

PIPILOTTI RIST, RELATED LEGS (YOKOHAMA DANDELIONS) and SHOW A LEG, 2001, audio/video installations, video still /  
VERWANDTE BEINE (YOKOHAMA LÖWENZAHN) und RAUS AUS DEN FEDERN, Audio-/Videoinstallationen, Videostill.

Special Collaboration

PIPILOTTI RIST





## DAS MATERIAL NICHT UNTERDRÜCKEN

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN ELISABETH ROTH UND PIPILOTTI RIST

ELISABETH ROTH: Was kommt dir in den Sinn, wenn du das Wort Material hörst?

PIPILOTTI RIST: Nylonstrümpfe...

ER: Bei Nylonstrümpfen denke ich an die Szene in deinem Lieblingsfilm *Sedmikrasky* (deutsch: *Die kleinen Margariten*) von Vera Chytilova, in der die beiden Hauptfiguren genüsslich Nylonstrümpfe zerschneiden, während gleichzeitig die Bildfläche selber zerstückelt und neu zusammengesetzt wird.

PR: Ja, grossartig, wie hier Material und Inhalt zusammen mutieren. Der Charme des Nihilismus ist umwerfend. Strümpfe waren 1966 in der Tschechoslowakei Luxusgut und stehen für mich auch für die Haut. Die Figuren zerschneiden also die Haut, den Film, der uns von der Aussenwelt trennt und schützt. Wenn ich länger nachdenke, ist Material alles, was ich berühre, sehe, esse, trinke und erdenke, inszeniert oder uninszeniert aufnehme, digitalisiere, ordne und verarbeite. Immaterielles (geistiges) und physisches Material sind eins. Auch wenn ich mit meinem Körper arbeite, mit mir als Figur, bin ich Material, ein Klumpen sausender Atome und ein Gestell von sich nicht beugenden Molekülen, das gleichzeitig auch die Befehle generiert, wie mit dem Material umzugehen ist. Nicht nur in diesem Fall versuche ich als Subjekt, als Kamera mein Material nicht zu unterdrücken.

ER: Worauf konzentrierst du dich vor allem?

PR: Mein Forschungsgebiet sind bewegte Bilder und Ton in von Menschen gebauten Räumen. Meine Werkzeuge sind Video und Sound. Das heutige Video entspricht immer noch einem verhältnismässig grobkörnigen Film. Akustische Illusionen, zum Beispiel das Gefühl in einer Höhle zu sein, hergestellt mit Low-Budget-Maschinen und deren Effektmöglichkeiten, können heutzutage hingegen qualitativ mit den höchsten technischen Standards der Filmbranche mithalten. Das Auge lässt sich offenbar weniger leicht täuschen als das Ohr. Verglichen mit der Malerei könnte man Video als Aquarell und 35-mm-Film als Öl bezeichnen. Es ist unmöglich und macht auch keinen Sinn, die Natur kopieren zu wollen. Diese bleibt immer schärfer und pittoresker als ihre «zivilisierte» Kopie – was übrigens auch für fast alle anderen Medien gilt. Video hat spezielle malerische Qualitäten, die unseren inneren emotionalen Welten oder Zwischenwelten gleichen können, und um diese geht es mir. Mit meinem fachlichen Wissen über Rhythmus, Bildaufbau und Bewegung versuche ich die herauszuschälen. All unsere geistigen und emotionalen Leistungen sind medizinisch gesehen elektrisch. Ich gehe davon aus, dass Video und noch stärker die Videoinstallation unserem Sehapparat und den Hirnlappen in der Schädelkuppel ähneln.

ER: Was meinst du mit «noch stärker»?

PR: Ich unterscheide zwischen Single Channel Videos, die einen Anfang und ein Ende haben, und Installationen, deren Audio- und Videosequenzen ich als Loops konzipiere und die darum eine andere Dramaturgie brauchen; man weiss ja nie, wann die Leute den Raum betreten und wann sie ihn wieder verlassen werden. Unser Denken und Fühlen ist nicht nur flächig und rechteckig. Mit Werken im Raum will ich dieses Faktum unterstützen. Der Sound kann die Hälfte des amorphen Kreislaufs bilden. Wiederholung und Abwechslung verschiedener Intensitäten müssen genau abgestimmt sein. Eigentlich sind es zwei verschiedene Wissensgebiete: einerseits die Installation im Raum mit dem quasi nichtlinearen Ablauf und andererseits der übliche Film mit einem Die-ganze-Familie-kommt-zusammen-Anfang, einer Zeitdauer zum Zusammensitzen und einem klaren Ende,

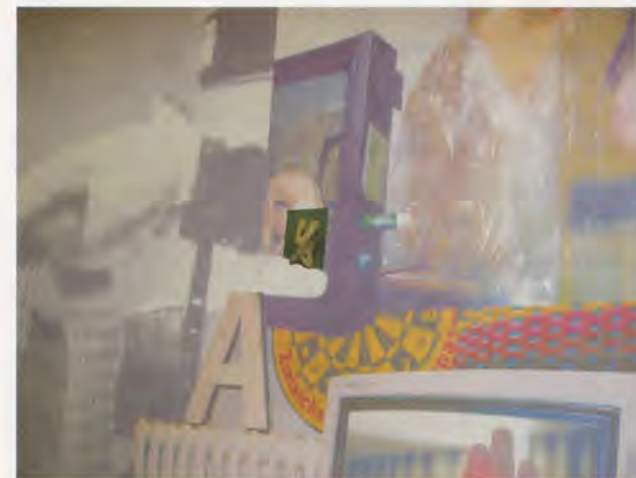
PIPILOTTI RIST, EMPFÄNGER, 2003, Videoinstallation, Videostill / RECEIVER, video installation, video still.







PIPILOTTI RIST, SUPERSUBJEKTIV, 2001, Audio-/Videoinstallation, Videostill /  
SUPER SUBJECTIVE, audio/video installation, video still.



PIPILOTTI RIST, I NEVER TAUGHT IN BUFFALO II, 2003, digitale Photomontage, Inkjetdruck auf Tapete mit Gazebo  
& Art In Space, Treppenhaus der Firma Vischer, Zürich, Schützengasse 1, Ausschnitt / digital photomontage, plotted on  
wallpaper, staircase at Vischer Consulting, Zurich, detail.

nach welchem man auf die Toilette geht und alles sich nach einem präzisen Rhythmus abspielt. Das Genre des Kurzfilms brachte und bringt viele grossartige Beispiele in den unterschiedlichsten Kontexten der Film-, Musik- und Werbewelt hervor. Davon inspiriert entwickle ich mein film- und soundtechnisches Know-how weiter. Der Raum mit bewegtem Bild, Projektion und Ton ist ein weniger erforschtes Terrain. Mich interessiert auch die mögliche intime Begegnung zwischen dem Werk und seiner Betrachterin, die mögliche Einullung ihres Körpers. Es interessiert mich das Spiel mit der Konzentration.

ER: Wenn das Atelier dein All ist, welcher Planet ist dann dein Schnittplatz und welcher deine physische Werkstatt? Mir fällt auf, dass sie im gleichen Raum sind.

PR: Die Werkstatt mit Strom – die Videowerkstatt mit elektronischen Werkzeugen, Maschinen, Steckern, Kabeln und so weiter – ist die Sonne; die Werkstatt ohne Strom – mit Meissel, Schraubenzieher und Benzin – ist der Planet Erde. Das Tonstudio ist der Mond, und der ist momentan leer. Die Werkzeuge mit und ohne Strom müssen in meiner Arbeit zusammenbleiben. Jeden Tag streichle ich meine Computer und

Maschinen mit einem leicht feuchten Tuch und küsse sie. Die Lippen müssen aufs Metall. Die Maschinchen brauchen dies.

ER: Bist du plastik- und metallsexuell? Ich weiss, dass dir Menschen mit vorstehenden Zähnen und Adern gefallen...

PR: Eine meiner Lieblingsbeschäftigungen ist Bedienungsanleitungen lesen. Der Teil der Maschinen, den ich nicht verstehe, ist für mich ein Tempel der Geheimnisse jener, die diese Geräte entwickelt haben. Wenn du die Maschinen liebst, stürzen sie bedeutend weniger ab. Auch half mir, dass ich in meinem Körper schon früh eine erhöhte Ausschüttung männlicher Hormone zuließ. Nicht, dass ich die Maschinen dadurch besser verstünde, aber wir haben weniger Angst voreinander.

ER: Was bedeuten dir die Maschinen?

PR: Sie sind meine gekauften Freunde, meine Instant-Tempel, meine intelligenten Instrumente, die Verlängerung unserer Sinne. Gewisse Maschinen, wie Kamera, Computer, Rekorder, sind vor allem Produktionswerkzeuge, während Player, fixe und bewegte Projektoren, Monitore, Boxen und Kabel auch das sicht- oder spürbare Material des auszustellenden Werkes sind.

ER: Das heisst, dein Werkzeug wird zum Material?

PR: Wie auch der menschliche Körper gleichzeitig Material und Werkzeug ist. So wie die Menschen, wollen auch die Maschinen ernst genommen werden...

ER: ... darum tanzen die Maschinen in deinen Installationen entweder sichtbar mit oder du baust sie unsichtbar ein.

PR: Yes, Baby, absolut richtig, meine geschätzte Frau Roth! Bereits der Schnitt sowie die Farb- und Geschwindigkeitsveränderungen werden auf das in der Installation verwendete Equipment abgestimmt. Jede Maschine hat einen eigenen Charakter und verschiedene Farbtemperaturen. Die Grösse der Projektion bestimmt auch den Rhythmus des Schnittes.

ER: Was machen wir mit der schlechten Videoauflösung?

PR: Die ist wahrlich schlecht. Die amerikanische Norm NTSC bietet sogar noch 100 Zeilen weniger (59,94 Halbbildern pro Sekunde) als die europäische Norm PAL mit 625 Zeilen (50 Halbbildern pro Sekunde). Selbst wenn die Auflösung relativ lausig ist, kann die Produktion und Arbeitsteilung im Aufnahme- und Schnittprozess weniger arbeitsteilig und daher auch die Organisation und das Budget weniger aufwändig sein. Wie gesagt, ich versuche gar nicht erst die Realität zu

kopieren, sondern mich interessieren genau diese malerischen Qualitäten, die im Mangel verborgen sind, etwa das Ausbluten der Rottöne (da die Schärfe von der Norm her im Grün liegt), die hysterische Unschärfe, das Brillante im Sirren. Ich liebe dieses nervöse Licht. Ich arbeite so lange am Material, bis es meinen Synapsentätigkeiten und mentalen Zuständen ähnelt. Ist es nicht die Grundmotivation und der Trieb aller Kulturschaffenden, innere Bilder zu materialisieren und so aus der Isolation auszubrechen?

ER: Ich staune auch oft, mit welcher Energie und Beharrlichkeit Künstler und andere Wissenschaftler arbeiten! Wie sie diese tausend Schritte von der Ahnung über die Grundidee, die Experimente und das Üben bis zu den fertigen Werken/Konzerten/Darbietungen/Texten schaffen.

PR: Schau dir all die Menschen an, die jeden Tag üben,



aufzutreten, vorher tausend Kabel stecken und Soundchecks machen! Kunst zu schaffen und sie ändern zu zeigen ähnelt für mich immer auch dem Ritual des Beichtens und Betens. Schuldgefühl ist eine starke Triebfeder. Ich fühle mich verantwortlich für viele Unzulänglichkeiten unserer Existenz, nicht nur für die Beschränktheit unseres Sehapparates. Ich fühle mich auch schuldig für die Limiten der Maschinen und unsere körperliche Isolation.

ER: Gemeinsam Vorschläge und kulturelle Äusserungen von anderen anzuschauen, zu hören und darüber zu diskutieren oder zu schreiben bedeutet doch auch aus der Isolation des eigenen Körpers zu entkommen, nicht wahr?

Was passiert nun, wenn Monitore, eigentliche Klötze im Raum, allmählich durch flache Bildschirme ersetzt werden? Auch High Definition Video wird in absehbarer Zeit vermehrt eingeführt. Momentan tobt noch der Normenkrieg, und es ist nicht klar, ob die Labeldiktatoren der USA oder jene Asiens gewinnen...

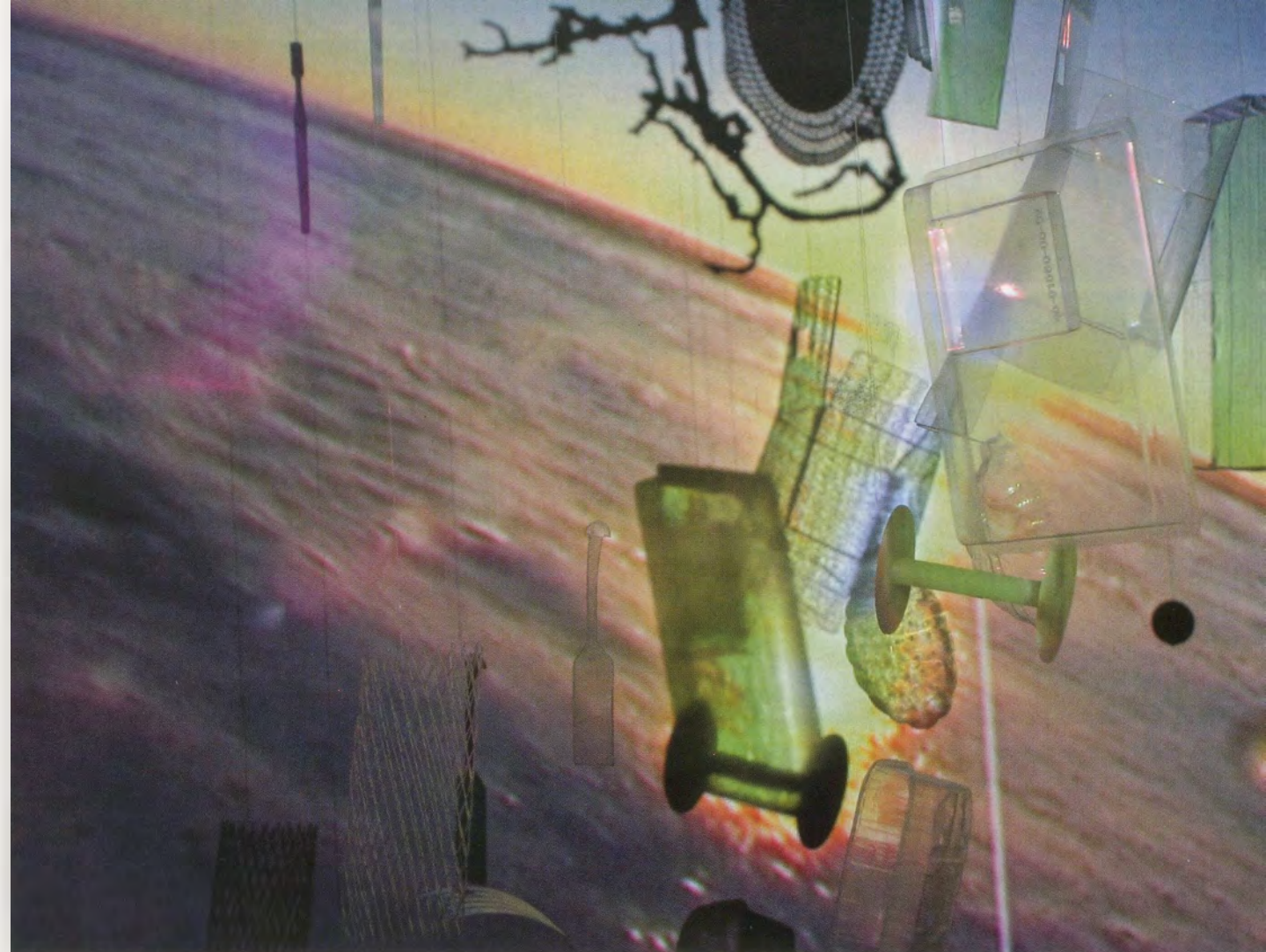
PR: In ein paar Generationen werden die heutigen, bald schon alten Videoarbeiten als filmische Aquarelle empfunden werden. Die meisten Besucher einer Installation richten ihre Aufmerksamkeit vor allem auf die offensichtliche inhaltliche Aussage, während sie die sekundären Informationen wie die Qualität der Auflösung, den Farbstich des Bildes, die Textur des Plastikgehäuses des Monitors sowie die Flachheit und Beschränktheit des Bildes nur unterbewusst wahrnehmen, aber eben doch wahrnehmen, und zwar stark. Diese Komponenten sind mir wichtig und ich will sie bewusst mit einbeziehen. Generell werden die Maschinen kleiner und erschwinglicher. Dies führt zur Demokratisierung der Produktionsmittel und eine Dezentralisierung der Sender wird möglich.

ER: Wie reagierst du auf die Bemerkung, dass deine Videos bunt seien?

PR: Die Einschätzung meiner Arbeit als speziell farbig teile ich nicht. Das Leben und unsere Innenwelten sind so farbig! Drück mal die Augen zu und beobachte dabei das Nachleuchten! Die Realität, die Natur und das Nachleuchten unter den Augendeckeln sind bedeutend farbiger, als wir es je nachbilden können. Ich denke eher, wir haben uns daran gewöhnt, dass verschiedenste Medien wie Film, Photographie, Zeichnung in ihrer Reproduktion gegenüber dem originalen Objekt an Farbigkeit einbüßen. Nur durch Manipulation am Original können wir sie wieder finden. Die Medien Film, Video und Photographie wurden chemisch und technisch bezüglich der Farbigkeit als Standard so entwickelt, dass die menschliche, sprich weisse Haut möglichst gesund erscheint. Diesem Effekt hatte sich alles andere unterzuordnen und das führte zu einer akzeptierten Unfarbigkeit. Diese Konvention entstand wohl auch deshalb, weil starke Farben mit Unterschicht, Zigeunertum und Dritter Welt assoziiert werden. Das abgetönte, unfarbige Understatement ist immer auch eine Distanzierung und ein Sich-Verstecken. Das lehne ich ab.

ER: Welche Aufgaben hat deine Arbeit sonst noch?

PR: Ich will den Geist derer, für die ich arbeite, ermutigen, ihnen helfen den Sinn für die Relativität der Dimensionen und der Zeit zu schärfen (eine kalte Hand wird 1 Millimeter gross, heisse Füße wachsen zu einem Bergmassiv an, Slow Motion ist wahrer als Realzeit). Ich versuche die Filme und den Ton aus ihren verdächtigen Boxen herauszulösen und den Menschen befreiende Räume zu Füßen zu legen. Ich will die Hysterie positiv darstellen und mit schmerzbringenden Rollenwängen Exorzismus betreiben. Ich will helfen, unseren eigenen Schwächen und jenen der Maschinen gegenüber mild gestimmt zu sein. Ich lade zur Reise durch den Körper knapp vor und hinter den Augenlidern ein. Ich verneige mich vor meinen Objekten und ich glorifiziere die Natur. Ich schöpfe Zeit für die BetrachterInnen/HörerInnen.



PIPILOTTI RIST, APPLE TREE INNOCENT ON DIAMOND HILL, 2003, video installation view /  
APFELBAUM UNSCHULDIG AUF DEM DIAMANTENHÜGEL, Videoinstallation.





## DON'T INTIMIDATE THE MATERIAL

A CONVERSATION BETWEEN ELISABETH ROTH AND PIPILOTTI RIST

ELISABETH ROTH: What occurs to you when you hear the word material?

PIPILOTTI RIST: Nylon stockings...

ER: Nylon stockings make me think of the scene in your favorite film *Sedmikrasky (Daisies)* by Vera Chytilova, where the two protagonists voluptuously cut up nylon stockings while, at the same time, the picture on screen is taken apart and reassembled.

PR: Yes, it's wonderful the way material and content mutate together. The charm of the nihilism is superb. In 1996 stockings were a luxury item in Czechoslovakia, and to me they also stand for skin. So the figures are cutting up the skin, the film, that separates and protects us from the outside world. When I think about it, material is everything I touch, see, eat, drink, and conceive, everything, staged or un-staged, that I shoot, digitalize, order, and process. Immaterial (mental) and physical material are one. Even when I work with my body, with myself as the performer, I am material, a lump of whizzing atoms and a structure of unbending molecules, which simultaneously generates the orders that dictate how to deal with the material. Then, and not only then, I try as subject, as camera, not to intimidate my material.

ER: What do you concentrate on most?

PR: My field of research is moving pictures and sound in spaces built by people. My tools are

PIPILOTTI RIST, MUTTER, SOHN & DER HEILIGE GARTEN, 2003, Videostill und Videoinstallation bei Hauser & Wirth, Zürich / MOTHER, SON & THE HOLY GARDEN, video still and installation views. (INSTALLATION PHOTOS: KÄTHE WALSER)

video and sound. Video today still corresponds to relatively coarse-grain film. But the quality of acoustic illusions, even the special effects produced with low-budget machines, like the sensation of being in a cave, is just as good as the most advanced technology in the film industry. Apparently it's harder to deceive the eye than the ear. Compared with painting, you could see video as watercolor and 35mm-film as oil painting. It's impossible, and doesn't make any sense, to try and copy nature. Nature is always sharper and more picturesque than its "civilized" copy—which actually applies to almost every medium. Video has special painterly qualities that resemble our inner emotional worlds or twilight worlds, and that's what I'm interested in. I try to unearth them with my professional knowledge of rhythm, picture composition, and movement. All of our mental and emotional achievements are, medically speaking, electric. I go on the assumption that video and, even more so, video installations resemble our visual system and the brain lobes in the cranium.

ER: What do you mean by "even more so"?

PR: I distinguish between single channel videos, which have a beginning and an end, and installations, where I design audio and video sequences as loops, which requires a different dramatization because you never know when people are going to walk into or leave a room. The way we think and feel is not just flat and rectangular. I try to take this factor into account when I make works in space. Sound can form half of the amorphous cycle. The repetition and variation of different intensities have to be very finely tuned. Actually two areas of knowledge are involved: on one hand, the installation in space and its essentially nonlinear flow and, on the other, the conventional film with its family-get-together beginning, a specific length of time to sit together, and a clear-cut end, after which everybody goes to the bathroom; everything follows an exact rhythm. The genre of the film short has come up with lots of marvelous examples in a wide variety of contexts, like film, music, and advertising. I've used them as inspiration in further developing my technical know-how in film and sound. A room with a moving picture, projection, and sound is relatively unexplored terrain. Another important issue for me is the potentially intimate encounter between the work and its viewer, the potential to lull the body into another state. I'm interested in playing with concentration.

ER: If the studio is your universe, which planet is your editing table and which one your physical workshop? I notice that they're both in the same room.

PR: The workshop with electricity—the video workshop with electronic tools, machines, outlets, wiring, and so on—is the sun; the workshop without electricity—with chisel, screwdriver, and fuel—is the planet Earth. The sound studio is the moon, and it's empty at the moment. All of my tools, with and without current, have to stay together. Every day I caress my computer and machines with a damp cloth and kiss them. My lips have to touch the metal. The machines need that.

ER: Are you plastic and metal sexual? I know you like people with buckteeth and veins...

PR: One of my favorite occupations is to read instructions. The part of a machine that I don't understand is the temple that houses the secrets of those who developed it. When you love machines, they tend to crash much, much less. It's also been a help that my body allows a surplus of male hormones. Not that it helps me understand machines more easily but we're not as afraid of each other.

ER: What do machines mean to you?

PR: They are my bought friends, my instant temples, my intelligent instruments, the extension of our senses. Certain machines, like cameras, computers, and recorders, are primarily tools of production, while players, permanent and portable projectors, monitors, boxes, and wiring are also the visible and tangible material of the work to be exhibited.

ER: Does that mean that your tools are your materials?

PR: Just like the human body is both material and tool. Machines want to be taken seriously just like human beings do...



ER: ...which is why machines visibly dance along in your installations, or you build them in so that they're invisible.

PR: Yes, baby, absolutely right, my dear Mrs. Roth! The editing, as well as changes in color and speed, is attuned to the equipment used in the installation. Every machine has a character of its own and different color temperatures. The size of the projection also determines the rhythm of the editing.

ER: What do we do about poor video resolution?

PR: It certainly is poor. NTSC, the American norm, even has 100 lines less (59.94 half-pictures per second) than the European norm, PAL, with 625 lines (50 half-pictures per second). Even if resolution is relatively lousy, the production and division of labor in shooting and editing can be less subdivided, which in turn cuts down on organization and budget. Like I said, I don't even try to copy reality. What I'm really interested in are the painterly qualities that are intrinsic to that deficiency, for example, tones of red that bleed (since the norm for sharpness is based on green), the hysterical fuzziness, or the brilliance of the buzzing. I love this nervous light. I keep working at my material until it resembles my own synaptic activities and mental states. Aren't all cultural practitioners motivated and driven by the need to materialize their inner images as a means of escaping their isolation?

ER: I'm often amazed at the single-minded energy and obstinacy of artists and other scientists in their pursuits—the way they manage to take thousands of steps from the first faint notion, to the basic idea, to all the experiments and practicing until they finally end up with finished works/concerts/performances/texts.

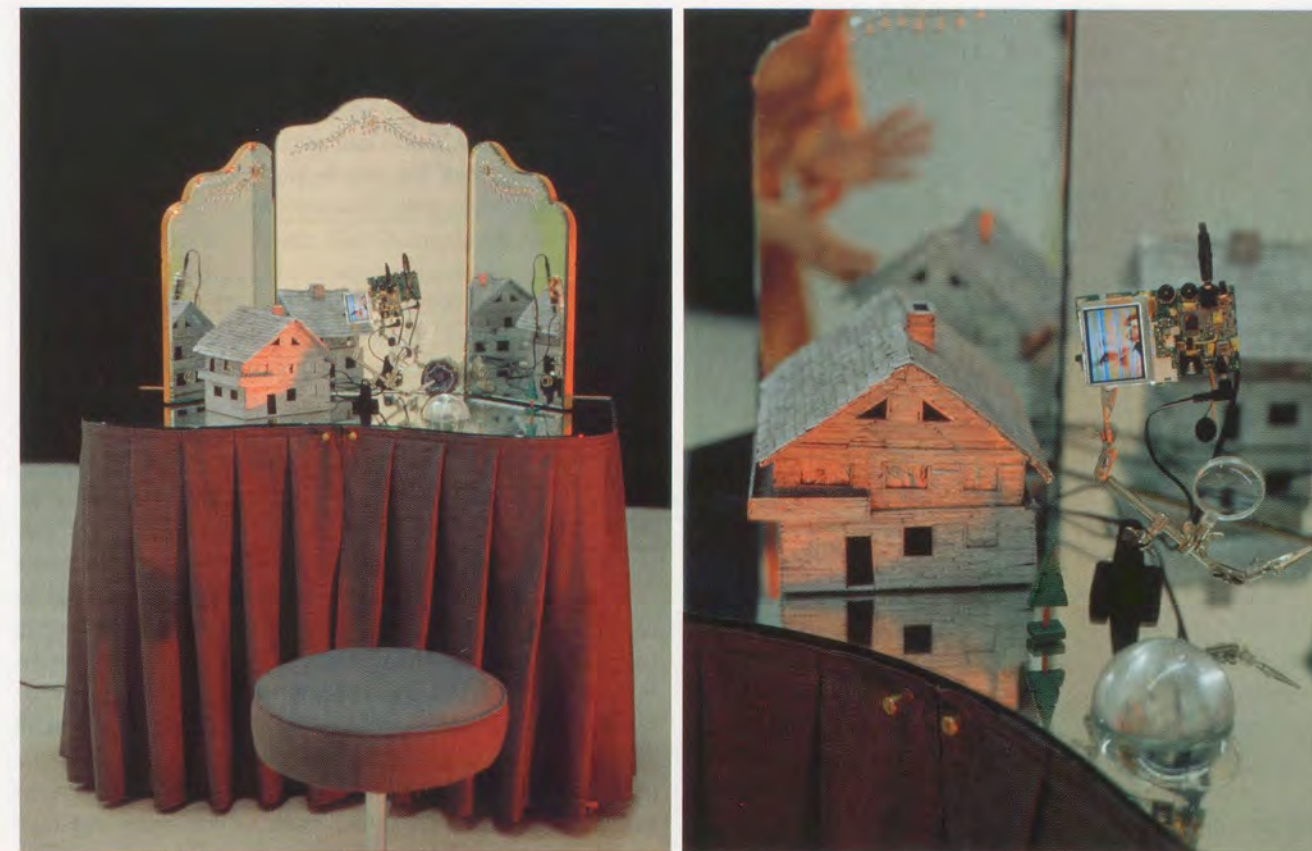
PR: Look at all those people who practice every day, who perform, who connect up thousands of cables and do a sound check beforehand! To me, making art and showing it to other people also resembles the ritual of confession and praying. Guilt feelings are a powerful drive. I feel responsible for lots of the shortcomings of our existence, and not only for the limitations of our visual system. I also feel guilty about the limitations of machines and our physical, bodily isolation.

ER: Looking at suggestions and cultural statements with the people who made them, listening to them and talking or writing about those ideas also means escaping the isolation of one's own body, doesn't it? What's going to happen when flat screens gradually replace monitors, big chunky things in space? High Definition Video is also going to be more common soon. At the moment they're still fighting about the norms, nobody knows if the label dictators in the USA or those in Asia will come out on top...

PR: Today's already dated video pieces will be considered cinematographic watercolors in a few generations. Most people who visit an installation direct their attention primarily to the obvious content of the message; they perceive secondary information unconsciously, like the quality of the resolution, the coloring, the texture of the plastic case around the monitor, or the flatness and restrictedness of the picture, but they do perceive it and very strongly in fact. Such components are important to me and I intentionally incorporate them. In general, machines are getting smaller and more affordable. As a result, the means of production can become more democratic and the senders can be decentralized.

ER: How do you react to the comment that your videos are colorful?

PR: I don't share that appraisal of my work. It's nowhere near as colorful as life and our inner worlds! Just close your eyes and see what happens! Reality, nature, and what you see behind your eyelids are substantially more colorful than what we could ever depict. I think we've gotten used to the fact that reproductions in all kinds of media, like film, photography, and drawings, can't compete with the colorfulness of the original object. We can only find it again by manipulating the original.



PIPILOTTI RIST, EMPFÄNGER, 2003, Videoinstallation und Detail, Hauser & Wirth, Zürich / RECEIVER, video installation and detail. (PHOTOS: ANDREA RIST)

Standards in coloring in the media of film, video, and photography have been chemically and technically developed so that human, or rather white skin looks as healthy as possible. Everything else was subordinated to this effect and, as a result, we have learned to take the lack of color for granted. This convention probably also acquired currency because strong colors are associated with the lower classes, gypsies, and the Third World. Understatement is toned down and uncolorful and it's always a means of distancing and concealment. I object to that.

ER: What other jobs does your work do?

PR: I want to encourage the minds of those I do my work for, I want to help sharpen their sensibility for the relativity of dimensions and time (a cold hand is 100th of an inch big, hot feet swell to the size of a mountain range, slow motion is truer than real-time). I try to detach films and sound, to take them out of their suspicious boxes, and to put liberating spaces at people's feet. I want to represent hysteria as something positive and exorcise the painful constraints of roles. I want to make it easier for us to be more sanguine about our own weaknesses and the weaknesses of machines. I invite people to take a trip through the body directly in front of and behind the eyelids. I bow to my objects and I glorify nature. I scoop up time for viewers and listeners.

Translation: Catherine Schelbert





## GESCHLOSSENER KREISLAUF

ÄNNE SÖLL

Hatte man die Räume von Pipilotti Rists erster Einzelausstellung in New York durchschritten und suchte das WC der Galerie Luhring Augustine auf, so sah man sich erneut mit einem bewegten Bild konfrontiert. Diesmal schaute man auf einen LCD-Bildschirm, der auf dem Boden vor der Kloschüssel stand, und blickte auf das durch einen Glasboden mit einer Infrarot-Kamera aufgenommene Bild beim Wasserlassen oder beim Stuhlgang. Nachdem man die Spülung der Toilette betätigt hatte, verschwanden nicht nur die Ausscheidungen in Richtung Kanalisation, auch das Monitorbild machte Platz für den nächsten Besucher. CLOSET CIRCUIT (2000), so der Titel der Arbeit, konfrontiert – das Gebot der Reinlichkeit elegant umschiffend – die Betrachter beziehungsweise Benutzer mit den Körperzonen und -flüssigkeiten, die sich normalerweise ausserhalb der Reichweite von Kameras befinden. Die auch wärmesensitive Infrarotkamera liefert jedoch keine spiegelgleichen, realitätstreuen Bilder: Vielmehr zeigt die Kamera das Wohlbekannte in Schwarzweiss mit grünlicher Verfärbung und weichen, unscharfen Konturen, je wärmer die Körperregion oder -flüssigkeit, desto heller ihr Bild; das alles mit dem Ergebnis, den eigenen Körper und seine Funktionen als etwas Fremdartiges wahrzunehmen und sich ihm im gleichen Moment fasziniert zuzuwenden. So schaut man auf den in eine pixelige Landschaft verwandelten Intimbereich, der in seiner Ausschnitthaftigkeit als ein abstraktes – nach Dechiffrierung verlangendes – Bild erscheint. In Rists Werk stellt CLOSET CIRCUIT einen radikalen Höhepunkt dar. Das Interesse an den Grenzen des Körpers, seiner Haut und ihren Öffnungen spiegelt sich in ihren Arbeiten von Anfang an: In den frühen Videos wie PICKELPORNO (1992)

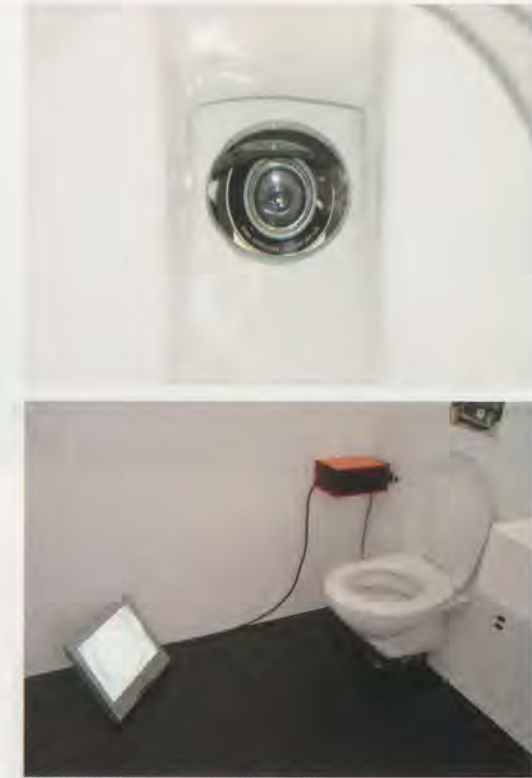
oder BLUTCLIP (1993) nähert sie sich dem Körper so lange an, bis er monströs, erotisch und gleichzeitig verletzlich wirkt. Sie greift dabei nicht auf ein essentialistisches Körperbild zurück, sondern zeigt, wie sehr unser eigenes Körperverständnis von Bildern des Körpers abhängig ist, sich immer erst im Zusammenhang mit ihnen etabliert.<sup>1)</sup> Rist rückt dem Körper buchstäblich auf den Leib: Die extremen Close-ups haben zum Beispiel in PICKELPORNO das Ziel, das Gebot des Pornofilms, «alles» sichtbar zumachen, ad absurdum zu führen und zugleich eine Alternative zur Pornographie zu entwerfen. Im Video BLUTCLIP und der Videoinstallation BLUTRAUM<sup>2)</sup>, zwei Arbeiten zum Thema Menstruation, ist es die groteske Inszenierung des blutenden Körpers, die den ontologischen Status des (weiblichen) Körpers unterminiert. Rist arbeitet mit der Spannung zwischen dessen Auflösung und gleichzeitiger Materialisierung im Bild, im Zwischenraum von sozial definierten Körpergrenzen und medialen Oberflächen. Der «abjekte» Stoff des Menstruationsbluts wird hier nicht eindeutig positiv besetzt und dadurch rehabilitiert, stattdessen wird seine Vieldeutigkeit genutzt, um die gesellschaftlich dominanten Mechanismen von Hygienisierung und Schönheitswahn zur Etablierung des (weiblichen) Körperbilds in Frage zu stellen.<sup>3)</sup> Fokussiert Rist in BLUTRAUM wie in CLOSET CIRCUIT die Körperflüssigkeiten, so liegt ihr in der Installation EINDRÜCKE VERDAUEN (1993) etwas am Körperinneren und seinem Verhältnis zum Körperbild. Wie ein fleischgewordener Witz hängt der mit einem kugelrunden Fernseher gefüllte und dadurch grotesk verformte gelbe Badeanzug von der Decke und zeigt ein Endoskopievideo durch den Verdauungstrakt. Gefragt wird hier – wie in CLOSET CIRCUIT – nach dem Erfah-

ren von Körpergrenzen durch neue Technologien und die sich dadurch wandelnden Vorstellungen vom kohärenten und abgeschlossenen Körper. Rists Interesse am Verdauungsvorgang zeigt sich auch in einer weiteren Arbeit mit dem Titel MUTAFLORE (1996). In dieser Videoprojektion auf dem Boden scheint es, als wolle die Künstlerin die Kamera oder den Betrachter mit einem Biss beziehungsweise Filmschnitt verspeisen und wieder ausscheiden.

Mit CLOSET CIRCUIT legt Rist nun den Schwerpunkt auf die Funktion des Ausstossens selbst und bezieht den Betrachter/Benutzer direkt in die Bilderherstellung mit ein. Der geschlossene Kreislauf, auf den Rist im Titel anspielt, verweist hier einerseits auf die seit den ersten Tagen der Videokunst häufig eingesetzte Überwachungsschleife des *closed-circuit* und ihre sozialen Kontrollfunktionen, andererseits auf den Körperkreislauf als solchen. Die sprachliche Verschränkung von beiden impliziert, dass auch der «intime» Kreislauf des Verdauens und Ausscheidens strengen gesellschaftlichen Regeln der Sichtbarkeit beziehungsweise Unsichtbarkeit unterworfen ist.<sup>4)</sup> Sieht man in den meisten *Closed-circuit*-Installationen sich selbst in die Kamera schauen und reflektiert damit die eigene Blickposition, bekommt man in Rists Versuchsaufbau eine uneinnehmbare Perspektive angeboten. Als eine Art Selbstbeobachtungsstation umweht sie nicht nur der Hauch eines zukünftigen, medial aufgerüsteten Aufklärungsunterrichts, CLOSET CIRCUIT wirkt auch wie eine Videokabine im Sexshop ausgestattet für autoerotische Phantasien und kommentiert auf ironische Weise das *Big-Brother*-Phänomen und das wachsende Bedürfnis «on screen» zu sein. Dazu kommen die Assoziationen, die mit dem Infrarotbild verbunden sind: Sie reichen von den nächtlichen Bildern an Grenzübergängen und in der modernen Kriegsführung bis hin zur medizinischen Diagnostik. Nur, was sieht man hier eigentlich? Was macht der Bildschirm? Was bedeutet es, wenn wir, anders als in früheren Videoinstallationen Rists auf Toiletten<sup>5)</sup>, zum Voyeur unserer selbst werden und sich die intimsten Zonen unseres Körpers auf der Oberfläche des Bildschirms rematerialisieren? Verweilt man in der Regel auf einer öffentlichen Toilette nur so lange, bis das Geschäft erledigt ist, so bietet uns Rist einen Grund sitzen zu bleiben, uns mit dem banalen Vorgang zu beschäftigen und uns einem Bildschirm zuzuwenden, der ein selbstgestaltetes Programm sendet. Die abgeschirmte Situation auf der öffentlichen Toilette wird dadurch einerseits

gesteigert, denn man ist mit sich bewusst allein. Andererseits tritt eine Verunsicherung ein: Wer oder was schaut von wo zu und wer schaut noch (mit)?

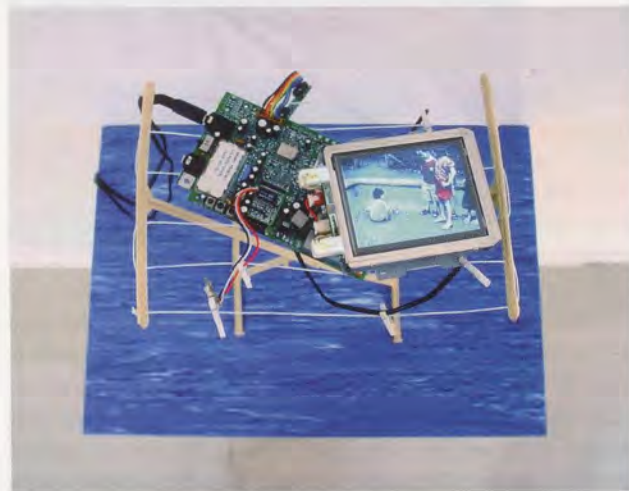
Die Funktion der Infrarotkamera, den Wärmegrad ihrer Objekte abzubilden, verfremdet nicht nur das Bild, sie bietet auch einen Überschuss an Information, welche die Materialität des eigenen Körpers ähnlich wie ein Ultraschall-Bild in eine durch den Bildschirm erfahrbare glatte Oberfläche verwandelt. Wenn sonst die Prämisse gilt, den Körper als unverletzlich und stabil zu präsentieren beziehungsweise zu phantasieren und dadurch Ängsten der Auflösung, Bedrohung durch Krankheit und Tod entgegenzutreten, rückt Rist genau die Stellen in den Blick, an denen sich der Körper öffnet, durchlässig wird. Die Bildschirmoberfläche versiegelt jedoch genau jene Öffnungen, und die wärmeabhängigen Bilder verwandeln die sonst als unsauber und abstossend empfundenen Körperausscheidungen in ästhetisch interes-



PIPILOTTI RIST, CLOSET CIRCUIT, 2000, closed circuit video installation, installation view and details / Installation und Detailsansichten. (PHOTO: KÄTHE WALSER)



PIPILOTTI RIST, PORQUÉ TE VAS? (NASS), 2003, Videoinstallation, International Art Festival 2002, Lofoten, Norwegen / WHY ARE YOU GOING? (WET), video installation. (PHOTO: KÄTHE WALSER)



sante, wiederum annehmbare Bilder. Geht man wie die Anthropologin Mary Douglas davon aus, dass Körpergrenzen auch für die Grenzen des Sozialen an sich stehen und dass Öffnungen und Ausscheidungen immer eine Verunsicherung des (Gesellschafts-)Systems bedeuten<sup>6)</sup>, dann zeigt Rists stilles Örtchen, dass der Bildschirm mit seiner Macht der Selbstversicherung sogar das Erscheinen grenzwertiger Körperzonen und damit die Grenzen der Subjektivität in den Griff bekommen kann. Bleibt die Frage, ob Rists Installation nun die «totale Kapitulation des Individuums vor dem Medienregime» und das damit einhergehende «konstante internalisierte self-monitoring» illustriert?<sup>7)</sup> Haben Sie schon eine Kamera unter der Toilette?

ÄNNE SÖLL ist Kunsthistorikerin und unterrichtet am Institut für Kunst und ihre Didaktik an der Universität Dortmund. Ihre Dissertation *Arbeit am Körper. Videos und Videoinstallationen von Pipilotti Rist* ist im Silke Schreiber Verlag erschienen (2004).

1) Meine Interpretation stützt sich auf die Thesen Judith Butlers, dass sich Materialität und Körperlichkeit durch wiederholende, performative Prozesse erst etablieren müssen und dass dadurch der Körper nicht mehr als passiver Ort von Einschreibung, sondern als Ort konstruktiver Prozesse angesehen werden muss. Der «Körper», den wir als «natürlich» und «geschlechtlich» erleben, materialisiert sich erst durch eine wechselseitige Dynamik von Bild und Körper als «natürlich-geschlechtlicher». Vgl. dazu Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.

2) In BLUTRAUM verwendete Rist das Einkanalvideo BLUTCLIP in veränderter Form.

3) Zur Bedeutung des Abjektbegriffs und seiner Funktion zur Konstitution des Subjekts siehe Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, S. 196f.

4) Natürlich ist der Vorgang auch geschlechtlich codiert. Das Urinieren von Männern in der Öffentlichkeit wird als weit weniger anstößig empfunden als das von Frauen.

5) Eine weitere Arbeit, ATMOSPHERE & INSTINKT (1998), ist ebenfalls in einer Toilette installiert (Museum für Moderne Kunst in Frankfurt). Setzt man sich auf die Kloschüssel, so sieht man jedoch nicht sich selbst, sondern eine wild gestikulierende Frau aus der Vogelperspektive, die versucht mit der Kamera zu kommunizieren.

6) Mary Douglas, *Reinheit und Gefährdung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988 (zuerst erschienen 1966).

7) Ursula Frohne, «Screen Tests: Media Narcissism, Theatricality and the Internalized Observer», in: *CTRL Space. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, hrsg. von Thomas Y. Levin, Ursula Frohne und Peter Weibel, ZKM Karlsruhe 2000, S. 252–277, hier S. 257.

## CLOSED CIRCUIT

ÄNNE SÖLL

PIPILOTTI RIST, CLOSET CIRCUIT, 2000, closed circuit video installation (stage of development/Entwicklungsstufe), Luhring Augustine Gallery, New York.

(PHOTO: LARRY LAMAY)



If you had gone to the bathroom at the Luhring Augustine Gallery during Pipilotti Rist's first solo exhibition in New York, you would have been presented with a moving picture of a special order. Thanks to an infrared camera installed under the glass floor of the toilet bowl, you would have seen yourself in action in the LCD monitor conveniently placed on the floor before you. By flushing the toilet, you would have not only eliminated your personal body waste, but also its visual reproduction—making room for the next visitor to enter and have a fresh start. Elegantly circumnavigating the dictates of cleanliness in CLOSET CIRCUIT (2000), Rist confronts the viewer, or rather the user, with body zones and fluids that are not ordinarily within reach of the camera eye. However, instead of delivering faithful, mirror images of the reality of this private moment, the heat-sensitive camera creates a greenish, black-and-white rendition of the event with soft, fuzzy contours: the warmer the body zone or liquid, the lighter the picture. Participating in the artist's work, we find ourselves watching an alienated rendition of our own body and bodily functions with unabashed fascination; we see our private parts transformed into a pixelated landscape, into a cropped abstract image that needs to be deciphered.

Rist's CLOSET CIRCUIT represents a radical climax. But her interest in the limits of the body—its skin and its orifices—is not new. In early videos like PICKELPORNO (Pimple Porno, 1992) and BLUTCLIP (Blood Clip, 1993), she zeros in on the body so closely that it becomes monstrous, erotic, and vulnerable. She does not resort to an essentialist image of the body, but rather reveals how intimately our understanding of the body

relates to, and is established by, inculcated images.<sup>1)</sup> Rist takes the video close-up to such an extreme that in PICKELPORNO, for instance, she reduces to absurdity pornography's onus to show everything and, in so doing, offers pornographers a new alternative. In BLUTCLIP, and in the video installation, BLUTRAUM (Blood Room 1993–1994), both of which deal with menstruation, Rist's grotesquely-staged close-ups of a menstruating vagina undermine the ontological status of the female body.<sup>2)</sup> Essentially, she exploits the tension between the dissolution and simultaneous materialization of the body in pictures, in the space between socially defined body limits and medial surfaces. The "abject" substance of menstrual blood is not invested with unequivocally positive connotations and thereby rehabilitated; instead, the artist capitalizes on its ambiguity in order to question the socially dominant mechanisms of the excessive hygiene and beauty overkill that govern the image of the (female) body.<sup>3)</sup> While BLUTRAUM and CLOSET CIRCUIT focus on bodily fluids, the installation EINDRÜCKE VERDAUEN (Digesting Impressions, 1993) takes us inside the body, and reflects on the relationship between the interior and exterior image. Suspended from the ceiling like a joke made flesh, we see a yellow bathing suit grotesquely disfigured by a perfectly round television set nestling inside it, which shows an endoscopic video of the intestinal tract. As in CLOSET CIRCUIT, Rist deploys new technologies to study our experience of body limits and the changing notions of a coherent and self-contained body. Rist's interest in digestive processes also motivates a work titled MUTAFLORE (1996). In this floor-based video pro-



jection, the artist seems to be attempting to consume the camera in one take or the viewer in one bite and then eliminate them again.

In CLOSET CIRCUIT, Rist addresses the function of excretion and incorporates her viewer/user into the making of the picture. The closed circuit to which the title alludes refers, on one hand, to a technology popular since the early days of video art: surveillance systems and their function as a means of monitoring behavior, and, on the other hand, to the body's circulatory system. The linguistic overlap insinuates the stringent social rules of visibility, or rather, invisibility that govern the "intimate" systems of digestion and excretion.<sup>4)</sup> In most closed circuit installations, we see ourselves looking into the camera and are therefore made self-consciously aware of our own vantage point. But Rist's "laboratory" experiments confront us with an impossible perspective. Not only does the piece hint at the potential future of medially updated sex education, it also conjures a sex-shop video cubicle for autoerotic fantasies and, in this respect, functions as a send up of the Big Brother phenomenon and the growing need many of us feel to be on-screen. The infrared picture evokes another set of associations, from night photography at border checkpoints, to modern warfare, to medical diagnosis.

But what do we actually see? What is the monitor really doing? What does it mean when, in contrast to Rist's earlier video installations in bathrooms, we become voyeurs of ourselves, and see the most intimate zones of our bodies rematerialized on screen?<sup>5)</sup> Ordinarily we remain in a public toilet no longer than absolutely necessary, but Rist has given us reason to stay put for a while, to take note of a commonplace process, and to watch the monitor broadcasting a program of our own design. The situation of being isolated in a public toilet is heightened by the fact that we have, at that moment, chosen to be alone with ourselves. But a disturbing uncertainty creeps in: who or what is watching from where, and who else is watching as well?

Since the infrared camera depicts the degree of warmth of its subject matter, the pictures are not only distorted; they also provide a surfeit of information that transforms the materiality of one's own body into a smooth, on-screen surface, somewhat like an ultrasound. As a rule, the body is represented—or fantasized—as being invulnerable and stable in order to ward off the fear of deterioration and the threat of illness and death. In contrast, Rist zooms in on exactly those parts of the body that are open and permeable, but she does so on the smooth surface of the monitor where they are effectively sealed off, while the heat-sensitive pictures transform bodily excretions, ordinarily considered dirty and

repulsive, into aesthetically interesting, if not totally acceptable, images.

If, like anthropologist Mary Douglas, we assume that the limits of the body stand for social limitations, and that orifices and excretions always signify uncertainty in the body/social system, then Rist's installation demonstrates that the television screen, and its ability to generate self-assurance, could perhaps come to terms with the appearance of borderline body zones and, ultimately, the limits of subjectivity.<sup>6)</sup> But one question remains: does Rist's installation illustrate the "individual's total surrender to the media's regime of the gaze" and the attendant "constant, internalized self-monitoring"?<sup>7)</sup> Have you already installed your bathroom camera?

Translation: Catherine Schelbert

ÄNNE SÖLL is an art historian and teaches at the Institut für Kunst und ihre Didaktik, Universität Dortmund. Her dissertation *Arbeit am Körper. Videos und Videoinstallationen von Pipilotti Rist* has just been published by Silke Schreiber Verlag (2004).

1) My interpretation is based on Judith Butler's argument, according to which materiality and physicality can only be established through reiterative, performative processes, and the body, therefore, is no longer a passive place of inscription but must rather be viewed as a place of constructive processes. The "body," which we all perceive as "natural" and "gendered," is materialized as "naturally gendered" through the reciprocal dynamic of image and body. Cf. Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of Sex* (New York: Routledge, 1993).

2) In BLUTRAUM, Rist used a modified version of the single channel video, BLUTCLIP.

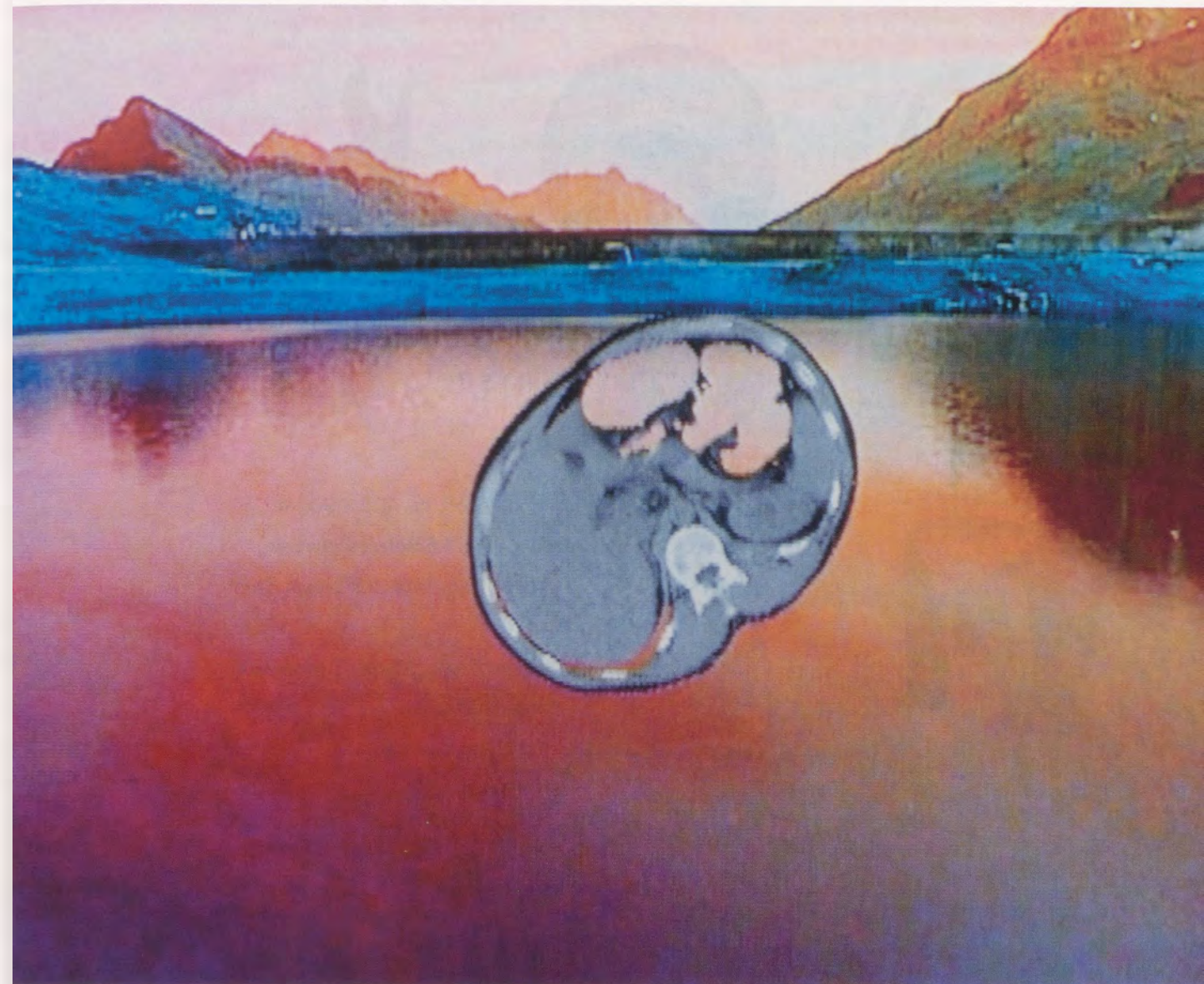
3) On the meaning of "abject" and its function in constituting the subject, see Judith Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990), p.133.

4) The system is, of course, governed by gender codes as well. It is considered far less offensive for a man to urinate in public than for a woman.

5) Another piece, ATMOSPHERE & INSTINKT (1998), is also installed in a rest room (Museum für Moderne Kunst in Frankfurt). Instead of seeing yourself when you sit down on the toilet seat, you see a bird's-eye-view of a woman wildly gesticulating and trying to communicate with the camera.

6) Mary Douglas, *Purity and Danger* (New York: Routledge, 2002/1966).

7) Ursula Frohne, "Screen Tests: Media Narcissism, Theatricality and the Internalized Observer" in *CTRL Space. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, and Peter Weibel (eds.), ZKM Karlsruhe 2000, pp. 252–277, here: p. 257.



PIPILOTTI RIST, LUFT IM GEDÄRME IN DER LUFT, 2004, C-Print hinter 3 cm Plexiglas, 15,8 x 20,8 cm / AIR IN INTESTINE IN AIR, C-print mounted behind 1<sup>3</sup>/<sub>16</sub>" Plexiglas, 6<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 8<sup>3</sup>/<sub>16</sub>".