det första bidraget fokuserar *Annika Wik* på ett specifikt arbete av konstnären Pierre Bismuth, och hon analyserar hur det transformerar den ursprungliga filmen (Antonionis *Professione: Reporter*) genom att underkasta den en hel serie klyvningsoperationer, som att ta bort bilden, skapa en ny disjunktiv relation mellan ljud och text, etc, vilket ställer frågan hur ett verk överhuvudtaget kan bli till ett enhetligt helt. Detta, hävdar Wik, vittnar mindre om ett nytt intresse för berättandet som sådant än om en lust att undersöka filmmediets egen materialitet, och att få det att säga något annat genom att projicera det in i en fysisk och rumslig installation.

Parveen Adams diskuterar ett nytt arbete av Eija Liisa Ahtila, *The House*, hur denna videoinstallation avisar ”mening” och därmed öppnar mot den ”levande organism” som bebor oss, bortom såväl det psykiska systemet som kroppen i egenskap av plats för symboliska relationer. Ahtilas verk ger därför en möjlighet till en annan typ av *jouissance* som går bortom subjektet, men därmed öppnar det också för en analogi med psykoanalysen som lär oss att hantera och använda denna erfarenhet på ett produktivt sätt, ”att leva med fragmentering, att tillåta det flytande och en sammanblandning genom de mest porösa gränser, och att fortsätta vara ett förnuftigt subjekt”, som Parveen Adams säger.

Martha Rosler ifrågasätter de allestädes närvarande video- och filminstallationerna i samtidskonsten i ett annat perspektiv, och stäl-

Introduction

By Sven-Olov Wallenstein

During the last decade, cinema – and not just photography and video – has come to play a decisive role in art. In addition to being just one more idiom added to the already highly stratified and complex vocabulary of art, cinema also reintroduces the “story,” that is, the significance of the telling of a story, into the discussion. “History Now,” the title of the exhibition that has served as the starting point for this series of talks (although it should be stressed that we are not trying to explain the meaning of a specific exhibition, but are rather taking off along a tangent, as it were), can thus be taken as a question understood in at least two senses: as “history” it points to the past and our relation to the past in terms of memory, oblivion, repression, re-writing, etc., but as “now” it points also to our *present*, to the “now” of actuality which is always in the process of becoming a past. That all historiographical rendering implies narrativizing and perspectivizing has long been a theme within theories of historiography (from, say, Nietzsche’s second *Untimely Meditation* to the works of Hayden White), but is it not also the case that the very sense of the present, of the now as the “with” of the *con*-temporary is at stake, is indeed perhaps the result of multiple and intersecting narratives? Who decides what is now, what is “with” us and what is not, especially in a world where monocentric narratives are no longer credible?

Taking our cues from modern art history and aesthetics, we could find one way into the problem in Rosalind Krauss’s path-breaking work, *Passages in Modern Sculpture*, where she shows the extent to which the overcoming of Lessing’s distinction between the arts of time and of space has been a central concern for modernist sculpture. Krauss’s account, beginning with Rodin and taking us through the readymade, Futurism, Constructivism and many other movements, ends with minimalism and its introduction of the viewer’s temporal experience in the work, understood as process, but there is no reason for us not to prolong her observations into the field of current artistic practice, where the use of the moving image has further emphasized this tendency.

Today, we see how this becoming-temporal introduces a structure of narrativity in the work of art. There is thus a need to rethink the category of narrative, and perhaps formulate a more general topic: *image and time*, the temporality of the image, the time of the image as also being the time of a story.

In the early ’70s video re-introduced a reflexive and self-critical dimension, although, at first, mainly in the guise of a deconstruction of classical modes of story-telling. Laura Mulvey’s seminal essay, “Visual Pleasure and Narrative Cinema,” could be interpreted in such a way, i.e., as a call for a dismantling of the system of identifications, gazes, and projections that upheld Hollywood cinema, and, as her conclusion states, as an injunction to free the gaze, to highlight the materiality of the image, and of the technological system of production that generates it. The early experiments of “structuralist” or “materialist” film in many ways respond to this call, by subjecting the medium itself to a series of self-critical operations. Krauss then addresses this issue in her latest book, *Voyage on the North Sea*, and discusses how the introduction of video indeed explodes the question of medium specificity as such, since the medium can no longer be seen as something given, but only as itself *resulting* from a set of operations.

During the last decade, there has been a rising interest in the tradition of cinema among artists. The presence of video-installations that look more like movie theaters no doubt has a lot to do with the heightening of technical standards, but could also be taken to imply a new desire to tell stories – to use the rhetoric, conventions, and discourse of the tradition of cinema not only to dismantle its authority and alleged transparency, but also as levers, as it were, to “refunction” them in an

almost Brechtian sense, or perhaps to use the history of cinema as a readymade on the basis of which new significations can be generated.

This new audio-visual and cinematic presence indeed poses challenges to the traditional exhibition format and to curatorial practice. To take but one recent example (though many could be added to the list): the last edition of Documenta presented several hundred hours of film, and any normal visitor would scarcely be able to watch more than a fraction of the material. The pedagogic, aesthetic, and physical problems are of the contemporary art exhibition are brought to a head, and no doubt there is a need to rethink the “narrative structure” of the art exhibition as well.

In this new approach to reality, documentary strategies once more become important. “The Artist as Ethnologist,” a phrase used by Hal Foster, could perhaps capture many of these developments. But while ethnologists and social science researchers explore literature and the visual arts in order to rethink their own instruments of representation, artists look to the social sciences for a method at once critical and poetic.

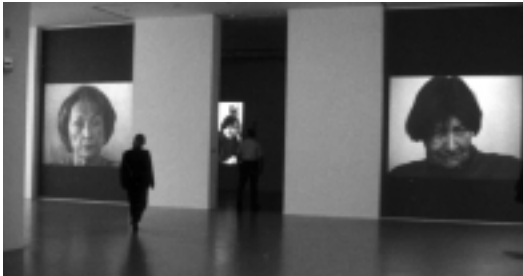
This question of narrativity not only bears upon video and cinema, but also has repercussions on the way we conceptualize photography. “Staged photography” was initially a way to appropriate certain traditional conventions in painting (the classic case here being the work of Jeff Wall), or perhaps to rethink photography through the conventions of another medium (painting), but has since been displaced by many other strategies that stretch, twist, and fold the relations among the referent, the representation, and the narrative machinery that maps them onto each other in many different ways. It is no doubt true that this blurring of mediums and genres indicates a broad trend towards a generalized visual culture, which as such is highly dependent upon the rapid development of digital image technology, but it also provides a new take on historical forms and conventions.

Cinema, video, and photography would, then, each in their respective ways approach this problem partly on the basis of their own traditions and inherited discourses, but also in the more general framework of a “temporality of the image” as such, especially in the light of current technological shifts that render the distinction between these “mediums” more or less obsolete. The question of narrative structures beyond the media and their own internal histories (history of cinema, painting, photography, etc.) has in this sense become central, not the least because any artistic intervention into the contemporary situation demands an active relation to the narrative mode, and to the conventions and systems of representation that need to be worked through.

In the first contribution, *Annika Wik* focuses on a specific work by the artist Pierre Bismuth, and analyzes how it transforms an original film (Antonioni’s *Professione: Reporter*) by subjecting it to a whole series of splitting operations, removing the image, creating a new disjunctive relation between sound and text, and posing the question of how any work at all can be made into a unitary whole. This, the author claims, testifies less to a new interest in narrativity as such, then to a desire to investigate the materiality of the film medium itself, and to allow it to say something else by projecting it into a physical and spatial installation.

Parveen Adams discusses a recent work by Eija Liisa Ahtila, *The House*. She shows how this video installation refuses “meaning,” thereby opening up a dimension of the “living organism” that inhabits us, beneath the psychic system as well as the body as the site of symbolic relations. Ahtila’s work becomes a possibility for a different type of jouissance that goes beyond the subject, but also makes possible an analogy with psychoanalysis that would teach us how to contain and use this experience in a productive way, “to live with fragmentation, to allow flow and intermingling through the most porous boundaries, and yet to be a sane subject,” as the author claims.

Martha Rosler questions the ubiquity of video and cinema installations in contemporary art from a different perspective, and asks whether it might not signal a return to a “medium of genius,” and an



Est-ce que ton image me regarde? (Gäller din bild mig?)

Esther Shalev-Gerz
Sprengel Museum, Hannover, 2002
Installation med 4 videoprojektioner på 38”
4 diasec-fotografier på aluminium 100 x 150 cm
8 diasec-fotografier på aluminium 45 x 90 cm

Detta verk handlar om rummet mellan att berätta och att lyssna. Det är ett dubbelporträtt med personliga historier som aldrig korsades: två kvinnor, en tysk och en polsk judinna som överlevde koncentrationslägren. Den ena befann sig i Hannover under världskriget, den andra fyra mil bort, i koncentrationslägret Bergen-Belsen. De berättar historier för varandra och lyssnar på varandra, genom att de kan se varandras videoporträtt på en TV-apparat. Deras berättelser kommer från samma tid, men från olika platser. Det är betraktaren som blir mötesplatsen för deras ord.

Parallellt med detta visas fyra bilder som konfronterar det forna koncentrationslägret Bergen-Belsen med dess förflutna, tillsammans med åtta virtuella bilder av ett möte mellan de två kvinnorna som konstruerats på grundval av videofilmerna.

Verket visas till och med 19 januari 2003 på Sprengel-Museum, Hannover.

Est-ce que ton image me regarde? (Does Your Image Reflect Me?)

Esther Shalev-Gerz
Sprengel Museum, Hannover, 2002
Installation with 4 video projections of 38”
4 diasec photographs on aluminum each 100 x 150 cm
8 diasec photographs on aluminum each 45 x 90 cm

This work is about the space between telling and listening. It is a double portrait of personal histories which never crossed paths, those of two women: one a German, the other a Polish Jewish survivor of the concentration camps. One was in Hanover during the Second World War, the other, forty kilometers away, in the concentration camp Bergen-Belsen. They tell each other their story and listen, through the presence of each other’s video portrait replayed on a television set. Their stories are from the same time, but come from different places. It is the spectator that becomes the meeting-place of their words.

In parallel, four images that confront the past of the ancient concentration camp Bergen-Belsen with its present, are shown, as well as eight virtual images of a meeting, constructed from the videos, between the two women.

The work is shown until the January 19, 2003, in Sprengel-Museum, Hannover, Germany.

