

Oberflächen

Drei Projektvorstellungen der Werkstatt für Visuelle Anthropologie.¹ (Mit einem Kommentar von Valerij Podoroga)

Oberfläche. Projektvorstellung

AES [Lev Evzovič, Evgenij Svjackij]
KÖRPEROBERFLÄCHE

Lev Evzovič: Wir haben uns in diesem Projekt die Aufgabe gestellt, die Oberfläche des menschlichen Körpers in ihrer Reinform zu zeigen. Nichts als die Oberfläche.

Zu diesem Zweck wurden von einer großen Anzahl von Menschen unterschiedlicher sozialer Herkunft Fotografien angefertigt: Von Alten, Jungen, Schwarzen, Weißen, Frauen, Männern usw. Von diesen wurden Fotografien Abzüge in Lebensgröße, manchmal auch in 1,2 facher Lebensgröße gemacht, so dass der Eindruck natürlicher Größe erhalten blieb. Die weitere Arbeit bestand darin, ein Bild zusammenzustellen, in dem jede Semantik so weit wie möglich reduziert sein sollte. Schließlich ist der Mensch an sich hochgradig semantisch. Das Gesicht, die Augen, die Nase, jedem ist von vornherein ein gewisser Sinngehalt inhärent. All diese Motive wurden herausgeschnitten, übrig blieb nur die nackte Oberfläche. Natürlich bleibt dabei die Herkunft jedes Fragments der Körperoberfläche trotzdem erkennbar. Der Rücken hat eine große Oberfläche, die Zunge eine kleine. Das lässt sich nicht verhindern, was jedoch wahrscheinlich auch nicht nötig ist.

Evgenij Svjackij: Die Arbeit besteht aus mehreren Einzelteilen. Sie

PLURALE O
(2001), 261–277
1 Ausschnitt aus:
MASTERSKAJA
VISUAL'NOJ
ANTROPOLOGII.
1993–1994.
DOKUMENTACIJA
PROJEKTA/
PROJEKT
DOKUMENTACII.
Hg. von Viktor
Miziano,
Moskau 2000.

so wie jetzt zu präsentieren, indem wir am Tisch sitzen und einzelne Fragmente von Hand zu Hand weiterreichen, ist eine Möglichkeit. Mehr als das, es ist sogar die ideale Existenzweise dieser Arbeit, denn bei der Ausstellung in klassischen Museums- oder Galerieräumen stoßen wir ständig auf das Problem der Komposition. Diese Arbeit ist aber zutiefst akompositionell. Wenn sie ausgestellt wird, bedingt das jedoch immer irgendeine Art von Komposition.

Valerij Podoroga: Ist die Arbeit abgeschlossen?

L. E.: Was heißt »abgeschlossen«? Wenn wir diese Arbeit ausstellen, befestigen wir ihre einzelnen Fragmente auf transparenten Konsolen an der Wand, und zwar so, dass sie sich untereinander nicht berühren. Dabei ist die Anordnung ausdrücklich völlig beliebig. Damit ist diese Arbeit also vollkommen unabgeschlossen.

Oberfläche. Projektvorstellung

Dimitrij Gutov

TABULA RASA

Dimitrij Gutov: Vor sich sehen Sie ein Stück synthetisches Pauspapier. Ein Material, mit dem ich sehr viel arbeite. Es ist halbtransparent, also durchsichtig, aber eben nicht ganz. Vor allem aber kann man auf das Pauspapier schreiben, und das Geschriebene hinterher wieder löschen, ohne dass irgend etwas zurückbleibt. Von diesem Papier läßt sich alles wieder abwischen.

V. P.: Sie können also schreiben, was immer Sie wollen. Der entsprechende Terminus dafür wäre: *tabula rasa*.

Jurij Lejderman: Sind diese Gegenstände, die auf den Ecken liegen, Teil der Arbeit?

D. G.: Ja, obwohl sie vollkommen zufällig dort sind. Es lohnt sich nicht, dahinter irgendeine Denkaufgabe zu vermuten. Sie halten das Papier glatt, damit es sich nicht zusammenrollt. Deshalb ist weder ihre Farbe von Bedeutung, noch ihre Form, sondern nur ihr Gewicht.

V. M.: Spielt es für die Arbeit eine Rolle, dass das Papier sich zusammenrollen würde, wenn man die Gegenstände wegnähme?

D. G.: Zweifellos. Es gibt hier eine Energie des Zusammenrollens. Dieses Material behält seine Elastizität sehr lange bei. Nach zwei Monaten rollt es sich noch genauso zusammen, wie jetzt.

V. M.: Wie groß ist denn der Symbolgehalt dieser Gegenstände? Oder sind sie tatsächlich vollkommen willkürlich ausgesucht?

T. D.: Immerhin sind hier ausgerechnet Kleber und Tusche ...

D. G.: Das sind einfach die Gegenstände, die ich gerade zur Hand hatte.

V. K.: Und der Titel?

D. G.: Es gibt keinen. OHNE TITEL, MISCHTECHNIK.

Oberfläche. Projektbesprechung

Die Textur der Hautoberfläche

DER ABSTAND ZUM SICHTBAREN

V. P.: Das erste Projekt, das der Gruppe »AES«, scheint mir besonders bemerkenswert zu sein, denn es thematisiert die Haut. Aber wenn ich darüber nachdenke, wie man diese Arbeit in einem analytischen Kommentar vorstellen könnte, der gerade diese Ausstellung der Haut zum Inhalt hätte, dann fallen mir eine Reihe von Schwierigkeiten ein, die vielleicht sogar unüberwindbar sind. Es geht zwar um die Haut, gezeigt werden aber irgendwelche fotografisch präparierten Stücke oder Fragmente der Hautoberfläche. Und diese Fragmente haben keinen so unmittelbaren Zusammenhang zur Haut als solcher, wie die Künstler offensichtlich angenommen haben. Sie sind nicht Haut, sondern Fragmente von Hauttextur. Das ist ein großer Unterschied, denn die Textur der Hautoberfläche, die wir hier sehen, ist keine Haut, sondern ein Zeichen, das auf Haut verweist. Verschiedene Arten von Texturen beziehen sich nämlich auf gewisse optische Ereignisse, oder, konkreter auf unser Gespräch bezogen, auf die Analyse der Hautoberfläche, also auf die Suche nach demje-

nigen in der menschlichen Haut, was sie nicht selbst ist. Textur ist also das, was nicht Haut ist, selbst wenn es sich tatsächlich um die Textur der Hautoberfläche handelt.

Das texturale Ereignis ist ein totales, es kann an jedem beliebigen Ort zu jeder beliebigen Zeit stattfinden, darin besteht die besondere Geographie und Geologie jeder Oberfläche und jedes Materials, der »Dinge«. Die Urheber des Projekts haben natürlich Recht damit, dass ein ganzheitliches Bild des menschlichen Körpers heutzutage als Darstellungsform inadäquat ist und abgelehnt werden muß, nicht nur, weil es ein solches Bild nicht gibt, sondern deshalb, weil es nur so existieren kann, fragmentarisch, ausschnitthaft, fast zufällig. Dieses »vernunftbegabte Lebewesen«, das wir immer noch Mensch nennen, erschöpft sich nicht in dem, was es darstellt. Mit anderen Worten, wenn der Mensch in seiner Haut lebt, dann bedeutet das nicht, dass dieses »Leben« in ein paar Hautfragmenten eingefangen werden kann, die innerhalb der Grenzen einer bestimmten Rahmengeometrie ausgestellt werden. Sie als Zuschauer werden (mir) sagen: »Aber das ist doch die Haut eines Menschen!« Ich aber sage ihnen: »Nein, das ist keine Haut, sondern eine Auswahl von Hautzeichen, solchen, die mit Vorstellungen arbeiten, oder Bildern, oder einfach mit dem Namen (»Haut«). Und wenn ich das sage, meine ich damit nicht, dass Haut eigentlich dargestellt werden könnte, sondern dass gerade die Undarstellbarkeit der Haut in dieser Arbeit unbedingt reflektiert werden sollte.

Aleksandr Alekseev: Das Glas selbst hat in diesem Projekt keine Bedeutung. Es ist bloß ein technischer Gegenstand, dessen Funktion darin besteht, die Haut zu repräsentieren. Wenn wir ein Passepartout nehmen oder einfach eine Fotografie der Haut aufhängen, dann ist das niemals mehr, als einfach ein Bild.

V. P.: Sie nehmen also an, dass es gerade das Glas ist, das die Anwesenheit der Haut ausmacht, den »Hauteffekt«. Es wäre wahrscheinlich dumm, Ihnen entgegenzuhalten: »Aber ich nehme das nun einmal nicht so wahr!« Ich werde also versuchen, in unseren Gesprächen von nun an Verweise auf meinen eigenen Geschmack und meine Eindrücke zu vermeiden. Aber bedenken wir doch einmal folgendes: Warum nennen wir dieses »Hinausdrängen« der Hautoberfläche

unserem Auge entgegen überhaupt »Arbeit mit der Haut«? Wo doch eins völlig offensichtlich ist: Wenn Sie ein Stück Haut fotografieren, es in einen transparenten Korpus setzen und es dann schließlich zwischen ebensolchen anderen Stücken auf der weißen Fläche einer Wand plazieren, dann verändern Sie damit etwas am *Bild* der Haut als Haut selbst. Letztendlich wenden Sie damit nämlich, fast rituell, das bekannte konzeptualistische Verfahren an. Sie nehmen etwas, das sich scheinbar nicht übersetzen läßt, und übersetzen es dennoch, und zwar in ein reines Zeichen, wobei seine vorgegebene Verbindung mit dem Bezeichneten selbst aufgehoben wird. Die Arbeit mit dieser Art von Zeichen, die das Bezeichnete selbst zerstören, macht das Prinzip der Installation aus. Allerdings hat all das auch noch eine andere Seite.

Eine besonders wichtige Rolle spielt nämlich die Vergrößerung oder übertriebene Vergrößerung des jeweiligen Hautstücks, und es geht immer auch um die An- oder Abwesenheit der *Distanz* in Bezug auf das Wahrgenommene. Indem ich sehe, distanzieren ich mich oder lege eine Distanz fest. Texturen sind optische Zeichen einer solchen Distanz. Die Isolierung von Hauttexturen ist eine Form der Aufzeichnung (wenn Sie so wollen, ein Zeichnen auf der Haut). Allerdings macht man damit nicht etwas sichtbar, was gewissermaßen schon auf der Haut vorhanden ist, sondern erschafft ein neues Bild. Denn der Effekt der Haut besteht gerade darin, dass sie nicht optisch dargestellt werden kann, dass sie undarstellbar ist. Genauer, Haut kann nicht optisch als biologisches Faktum wahrgenommen werden, sondern überwindet und beseitigt jede Möglichkeit der Aufzeichnung. Und wenn wir solche Hauttexturen aufmerksam betrachten, dann stellen wir fest, dass wir es im Grunde nicht mit Haut zu tun haben, sondern mit Objekten, die Träger ausschließlich optischer Informationen sind. Man kann natürlich einwenden, dass genau dies das Anliegen der zeitgenössischen Kunst sei: alles, was nicht sichtbar ist oder sich der Sichtbarkeit widersetzt, in ein optisches Substrat zu verwandeln. Und dass darin genau das Wesen künstlerischer Anstrengung besteht. Dem stimme ich zu, möchte aber dennoch anmerken, dass in einem solchen Fall die vielzitierte taktile Aura verloren geht, die die physische Präsenz der Haut in der Welt umgibt, und die mit der optisch gegebenen Information über ein

Objekt unvereinbar ist. Haut ist a-optisch und bleibt immer unsichtbar, da ihre potentielle Wahrnehmung auf taktile Weise geschieht. Wenn ich Haut betrachte, dann bleibt das, was ich sehe, immer optisch unklar, es entzieht sich, vibriert und läßt nicht zu, dass eine bestimmte Distanz aufgehoben wird (im entgegengesetzten Falle würde der ganze auratische Effekt verschwinden). Nehmen wir zum Beispiel einmal das zeitgenössische Design (*high-touch*). Das basiert ja gerade auf einem totalen, körperlich rhythmisiertem Raumerlebnis, in dem das Optische gewissermaßen maskiert (wenn nicht sogar völlig vernichtet) ist, das Sehvermögen »ein wenig schlechter« wird, als gewöhnlich. Dann sind wir nicht völlig blind, aber doch fast, und dennoch nehmen wir unsere Blindheit nicht wahr, weil uns der Raum, in dem eine taktile Aura herrscht, Vergnügen bereitet. Das bedeutet, dass ein solcher Raum uns »streichelt«, »stützt«, uns »ein Gefühl der Leichtigkeit gibt«, uns mit Vertrauen in die Welt erfüllt und uns in einen leichten Trance- oder Schlafzustand versetzt, ganz so, als läge dieser Raum nicht außerhalb von uns, sondern auf unserer Haut (-oberfläche). Man erlebt den taktil organisierten Raum »mit seiner ganzen Haut«. Es ließe sich noch hinzufügen, dass Sinnlichkeit an sich in ihrer archaischesten Seinsweise den Tastsinn meint, der sehr fragil ist und deshalb zur Vollendung verschiedenartiger optischer Schutzmechanismen bedarf ...

Deshalb also erscheint mir dieses Projekt so interessant, wobei ich allerdings nicht ausschließen möchte, dass es schon ähnliche Arbeiten gibt ...

L. E.: Die gibt es zweifellos, sehr viele sogar. Allerdings wird in ihnen normalerweise nicht die Haut selbst als Phänomen thematisiert. Oft wird mit der übermäßigen Vergrößerung der Hautoberfläche gearbeitet, die damit aufhört, Oberfläche zu sein. Viele arbeiten mit dem Körper, aber dann geht es schon nicht mehr um Haut. Und schließlich gibt es sehr viele Werke, die einen zusätzlichen Aspekt zur Sprache bringen, etwa Zeichnungen auf der Haut, Akupunktur, Body-Art usw. Uns ging es aber nun gerade darum, eine reine (unverfälschte) Darstellung der Haut zu erzeugen. So etwas hat es, soweit ich weiß, noch nicht gegeben.

Ju. L.: Sie wollen sagen, dass Ihre Arbeiten zu einer rein taktilen Wahrnehmung zurückkehren, oder zumindest daran erinnern?

V. P.: Jede Empfindung ist gewissermaßen unrein. Wir würden den Mechanismus der Wahrnehmung zerstören, wenn wir Objekte rein visuell oder rein taktil wahrnehmen wollten. Es gibt keine »reinen Wahrnehmungen«.

Ju. L.: Aber genau das ist doch die Frage! Man ruft uns die Taktilität gewissermaßen als Gegengewicht zur visuellen Wahrnehmung ins Bewußtsein. Aber de facto betrachten wir diese Arbeiten doch nur, wir berühren sie nicht. Und indem wir sie, wie gehabt, ansehen, wissen wir, dass wir an den Tastsinn denken, das Taktile fühlen sollen. Der Tastsinn ist also gewissermaßen als Zeichen anwesend und nicht in seiner eigentlichen Form, denn schließlich sehen wir uns die Arbeiten genauso an, wie wir es immer tun. Im übrigen wurden wir, als wir die Arbeiten im Kreis herumgaben, um sie uns anzusehen, gebeten, sie am Rand anzufassen. Wir sollten also die Oberfläche gerade nicht berühren, da sonst Fingerabdrücke zurückbleiben könnten.

V. P.: Mit anderen Worten, Sie halten es für offensichtlich, dass Visualität in einem ganz alltäglichen Sinn nicht hintergangen werden kann (schließlich *sehen* wir). Mir scheint nun jedoch, dass das Wort »ansehen« gar nicht den Wahrnehmungsakt selbst bezeichnet. Wenn ich Haut betrachte, dann bedeutet das noch lange nicht, dass ich auch Haut sehe, und sei es auch nur in ihrer visuellen Erscheinung. Vielmehr sehe ich das Wort »Haut«. Schon seit langem ordnen wir alle Erscheinungsformen unserer Sinnlichkeit dem einzigen und universellen Kriterium »Ich sehe« unter. Wir haben eine mächtige Mythologie des Gesichtssinns geschaffen und das AUGE im Gegensatz zum Körper vergöttert. Das Auge wurde also mindestens zweimal erfunden: Zuerst als ein sich (überaus erfolgreich) entwickelndes Wahrnehmungsorgan, ein Usurpator, der allmählich alle Sinnesorgane besetzt und zu ihrer Kontrollinstanz wird, dann aber auch als Mittel, mit dessen Hilfe alle Auseinandersetzungen über die Frage der Existenz oder Nichtexistenz der uns umgebenden Wirklichkeit gelöst werden können. In der Tat ist das Auge als Sinnesorgan eine Mischkonstruktion, die »unrein« ist, und seine Wirkungskraft

wäre vielleicht nicht so groß, wenn es sich nicht auf andere Arten der Wahrnehmung stützen würde. Im Gesichtssinn sind immer schon zusätzliche Ressourcen der Wahrnehmung angelegt, und die sind es auch, die dem Auge die Möglichkeit geben, sich als Auge zu konstituieren. Es gibt das tote Stierauge, das Descartes seziert. Es gibt aber auch ein Stierauge, wie das, das in der letzten Einstellung des Finales von Eisensteins Film *GENERALSTREIK* auftaucht, und schlicht wie ein Zitat des *ANDALUSISCHEN HUNDES* wirkt. Gemeinsam ist ihnen, dass sie beide Symbole des »reinen Gesichtssinnes« sind (den es nicht gibt). Die zeitgenössische Physiologie zum Beispiel analysiert meiner Meinung nach das Auge meist als ein rein optisches Organ und isoliert es dabei aus dem komplexen »lebendigen« System der Sinnesorgane, in dem die menschliche Wahrnehmung organisiert ist. Indem in einem physiologischen Experiment alles daran gesetzt wird, ein geeignetes Moment für die Verwandlung des Auges in ein rein physiologisches Objekt zu finden, versucht man entweder, das Leben des Auges anzuhalten, oder es zumindest zu ignorieren ...

Ju. L.: Das heißt, das Auge wird seinem Mythos angeglichen.

V. P.: Exakt. Das Auge, genauer, seine Bewegungen, sollen angehalten werden, damit sie untersucht werden können. Für eine streng wissenschaftliche Untersuchung ist das vollkommen legitim. Aber unter solchen Gegebenheiten hört die Tätigkeit des Auges als synästhetisches Wahrnehmungsorgan auf. Und genau in diesem Moment wird (zum ersten Mal bei Descartes) der Mythos vom Auge als einer Optik- und Lichtmaschine des Sehens geboren ...

Oberfläche. Projektvorstellung

DIE OBERFLÄCHE ALS WEISSE LEINWAND.

DIE LÜGE DES KÜNSTLERS

V. P.: Lassen Sie mich anhand Gutovs Projekt die Grundrichtung der Analyse formulieren. Die Frage ist, ob Textur zur Oberfläche gehört, oder ob sie die Erscheinungsform des nicht-Oberflächlichen an den Oberflächen selbst ist. Angenommen, ich gehe davon aus,

dass *keine Textur der Oberfläche die Oberfläche selbst sei*, dann stellt sich die Frage, was die Oberfläche dann sein könnte. Der Künstler hat, wie mir scheint, seine eigene Antwort auf diese Frage gefunden. Für ihn ist die Oberfläche das, worauf alles mögliche eingeschrieben wird, ohne dass dabei Spuren zurückbleiben dürfen. Genauer: Die Oberfläche bietet sich uns als eine Art »weiße Leinwand« dar, auf der das gesamte *Rauschen der Welt* aufgezeichnet ist. Wir wählen aus diesem Rauschen nur die akustischen und optischen Bruchstücke aus, von denen wir annehmen, dass sie Sinn machen, und vernachlässigen die, denen wir keinen Sinn beimessen, und die wir deshalb schlicht überhören oder übersehen. Aber wie wählen wir aus? Wir schreiben, notieren Dinge oder löschen Niedergeschriebenes ... Die »weiße Leinwand« kann nicht hintergangen werden, weil sie die Welt selbst ist. Und diese Welt ist eine Oberfläche, und zwar nicht im Verhältnis zu einer Dimension von Tiefe, sondern als Ereignis, als potentielle Erfahrung der Welt, die nicht eingefordert werden kann. Ich gebrauche das Bild der Oberfläche als Metapher, um zu zeigen, dass eine Textur (Aufzeichnung) nie *oberflächlich* sein kann, sondern bloß der Ort der Aufzeichnung, egal, was, wie viel und wie lange auf ihm etwas festgehalten wird. Eine weitere Bedeutung von Oberfläche besteht meines Erachtens darin, dass die Welt dem menschlichen Streben nach Sinn vollkommen indifferent gegenüber steht. Man kann nur deshalb alles erdenkliche auf eine Oberfläche niederschreiben, weil das, was man notiert, vorher ohnehin schon auf ihr fixiert war. Die Frage, ob auf der Oberfläche noch Platz für Aufzeichnungen ist, spielt keine Rolle. Texturen sind nichts anderes als Spielarten der Fixierung verschiedener materieller Zeichen auf einer Oberfläche. Deshalb sind alle nur denkbaren Texturen letztlich rein optische Phänomene.

D. G.: Als wir uns den Videofilm über die Ausstellung in der Galerie von Marat Gel'man angesehen haben, hat mich ein Detail verblüfft: In einer Szene zeigt die Kamera in Großaufnahme einen Ausschnitt aus der Installation von AES: Man sieht auf dem Bildschirm nur Hautoberfläche. Das hat mich regelrecht schockiert, denn in diesem Moment hatte sich die Arbeit in ihr Gegenteil verkehrt. Sie war das geworden, was sie nicht sein sollte. Als man uns dieses kleine Stück

Haut im Fernsehen zeigte, haben wir es genau so wahrgenommen: als Stück Haut. Man konnte glauben, dass sich unter dieser Haut ein Körper befindet. Ob sie von einem Lebenden stammt oder einem Toten, ob sie überhaupt zu einem Menschen gehört, darüber wissen wir nichts. Diese Installation verspricht dem Auge ständig etwas, um ihm dann das Gegenteil davon zu geben. Die Haut ist eben doch immer mit dem verbunden, was unter ihr liegt, und es bedarf einer gewissen Anstrengung, sie isoliert zu betrachten. Und wenn ich mir diese Arbeit ansehe, ist es gewiß nicht die Haut, die mich interessiert ...

V. P.: Von meinem Standpunkt aus betrachtet haben Sie Recht, und auch wieder nicht. Unrecht haben Sie, wenn Sie die Haut in ein einfaches Zeichen oder sogar Symbol für ein Abwesendes verwandeln, das aber mit Sicherheit irgendwo existiert. Gleichzeitig haben Sie aber Recht, weil das ja auch der Autor selbst tut, im Glauben, dass er die Hautoberfläche darstellt, indem er sie als Zeichen für etwas anderes instrumentalisiert. Im Grunde genommen ist es unangebracht, Haut in Ausstellungsrahmen zu zwängen, und wahrscheinlich sollte man auch nicht vorführen, was man mit ihr machen kann, wenn sie tot ist. Der Punkt ist doch im Gegenteil der, dass sie gerade deshalb, weil sie immer lebendig ist, weder in Fragmente zerschnitten, noch in durchsichtige Plastikhüllen verpackt und aufgehängt werden kann, weil sie nicht vom Taktilen ins Visuelle übersetzbar ist. Natürlich, ich wiederhole es noch einmal, kann der Künstler mich selbst allein durch sein professionelles Arbeiten mit Leichtigkeit Lügen strafen. Ich stelle die Unmöglichkeit eines Werkes fest, aber indem der Künstler es erschafft, widerlegt er mich. Wenn ich sage, dass etwas unmöglich oder »unwahr« ist, kann man mir entgegenhalten, dass es eben Kunst ist oder dass die Kunst für mich nicht neu erfunden wird, dass meine Ausführungen unverständlich und unnötig seien usw. Diese Einwände sind durchaus berechtigt, aber trotzdem bleibe ich bei meiner Meinung und sage, dass »Haut« so nicht präsentiert werden darf ... [...]

Valerij Podoroga: Kommentar (Januar–Februar 1996)

Ich erlaube mir noch einige Erläuterungen zum Thema Oberfläche. Bei der Lektüre dieser Diskussion ist mir heute nämlich aufgefallen, wie unzulänglich meine eigenen Repliken waren, und wie wenig Verständnis für die ganze Komplexität dieses Problems im Kontext der zeitgenössischen künstlerischen Praxis herrscht. Interpretieren wir doch die Oberfläche einmal in einer ganz konkreten Bedeutung, sagen wir, als ökologische Oberfläche, nicht als Oberfläche im allgemeinen.² Wenn sie also ausschließlich durch ökologische Merkmale bestimmt wird, dann muß ihre Instrumentalisierung zum Zwecke der Interpretation von Kunstwerken einer systematischen Analyse unterzogen werden. Man könnte sagen, dass jedes Kunstwerk eine ökologische Seinsweise hat. Was bedeutet das? Es bedeutet meiner Meinung nach, dass ein Kunstwerk nicht nur von bestimmten Gesetzen der Form (der Tradition, des Stils, der Ideologie usw.) determiniert ist, sondern auch durch eine ökologische Ordnung seiner Eigenschaften. Folglich sollten wir jedes Werk gerade unter dem Gesichtspunkt seiner kontinuierlichen Existenz in seinem eigenen Kontext betrachten, angenommen dem des Lichts. In diesem Fall wird die Oberfläche eine ganz bestimmte Struktur offenbaren, die völlig anders aussieht als die geometrische Struktur der Fläche:

Oberfläche ist materiell, Fläche nicht.

Oberfläche hat Textur, Fläche nicht.

Oberflächen können niemals durchsichtig sein, Flächen hingegen sind es immer.

Oberfläche kann man sehen, Fläche bloß visualisieren.

Eine Oberfläche ist die Grenze zwischen dem Milieu und einer konkreten Materie, und diese Grenze ist nicht als Linie gegeben, sondern durch Kanten, Vorsprünge, Biegungen, Endpunkte.

Oberflächen sind immer auf eine Lichtquelle oder einen Beobachter ausgerichtet.

Einer Oberfläche ist – in Abhängigkeit von der Schwerkraft – die Polarität von oben und unten inhärent.

In einem Kontext, in dem Oberflächen in einem bestimmten Verhältnis zueinander angeordnet sind, bedeutet jede Bewegung eine Veränderung dieser Anordnung und darüber hinaus die Verände-

² Russ.
»ëkologičeskaja
poverchnost'» –
dinghaft,
materiell
manifeste
Oberfläche. (A.
d. Ü.)

rung des Kontextes.

3 Gibson, 1986

Damit genug der Definitionen, die ich G. Gibson³ entnommen habe. Was genau ist für uns daran wichtig? In erster Linie die Erkenntnis, dass die Oberfläche des Lichts eine genau definierte Struktur hat, die durch die Bewegung des Beobachters bestimmt wird, wobei Bewegung hier nicht einfach als Ortswechsel verstanden wird, sondern als ununterbrochene Verschiebung in Bezug auf das gesehene Objekt. Entweder existiert Oberfläche also überhaupt nicht, oder sie existiert immer gemeinsam mit der ihr inhärenten Bewegung des Beobachters. Genau das untersucht Gibson. Nicht genug damit, dass die Oberfläche des Lichts ihre eigenen Lichteigenschaften hat, diese können überhaupt nur dann registriert werden, wenn der Beobachter integriert ist, d. h. laufend Informationen über seine Bewegung im Verhältnis zur Veränderung der Lichtoberfläche erhält. Stellen sie sich eine Welt vor, in der es keine Tiefe gibt. Was für eine Welt wäre das? An ihr ist nichts ungewöhnliches, es ist eine Welt, in welcher der Beobachter andauernd seinen Standpunkt verändert, und jeder dieser Ortswechsel, bei dem sich auch der Blickwinkel auf das Objekt ändert, modifiziert auch die Struktur der Welt und ihre grundlegenden sichtbaren Umrisse. Der Beobachter bewegt sich. Indem er sich bewegt, erhält er die für ihn unerlässliche Information über die Welt, aber nur dann, wenn diese Welt tatsächlich eine sich vor ihm entfaltende Oberfläche ist. Und was könnte sie wohl sonst sein? Gibsons Ideen sind neu, und zugleich auch nicht: Er versucht ein weiteres Mal, die uns umgebende Sphäre, die normalerweise kraft allgemeingültiger mathematischer Regeln und strenger Geometrie als statische untersucht wird, als bewegt zu begreifen. Stellen wir uns einmal vor, die Interpretation eines klassischen Werks bestünde darin, seine Struktur und die Ordnung seiner Bewegungskräfte zu destillieren, auch wenn eine solche Ordnung äußerst begrenzt und im traditionellen bildnerischen System befangen wäre. Was tun wir, wenn wir versuchen, die Gesetzmäßigkeit einer Komposition aufzudecken? Wir legen einen perspektivischen Standpunkt fest, sprich einen statischen Beobachter, wobei dieser Beobachter (ohne jede Wahlmöglichkeit) nur die Information erhält, die der Künstler ihm zukommen lassen kann, während der Rezipient sich in einer bestimmten Position vor dem Bild befindet.

Ganz allgemein betrachtet kann man zuerst einmal nur sagen, dass alle künstlerischen Objekte oder Werke nicht nur ökologische Oberflächen (Lichtoberflächen) haben, sondern ausschließlich solche Oberflächen sind und auch nur als solche interpretiert werden können. Die Interpretation mit Hilfe der Kategorie der Oberfläche bedeutet allerdings eine Absage an viele überkommene Bilder, Auffassungen und Konstruktionen, die unser Verhältnis zum Raum bestimmen. Der Raum hört auf zu existieren insofern, als Wahrnehmung hier als Aufeinanderfolge von Verschiebungen des Beobachters in der Zeit, nicht im Raum, verstanden wird.

Was hat das für Konsequenzen? Erstens zeigt sich, dass unsere Wahrnehmung jenseits der Grenzen dessen liegt, was wir gewöhnlich untersuchen, wenn wir der Frage nachgehen, wie unsere Sinnesorgane bei der Wahrnehmung funktionieren. Die Frage, »wie etwas wahrgenommen wird«, scheint unwesentlich, da Wahrnehmung ein Prozeß ist, in dessen Verlauf sich sichtbare Oberflächen auftun, dann wieder verschwinden, sich gegenseitig verdecken oder aufeinanderlegen. Mit den Dingen selbst geschieht etwas, nicht mit unserem Gesichtssinn (bzw. unserer Wahrnehmung).

Aber kehren wir zur klassischen Leinwand der bildenden Kunst zurück. Was sehen wir? Oder, was könnten wir sehen, wenn wir den Blickpunkt einer Figur innerhalb des Bild«raums« einnehmen? Es ist ja nun einmal so, dass die überwiegende Mehrheit der klassischen Vorbilder (vor allem, wenn man die Wirkung der strengen Perspektive mitbedenkt) nichts anderes zeigen, als »Fenster« oder Spiegel«, mit deren Hilfe wir eine andere Welt betrachten können. Diese Welt ist der unseren ähnlich oder angeglichen und entfaltet sich in Beziehung zu demjenigen, der sie von einem bestimmten Standpunkt aus betrachtet. In den klassischen Mustern der Malerei gibt es keinen ökologischen Betrachter. Das aber bedeutet, dass wir nicht wissen, wie diese Welt von innen aussieht, die ja als Fortsetzung oder Widerspiegelung der Welt gestaltet ist, in der wir selbst uns befinden. Und trotzdem ist sie so anders und unvollständig, dass wir gezwungen sind, sie als Symbol zu betrachten, das auf die Existenz einer anderen Welt außerhalb der dargestellten verweist. Diese Einschränkung hat zur Folge, dass die alte Malerei zwar zweifellos auf der Ökologie der Oberfläche beruht, ihre eigene ökologische Struktur

aber nicht selbst realisiert. Mehr noch, sie befördert deren Verneinung, indem die Malerei es sich nicht zum Ziel macht, die Welt besser zu erkennen, sondern sich damit begnügt, ihre Bedeutung zum Ausdruck zu bringen und ihr einen Sinn zuzuschreiben (was bedeutet, die Gesamtheit der Bedeutungen in eine Sinnstruktur zu fügen). Aber jedes oberflächliche Objekt der Malerei ist ein ökologisches Objekt und muß als solches betrachtet werden:

Das »gelbe Licht« Van Goghs.

Gojas »Staturen« und sein »grünes Licht«.

Rubens' »Fleisch«.

Die »Haut« bei Ingres.

»Licht und Schatten« bei Rembrandt.

Wenn wir aber solche Objekte auswählen (die man als ewig bezeichnen könnte), dann können wir sie nicht begrenzen oder im Gegenteil totalisieren, sie bleiben immer als solche bestehen.

Wenn wir ein ökologisches Subjekt (Objekt) definieren, sind wir meistens mit der Tatsache konfrontiert, dass in der Objektwelt ein Orientierungsfeld gegeben ist. Diese Orientierung geschieht anhand einer bestimmten Textur der Oberfläche, die so etwas wie das Grundinstrumentarium bereitstellt, ohne das diese Welt weder erlebt, noch in der sinnlichen Erfahrung fixiert werden kann. Wenn wir das ökologische Subjekt Rubens in seiner Beziehung zur spezifischen Struktur des menschlichen Fleisches disponieren, können wir feststellen, wie diese Textur ausgearbeitet wird, was zum Zweck ihrer Reproduktion auf der Leinwand wie organisiert sein muß: man braucht abtönende Farben, Pailletten, die Deformation schwerer Körper, Fell, um die Qualitäten des Fleisches zu unterstreichen, Kleider, um das Fleisch davor zu bewahren, weiter zu zerfließen. Das Fleisch quillt, zerfließt, es kennt keine Grenzen und Hindernisse. Man könnte sagen, dass es dem Körper nicht dient, ihn nicht unterstützt, sondern sich als Oberfläche im Verhältnis zum Rezipienten bewegt, der es selbst als kontinuierlich bestehendes Objekt auswählt. Somit ist es – auf verschiedene Arten verhüllt, aber nie ganz verschwindend – stets präsent, und Rubens' Welt, die »Welt von innen« (vom Standpunkt des ökologischen Beobachters aus gesehen), ist genau so gebaut, dass das Fleisch nie verschwindet, sondern, indem es sich ständig modifiziert, die ganze Vielfalt aller noch so kleinen Veränderungen be-

wahrt. Die Texturen des Fleisches erweisen sich so als völlig unabhängig von der Form des Körpers und seiner anatomischen Konstruktion: aufgedunsene, »ewig schwangere«, aufgegangene Körper. Wir sind zwar bisher nur auf diesen einen Aspekt eingegangen, aber wie man unschwer erkennen kann, spielt gerade er bei Rubens eine gewaltige Rolle. Alle anderen Texturen wirken nur, indem sie das Spiel des Fleisches entfalten und weiterentwickeln. Kleidung und Fleisch, Farbe und Fleisch, Licht und Fleisch, Geste und Fleisch. Eine ganz andere Entfaltung der Hauttextur liegt bei Ingres vor. Zum Beispiel dann, wenn die Farbe samtweicher und vollkommener Haut die Farbe der Haut von Frauen zitiert, die an einer Schilddrüsenerkrankung leiden.

Oberfläche. Abschließende Diskussion

VORBEI REDEN

D. G.: Nach der ersten Erfahrung unserer gemeinsamen Arbeit würde ich Valerij gern eine methodologische Frage stellen. Wie ist Ihr Kommentar zu unseren Arbeiten eigentlich zu verstehen? Als Interpretation? Als Analyse?

V. P.: Als ich mich auf dieses Gespräch vorbereitet habe, habe ich mir ein Bild meines eigenen Verhaltens gemacht und bin zu dem Schluß gekommen, dass ich wahrscheinlich vorbei sprechen muß. Mit anderen Worten: Ich kann nicht darüber sprechen, was schlecht ist und was gut. Aber ich kann eine Aussage darüber machen, wie etwas vor der künstlerischen Geste ist und sein kann. Meine Nachforschungen und Überlegungen verlaufen parallel zu den Ihren, und diese Bewegung interessiert mich. Sogar meine Versuche, das, was Sie machen, zu erspüren, werden immer wieder von der Sprache vereitelt, die sofort einen Abstand zu den Eindrücken herstellt und mich herausfordert, über etwas anderes zu sprechen, vorbei zu sprechen. Ich befinde mich neben Ihnen und tue etwas, aber ich tue es in einer Ihnen unbekannten analytischen Sprache. Im Prinzip ist das wahrscheinlich so ähnlich, als würde jemand zur gleichen Zeit sprechen, in der ein anderer zeichnet, installiert, sägt, bastelt, antreibt, ausmißt, schleppt, färbt, ausschneidet. Soll doch jemand murmeln und

Lärm machen, unhörbaren ...

G. P.: Mir scheint, als sprächen Sie lediglich über den Informationsgehalt einer Arbeit. Sie arbeiten mit Informationen und ignorieren dabei ihre Bedeutung und ihren Stellenwert im Kontext des Projekts. Aber ein solcher Ansatz läßt unter Umständen all das außer Acht, was in diese Arbeit hineingelegt wurde. Und umgekehrt verleiht er vielleicht einer Arbeit eine Qualität, die sie in Wirklichkeit gar nicht hat.

V. P.: Ja, ich gebe zu, diese Gefahr besteht. Gut, man kann natürlich die Qualität der Ausführung diskutieren. Die Frage besteht darin, ob es überhaupt irgendeine Sprache gibt, die diese Qualität adäquat beschreiben kann? Diejenige der vollendeten Arbeit, meine ich.

Gija Rigava: Ja, wenn man an die körperliche Qualität denkt.

V. P.: Meinen Sie das, was der Künstler selbst gemacht hat?

Tat'jana Dober: Aber es gibt doch Experten, die eine talentierte Arbeit von einer untalentierten unterscheiden können.

V. P.: Es gibt Händler, Kuratoren ...

Ju. L.: Ich glaube, das ist eine interessante Frage, die wir hier auch schon angeschnitten haben – als Dima gefragt hat, woher wir wissen, ob eine Arbeit ehrlich ist. Es gibt zwei Diskussionsschemata: Dem einen Schema zufolge gibt jede Arbeit bestimmte Regeln der eigenen Existenz vor, die sie dann erfüllt oder nicht. Und wir bewerten dann die Ehrlichkeit und Reinheit dieser Ausführung. Im anderen Schema suchen wir uns irgendwelche wesentlichen Züge einer Arbeit aus und sprechen *parallel zu ihr*, wobei wir ein eigenes Konstrukt bauen. Beide Redeweisen können fruchtbar sein, aber ...

V. P.: Ich selbst bediene mich bei meiner Analyse natürlich peripherer, zusätzlicher Information(en), die ich mit verarbeite. Trotzdem urteile ich über das sogenannte »mögliche Kunstwerk«, das auch dann noch eine Möglichkeit darstellt, nachdem es schon geschaffen wurde. Ich spreche also trotz allem vom Standpunkt des Werkes aus, zeige, was das Werk selbst gern vorstellen möchte.

Ganz allgemein gesprochen, ist es in einer Situation wie der, in der wir uns befinden, sehr schwer, eine Aussage zu treffen. Das künstlerische Material, das heute präsentiert wurde, ist gewissermaßen schon durchreflektiert. Fast jeder Künstler weiß, was er tut.

Ju.L.: Mehr als das, alle hier anwesenden Künstler kennen die Arbeiten der jeweils anderen sehr gut.

V. P.: Ja, und das erschwert unsere Situation noch. Denn es heißt, dass niemand hier im eigentlichen Sinne spontan und ehrlich sein kann.

Literaturverzeichnis

Gibson, James Jerome: THE ECOLOGICAL APPROACH TO VISUAL PERCEPTION, Hillsdale 1986.

Übersetzung aus dem Russischen von Heike Winkel