

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1996)

Heft: 47: Collaborations Tony Oursler, Raymond Pettibon, Thomas Schütte

Artikel: Tony Oursler : alters = alter Egos

Autor: Cooke, Lynne / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680806>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LYNNE COOKE

Tony Oursler: *ALTERS*

...Video's real medium is a psychological situation, the very terms of which are to withdraw attention from an external object—an Other—and invest it in the Self, wrote

Rosalind Krauss in a pioneering study of seventies video.¹⁾ Basing her analysis on a series of single-channel videotapes, she argued that the video apparatus functioned as a mirror, and that the works of art it generated served as records of this technologically mediated, narcissistic encounter. Describing that mode of seventies practice as "intrasubjective," David Joselit has identified an alternate yet concurrent mode, based in video installation, which he designates "intersubjective."²⁾ Citing installations by Dan Graham and Peter Campus, which also incorporated instant feedback, Joselit contends that this second strand of video art was engaged in a psychological self-encounter constructed in and by social space. These two modes of narcissism suggest, he concludes, "the continuum along which video practice has long been charted: On the one hand as a privatized exploration of the self, and on the other as a remapping of the discursive formations of the mass media."³⁾

Tony Oursler's recent video projections imbricate these two strands, weaving them together with the

tropes of mass-media pop-psychologizing in a reevaluation of the medium's novel capacity for instant feedback. While he, too, attributes metaphorical power to that technological innovation, Oursler dispenses with the technique itself. Though he still keeps the projected image hostage to its source, he relinquishes the monitor, which the two earlier theoretical models had used both as a vehicle and as the literal site of encounter. Replacing the immaterial transmission of the screen with a projection in real space, Oursler not only makes these embodiments incarnate but posits as integral to such self-encounters a disturbing, phantasmic actuality.

Since 1992, Oursler has been employing mannikins—dolls and puppets—onto whose heads he projects faces. Emoting at the least, but more often narrating at length, these figures whine, wail, threaten, complain, and cajole relentlessly, indifferent to the presence—or absence—of anyone else. Prisoners of various predicaments whose physical circumstances are only manifestations or exacerbations of their mental disorders, they heedlessly pour forth their litanies of woe into the darkened gallery spaces. In *GET AWAY 2* (1994) the figure lies prone, staring balefully from beneath the corner of a mattress which pins it to the ground; the "alter" of *JUDY* (1994) cowers underneath a sofa, one side of which has been propped up to create a makeshift shelter. *WHITE TRASH/PHOBIC* (1993) presents its dual, overlapping psyches as protagonists who engage in an abstract conversation while wedged in opposite

LYNNE COOKE is a writer and is Curator at Dia Center for the Arts, New York City.

corners of a room. Others are crammed into—or alternately, take refuge in—giant empty pill capsules, the possible sources of their delirious ravings.

The term Oursler prefers for these characters, these spectral manifestations, is “effigy.” While the word may be a synonym for a sculpted likeness, it also has a more specific meaning, one that catches the dark undertones ever present in his art: “a crude figure often in the form of a stuffed dummy that is tortured or disposed of (often by burning or by hanging) to represent treatment felt to be due to a person

who is the object of hatred.”⁴⁾ From golems to voodoo dolls, effigies thus have manifold affiliates which function similarly as repositories of malevolent projections or repressed desires, cravings, and fantasies.

Staring back at the beams of light illuminating them, Oursler’s projected figures seem transfixed by the very sources of their being. The transference of the physiognomy from the depthless screen of the monitor to the discombobulated body of a mannikin enacts metaphorically that externalizing of the self or part-self which characterizes dissociations of the

TONY OURSLER, *STONE BLUE*, 1995,

video projector and tape, large cloth figure, white plastic chair, performance by Tracy Leipold /

KATZENJAMMER, Videoprojektor und -tape, grosse Stoffpuppe, weisser Plastikstuhl, Performance: Tracy Leipold.



psyche; that is, it mirrors that unconscious defense mechanism in which a set of mental activities is split off from the mainstream of consciousness to function as a separate unit. Irrespective of identifications as hysterical, phobic, obsessive, manic, paranoid, depressive, or psychotic, Oursler's spectral characters exhibit the unidimensional persona of the crazed or possessed. Narcissistically fixated by the glare that animates them, they take on hallucinatory appearances reminiscent of phantoms, poltergeists, grotesques and ghouls—the archetypal protagonists not only of nightmares but of the modern genres of horror and their timeless predecessors, folk tales: all sanctioned collective repositories for the repressed and the suppressed. In addition to supplementing these traditional arenas for figuring psychoses and neuroses, today's mass media welcomes variants in the guise of docudramas and tabloid scoops featuring multiple personality disorders. Oursler's eerie dummies partake equally of all these realms.

Temporarily relinquishing video, over the past few months Oursler has made several works which, while retaining his signature makeshift fabrication, now allude to the rapidly evolving media of computer-based technologies. Reduced to a bare electric bulb paired with a synchronized sound track, this series no longer addresses the psychopathologies of the self but the very basis of identity in any subject. In *TALKING LIGHT* (1996), for example, a bare light-bulb and a synchronized, forlorn voice burst forth intermittently into the silent darkness of the exhibition space. Divested of all corporeality and condemned to repeating its tedious monologue in an undefined and indefinite space, this disembodied speaker comes one stage closer to annihilation than the talkative, truncated organs found in *SUBMERGED* (1995–1996) and related works, which are kept “alive” in jars of a formaldehyde-like substance. The possession of a body, and hence the capacity to situate itself physically in space, is a prerequisite not only for being able to take up a position as a subject, but is the very foundation of a coherent identity. In certain psychotic states, notably psychasthenia, subjectivity is no longer anchored in the body, since the body and subject fail to mesh. Such psychotics both lose their perspective on the world and cease to be a

source of perception, for space itself captivates and replaces them. This results, according to theorist Elizabeth Grosz, in the primacy of the subject's own perspective being “replaced by the gaze of another for whom the subject is merely a point in space, not the focal point organizing space.”⁵⁾

TALKING LIGHT might be read as a wry reprise of Samuel Beckett's famous protagonist from *Not I*, which also spews its fractured monologue out into a dimensionless world. Like Oursler's, Beckett's sparsely embodied subject—nothing but a silhouetted mouth—displaces its identity (in this case from the first to the third person, “she”), and yet its laconic utterances convey an unexpected resilience, a surprising irrepressibility. By contrast, *TALKING LIGHT*'S wan stutterer, devoid of all forms of dissociation, of all externalizing, lacks not only the possibility of self-encounter but even a self-sustaining, if deprecatory, humor. Split off from its physical body and hence deprived of spatial coordinates, this spark of consciousness, this blip in a limitless and liminal void, offers a sly yet incisive critique of the immaterial subjects deemed unique to cyberspace. The avatars of cyberspace identities extoll the freedoms that stem from the transparency, dispensability and redundancy of the body—mere “meat”—yet for Grosz and other skeptical critics, such conditions both create a radically flawed subject, and are inimical to the task of self-consolidation or self-reconstruction. Indeed, as *TALKING LIGHT* attests, they closely approximate the symptoms of certain psychoses. If this bleak work is prophetic of his future forays, for Oursler the virtual worlds of electronic and cyberspace are unlikely to prove any more reassuring or reaffirming than the tragicomic universe overrun with phantom representations that is his vision of our everyday, phenomenal world.

1) Rosalind Krauss, “Video: The Aesthetics of Narcissism,” *October* 1 (Spring, 1976), p. 57.

2) David Joselit, “Film and Video Installation in the Biennale of Sydney,” unpublished paper, 1996.

3) Ibid.

4) *Webster's Third New International Dictionary*, 1986.

5) Elizabeth Grosz, “Lived Spatiality: Insect Space/Virtual Sex,” *Agenda* 26–27 (November/December and January/February, 1992–1993), p. 7.

TONY OURSLER, *FLOWERS (UNDERMIND)*, detail of JUDY, 1994,
video projector and tape, silk flowers, dimensions variable, performance by Tracy Leipold / Videoprojektion auf Seidenblumen, Grösse variabel.



LYNNE COOKE

Tony Ourslers ALTER EGOS

...Das eigentliche Medium des Video ist eine psychologische Situation, in der die Aufmerksamkeit vom äusseren Gegenstand – einem anderen – abgezogen und auf das

Selbst gerichtet wird, schrieb Rosalind Krauss in einer bahnbrechenden Studie über die Videofilme der siebziger Jahre.¹⁾ Ihre Analyse basierte auf einer Reihe von Einkanal-Videos und zeigte, dass der Video-Apparat als eine Art Spiegel dient; die dabei entstehenden Kunstwerke verstand sie als Aufzeichnungen dieser technologisch vermittelten, narzisstischen Begegnung. David Joselit nennt diese Praxis der siebziger Jahre «intrasubjektiv», während er die gleichzeitig entwickelte, auf der Videoinstallation aufbauende Variante als «intersubjektiv» bezeichnet.²⁾ Er führt Installationen von Dan Graham und Peter Campus an, die ebenfalls mit dem sofortigen Feedback arbeiten, und behauptet, dass diese zweite Form der Videokunst auf die psychologische Begegnung mit sich selbst im und durch den sozialen Raum zielt. Er kommt zu dem Schluss, dass diese zwei Formen von Narzissmus «jenes Kontinuum bilden, in dem die Videopraxis sich lange Zeit entwickelt hat: einerseits als private Erkundung des Selbst und andererseits als Nachvollzug der Diskursformen der Massenmedien.»³⁾

LYNNE COOKE ist Autorin und Kuratorin am Dia Center for the Arts, New York.

Tony Ourslers neue Videoprojektionen verknüpfen diese beiden Entwicklungsstränge und verbinden sie mit den Bildformeln der populär-psychologischen Massenmedien zu einer Neueinschätzung der überraschenden Möglichkeiten dieses Mediums, das ein unmittelbares Feedback zu liefern vermag. Während Oursler dieser technologischen Innovation auch metaphorische Kräfte zuschreibt, geht er zugleich aber doch auf Distanz zur Technik selbst. Das projizierte Bild bleibt zwar bei ihm auch unmittelbar an seinen Ursprung gebunden, aber der Monitor, der in den beiden früheren theoretischen Modellen sowohl als Vehikel wie auch im wörtlichen Sinn als Ort der Begegnung gedient hat, ist verschwunden. Oursler ersetzt die immaterielle Bildschirmübertragung durch eine Projektion im realen Raum; solchermaßen konkretisiert er die Verkörperung und beschwört zugleich den irritierend phantasmatischen Realismus solcher Selbstbegegnungen.

Seit 1992 arbeitet Oursler mit Puppen und Figuren, auf deren Köpfe er Gesichter projiziert. Diese Figuren mimen Gefühle, noch häufiger aber erzählen sie Geschichten, und dabei jammern, schreien, schimpfen, drohen und beschwatzen sie uns unaufhörlich, egal ob ihnen jemand zuhört oder nicht. Gefangen in den Schranken einer physischen Situation, die lediglich Ausdruck bzw. Verschärfung ihrer geistigen Verwirrtheit ist, erfüllen sie die verdunkelten Galerieräume rücksichtslos mit ihren Klagelitanen. In GET AWAY 2 (Entkommen 2, 1994) liegt die Figur darnieder und stiert traurig unter

der Ecke der Matratze hervor, die sie zu Boden drückt. Das Alter ego in JUDY (1994) kauert unter einem Sofa, dessen eine Seite so aufgebockt ist, dass es einen notdürftigen Unterschlupf bietet. WHITE TRASH/PHOBIC (Weisser Plunder/Phobisch, 1993) präsentiert zwei einander überlagernde Psychen als Protagonisten, die in eine abstrakte Unterhaltung vertieft sind, während sie sich in zwei einander gegenüber liegende Ecken eines Raumes zwängen. Wieder andere sind in riesige leere Pillen-Kapseln, vielleicht der Ursprung ihres Deliriums, gepfercht – oder suchen darin Zuflucht.

Diese Figuren, Manifestationen im Lichtspektrum, nennt Oursler selbst gern «Effigien». Das Wort bezeichnet einerseits das skulpturale Bildnis, andererseits schwingt darin auch eine Redewendung mit, die jene dunkleren Untertöne anklingen lässt, die mit zu seiner Kunst gehören: jemanden *in effigie* hinrichten oder verbrennen heisst, das einer verhassten Person zuge dachte Urteil an einer Puppe oder einem Bild symbolisch zu vollstrecken. Vom Golem bis zur Voodoo-Puppe gibt es zahlreiche bekannte Figuren, die als Projektionsfläche für den Hass oder auch für unterdrückte Wünsche, Begierden und Phantasien dienen.

Ourslers Figuren starren zurück in jenes Licht, das sie sichtbar macht, und scheinen so gleichsam von dem Lichtstrahl durchbohrt, dem sie ihr Dasein verdanken. Die Verlagerung der Physiognomie vom eindimensionalen Bildschirm des Monitors auf den zerbeulten Körpersack einer Puppe ist eine Metapher für jene Projektionen des Selbst bzw. eines Teils des Selbst nach aussen, die bei Persönlichkeitsspalungen auftreten. Sie widerspiegelt den unbewussten Abwehrmechanismus, bei dem bestimmte geistige Aktivitäten sich vom zentralen Bewusstsein abspalten und als eigenständiger Teil weiter funktionieren. Ohne dass sie ausdrücklich als hysterische, phobische, obsessive, manische, paranoide, depressive oder psychotische Charaktere klassifiziert werden, zeigen Ourslers Lichtgeburten die eindimensionale Persönlichkeit von Wahnsinnigen oder Besessenen. Narzisstisch fixiert auf den Strahl, der sie zum Leben erweckt, werden sie zu halluzinatorischen Erscheinungen, die an Phantome, Poltergeister, groteske Figuren und böse Dämonen erinnern; sie alle sind

archetypische Protagonisten nicht nur unserer Alpträume, sondern auch der modernen Horrorgenres und ihrer klassischen Vorläufer, der Volkssagen: kollektiv sanktionierte Deponien für das Unterdrückte und Verdrängte. Die heutigen Massenmedien ergänzen diese traditionellen Arenen der Inszenierung von Psychosen und Neurosen auf ihre Art und stürzen sich in der Maske des dramatischen Dokumentarfilms und der Sensationsreportage gierig auf Persönlichkeitsstörungen aller Art. Bei Ourslers geisterhaften Puppen haben wir es mit all diesen Bereichen zu tun.

In den letzten Monaten hat Oursler zeitweise auf die Arbeit mit Video verzichtet und Arbeiten produziert, die sich – unter Beibehaltung seiner typischen, provisorisch wirkenden Herstellungsweise – mit den Medien einer sich rapide entwickelnden Computertechnologie beschäftigen. Diese Werkreihe beschränkt sich auf eine nackte Glühbirne in Kombination mit einer synchronisierten Tonspur und handelt nicht mehr von der Psychopathologie des Ich, sondern von der Identitätsgrundlage eines jeden Subjekts schlechthin. Bei TALKING LIGHT (Sprechendes Licht, 1996) beispielsweise brechen in regelmässigen Abständen eine nackte Glühbirne und eine laute Synchronstimme in die lichtlose Stille des Ausstellungsraums ein. Aller Körperlichkeit beraubt und zur ständigen Wiederholung eines ausladenden Monologs in einem undefinierten und undefinierbaren Raum verurteilt, ist dieser körperlose Sprecher der Auflösung in nichts noch einen Schritt näher als die redseligen Organstümpfe in SUBMERGED (Eingetaucht, 1995–96) und vergleichbaren Arbeiten, die in Behältern mit einer Formaldehyd-ähnlichen Lösung «am Leben» erhalten werden. Einen Körper zu haben und damit einen physischen Platz im Raum einnehmen zu können ist Voraussetzung, nicht nur um sich selbst als Subjekt zu behaupten, sondern auch um eine zusammenhängende Identität zu entwickeln. Bei bestimmten psychotischen Zuständen, namentlich bei Psychasthenie, ist das Selbstgefühl nicht im Körper verankert, weil der Kontakt zwischen Körper und Subjekt abgebrochen ist. Solche Psychotiker verlieren ihren Blick auf die Welt und können sich selbst nicht mehr als Wahrnehmende begreifen, weil der Raum von ihnen Besitz ergreift



TONY OURSLER, *WHITE TRASH*, detail from
WHITE TRASH/PHOBIC, 1993, figure, human scale,
video projectors, cloth / *WEISSER PLUNDER*,
Teil der Installation *WEISSER PLUNDER/PHOBISCH*,
lebensgrosse menschliche Figur, Videoprojektoren, Stoff.

und sie ersetzt. Nach Meinung der Theoretikerin Elizabeth Grosz führt das schliesslich dazu, dass das Subjekt den Primat seiner eigenen Sicht *ersetzt durch den Blick eines anderen, für den das Subjekt lediglich ein Punkt im Raum ist, nicht aber der Mittelpunkt, der den Raum organisiert.*⁴⁾

TALKING LIGHT könnte man als verzerrte Reprise jenes berühmten Protagonisten aus Samuel Becketts *Nicht Ich* verstehen, der seinen zersplitterten Monolog ebenfalls in eine Welt ohne Dimensionen absondert. Wie bei Oursler verlagert Becketts spärlich verkörpertes Subjekt – nichts als ein silhouettenhafter Mund – seine Identität (in diesem Fall von der ersten zur dritten Person: «sie»); doch die lakonischen

TONY OURSLER, *INSOMNIA*, 1996, L.C.D. projector,
videotape, 6 cloth pillows, 6 pillow cases, small figure, 31 x 26 x 17",
performance by Tracy Leipold / *SCHLAFLOSIGKEIT*,
LCD-Projektor und Videoband, 6 Stoffkissen mit
verschiedenfarbigen Bezügen, kleine Puppe, ca. 79 x 66 x 43 cm,
Performance: Tracy Leipold.

Äusserungen verfügen über eine unerwartete Widerstandsfähigkeit, eine erstaunliche Ununterdrückbarkeit. Der gesichtslose Stotterer in TALKING LIGHT, dem selbst die Möglichkeit der Spaltung und Externalisierung genommen ist, kann sich dagegen nicht nur nicht mehr selbst begegnen, sondern es geht ihm auch jeder selbsterhaltende, wenn auch böse Humor ab. Abgetrennt vom physischen Körper und daher seiner räumlichen Koordinaten beraubt, leistet dieser Bewusstseinsfunke, dieses nackte Piepen und Blinken in der endlosen, äussersten Leere, eine listige, aber beissende Kritik des immateriellen Subjekts, das ausschliesslich zur Existenz im Cyberspace verdammt ist. Das Faszinosum der Cyperspace-Persönlichkeit ist die Freiheit, die sie aus der Transparenz, Entbehrlichkeit und Überflüssigkeit des Körpers – blosses «Fleisch» – gewinnt; doch für Grosz und andere Skeptiker erzeugen solche Zustände einerseits ein radikal entstelltes Subjekt und stehen andererseits der Selbstbestätigung und Selbstfindung des Ich entgegen. Wie TALKING LIGHT zeigt, weisen sie eine deutliche Nähe zu gewissen Psychose-Symptomen auf. Und wenn sich in diesem beklemmenden Werk bereits Ourslers künftige Attacken abzeichnen, so wird eines bereits deutlich: Die virtuellen Welten der Elektronik und des Cyberspace werden da kaum ein tröstlicheres oder beruhigenderes Bild abgeben als jenes tragikomische, von Phantomen bevölkerte Universum, das Ourslers visionärer Blick auf unsere heutige, alltägliche Erscheinungswelt zutage gefördert hat.

(Übersetzung: Nansen)

1) Rosalind Krauss, «Video: The Aesthetics of Narcissism», *October* 1, Frühjahr 1976, S. 57.

2) David Joselit, «Film and Video Installation in the Biennale of Sydney», unveröffentlichtes Arbeitspapier, 1996.

3) Ebenda.

4) Elizabeth Grosz, «Lived Spatiality: Insect Space/Virtual Sex», *Agenda* 26–27, November/Dezember und Januar/Februar 1992–93, S. 7.

