

Oberfläche

Eine neuere Serie von Fotografien von Vittorio Santoro

Daniel Kurjakovic´

Bei *Surface* handelt es sich schon heute um eine ziemlich umfassende Serie von Fotografien, die 2004 einsetzte. Wieviele Arbeiten noch folgen, ist offen. Vielleicht ist es nicht eine Serie, sollte dieses Wort Variationen des Selben nahe legen. Die jeweiligen Arbeiten sind trotz einigen auffälligen Gemeinsamkeiten durch jeweils spezifische formale, atmosphärische und narrative Aspekte voneinander unterschieden. Den kleinsten gemeinsamen Nenner gibt es: das Motiv – wenn das die richtige Bezeichnung ist – von zersprungenen, aufgerissenen, zersplitterten Oberflächen aus Glas (das heißt, bis jetzt, vorwiegend aus Glas). Santoro untersucht erstens also nicht die Oberfläche im Allgemeinen, sondern im Sinne einer Hülle, Haut oder Membran, die auf den ersten Blick Festigkeit und vielleicht Sicherheit verspricht, aber zugleich auf Trennung und Isolierung hinweist. So kann die schützende Hülle auf einen Schlag zur Bedrohung werden – beim Versuch, aus dem brennenden Auto zu flüchten, dessen Türen verklemmt sind, oder im Bestreben, ein Gebäude zu verlassen, dessen Ausgänge verriegelt sind...

Zweitens haben die Fotografien einiges mit Camouflage, mit Täuschung und mit Verstellung zu tun. Man kann sie für verführerisch halten, insofern uns das wiederkehrende Moment zum Beispiel von zersplittertem Glas oder von eingedrückten Wagonwänden eine Art erschreckende oder grausame «Schönheit» des Zufalls vor Augen bringt. Schön nennt man diesen Anblick vielleicht, weil er ans Ornament erinnert, in dessen Nähe Santoro seine Arbeiten rückt – allerdings nur in die Nähe. Denn eigentlich, so Santoro, bedient sich die Serie *Surface* eines den Medien eigenen Zynismus, der in der Zurschaustellung eben dieser erschreckenden und grausamen Szenarien besteht. Adressat ist der voyeuristische Betrachter. Und damit ist auch der Begriff der Schönheit alles andere als unschuldig, im Gegenteil, er ist eng mit unersättlicher Sehlust, mit jener besonderen, Scopophilie genannten Begierde verbunden. Interessanterweise stellt sich die Situation zunächst weniger perfid oder prekär dar (wenigstens in einigen Beispielen von *Surface*): Die Fotografien regen vielleicht zu Vergleichen mit der *Op art*, mit Beispielen des Abstrakten Expressionismus oder eben auch mit den *Camouflage paintings* bzw. den *Oxidation paintings* von Warhol an. Doch die ornamentale Schönheit funktioniert wie ein Lockvogel oder, wie Santoro sagt, wie ein «Oberflächengeräusch». Während man auf die Oberfläche sieht, regt sich dahinter etwas, das man zuerst nicht wahrnimmt. Es scheint ganz so, als ob Santoro dieses «Geräusch» geradezu strategisch einsetzen würde, um sowohl die Wahrnehmungsdauer zu verlängern, als auch die Begegnung mit dem Dahinter hinauszuzögern. Taucht deshalb das Gefühl auf für einen anderen Schauplatz, der nicht mit dem Ort des visuellen Reizes – des Bildes, der Oberfläche – zusammenfällt? Vielleicht braucht das, was hier sichtbar werden soll, genau diese Verzögerungstaktik, um erkennbar zu werden?

Der dritte Punkt betrifft die Verwandtschaft dieser Arbeiten mit der konzeptuellen Fotografie. Demgemäß wären die Fotografien nicht nur visuelle Felder, sondern eine Art Punkte, die indexikalisch auf einen anderen, letztlich ziemlich großen Raum deuten, über den gleich Genaueres zu sagen bleibt. Man kann sich das ein wenig so vorstellen, als ob jemand auf einem Globus unterschiedliche Orte auf den verschiedenen Kontinenten bezeichnet hätte – und als ob sich diese Punkte als Lichter im Halbdunkel vermehrten und, aufeinander verweisend, den Globus übersäten. (Ich denke hier an Arbeiten aus den 70er Jahren: die *Location Pieces* von Douglas Huebler oder *A Mirror Travel in Yucatan* von Robert Smithson. In beiden Fällen bezeichnen die Fotografien visualisierte räumlich-zeitliche Koordinaten, die im Rahmen von realen oder imaginären Erkundungen und Vermessungen, von Touren und Reisen eine Rolle spielen.) Wenn man sich die Informationen in den Werktiteln anschaut, kriegt man davon eine Ahnung: *Shattered Windshield, Ramadi; Building, Jakarta; Jackson State College, Iowa; Man Clears Broken Glass, Afghanistan; Bus Shelter, Berlin; Tear Gas Mask,*

Belgrad; Building, Split; Opernhaus 80, Zürich; Passenger train, Quetta, Pakistan; West Bank...

Dieser Raum scheint vorerst mal geographisch, aber das ist nur ein erster Eindruck, denn die Titelanmerkungen sind nicht nur Ortsnamen, sondern Chiffren für meist traumatische Ereignisse, die wir teils erinnern, teils bereits vergessen haben: Katastrophen, Verwüstungen, Unfälle, Anschläge, Umstürze. All dies ist vorerst nicht am Bild selbst ablesbar. Santoros Unternehmen ist kein dokumentarisches. Daß sich hier -etwas der Repräsentation widersetzt, wenn man unter Repräsentation eine bruchlose, sprich illusionistische, gleichsam glaubhafte Darstellung verstehen will, zeigen ja bereits die zerbrochenen, geborstenen, aufgeschlagenen, durchlöchernten Oberflächen...

Der Ansatz von Santoro unterscheidet sich von der ersten Generation der Konzeptkunst durch mindestens zwei Aspekte: Zuerst ist der Anteil einer erklärenden, ergänzenden, einer, sagen wir, journalistischen -Sprache bei Santoro verringert. Trotz einer gewissen Nähe ist seine Bildkonzeption etwas ambivalenter. -Diese Konzeption hat wohl damit zu tun, daß Santoro für *Surface* in den meisten Fällen - erkennt man es auf den ersten Blick? - nicht selbst geschossene Bilder verwendet, sondern vorgefundene, aus Zeitungen und Zeitschriften herausgelöste Bilder; manchmal sind es auch Bilder, die auf Recherchen in Bildarchiven von Medienunternehmen oder Bildagenturen fußen. Damit gerät auch die Ökonomie der Bildproduktion in den Blick: das Geschäft mit den Bildern, der Verkehr der Bilder innerhalb global operierender Medienunternehmen sowie die Rolle der Bilder im sogenannten Aufmerksamkeitsmarkt.

Vielleicht müßte man noch präzisieren, daß eine solche Ökonomie des Bildes sich hier als Thema zwar ankündigt, ohne aber irgendwie soziologisch oder pädagogisch zergliedert zu werden. Mir scheint der Abstand bedeutsam, den Santoro zu solchen Blickwinkeln sorgfältig einhält. Ist es eine Distanz zum Hang, ambivalente Wirklichkeit zu zerreden oder pseudo-intellektuell zu trivialisieren? Nicht nur. Denn auch der gegenläufigen Tendenz halten die Arbeiten von *Surface* etwas entgegen, jener gegenaufklärerischen Tendenz nämlich, Bilder zu Fetischen zu machen, um ihre auratische Wirkweise zu zelebrieren und ihre Macht zu verklären. Etwas in *Surface* widersetzt sich dieser Form von Ergriffenheit Bildern gegenüber - vielleicht, und sei's nur schon dies, der eher begrenzende Bildausschnitt, den die Arbeiten darbieten, der wenig Anlaß zur Identifikation gibt. Es ist vielleicht die Art und Weise, wie physische Wirkungen von Stößen, Erschütterungen oder Sprengungen über die Bildoberfläche verteilt werden... als ob es sich um eine Wucherung handeln würde, und zugleich um den Beginn eines Prozesses, der das sogenannte Wahrnehmungsfeld unlesbar macht, ein Virus, der das Programm langsam aber unaufhaltsam zerstört. Natürlich begibt sich Santoro damit zwischen die Fronten in einen Bereich, der weder Ikonoklasten noch Ikonophile ganz zufrieden stellt.

Was heißt bei *Surface* Oberfläche? Vielleicht sollte man zwischen zwei Arten von Oberflächen unterscheiden: jene des Bildes und jene eines fotografierten Objekts oder Szenarios. Hier befinden wir uns innerhalb der Referenz, dort innerhalb der Repräsentation. Die Arbeiten von *Surface* gehören weder der einen noch der anderen Ebene an, sondern verdanken als Zeichen ihre Bedeutung einem sehr bestimmten Verhältnis zwischen Repräsentation und Referenz. Was aber heißt das? Den Unterschied betone ich ein wenig, weil es lange Zeit scheint, als gebe es in den Bildern von *Surface* keine wirklich identifizierbaren Objekte, Gegenstände oder Szenarien. Obwohl das so nur für die meisten, aber nicht alle Fälle stimmt, erkenne ich zunächst keine sich vom Grund abhebende Figur, die ich als dieses oder jenes spezifische Ding, als dieses oder jenes spezifische Szenario identifizieren kann.

Santoro geht in einigen Fällen sogar so weit, daß die Arbeit vollständig abstrakt, formalistisch, nichts sagend erscheint. Dies ist eine Täuschung, wenn auch eine notwendige Täuschung. Es ist eine mögliche Täuschung, genauer gesagt: eine notwendige Möglichkeit, sich zu täuschen. Sie sagt etwas darüber aus, bis an welche Grenze sich Santoro herantasten will. Aber ich will diese Möglichkeit, sich zu täuschen und damit für die anwesende Referenz blind zu bleiben, nicht überspannen. Denn mindestens einige Arbeiten sind als Abbildungen erkennbar, da sie die Faktur des Pressebildes (Rasterung) aufweisen oder zumindest eindeutig als bearbeitete Bilder (Pixel) erscheinen. Dazu

kommen die Untertitel, und es verdichtet sich allmählich die Ahnung, daß es etwas auf sich hat mit der scheinbar abstrakt-formalen Oberfläche.

Was für eine Art von Zeichen stellt nun die jeweilige Fotografie dar? Eine Bemerkung zum Bildausschnitt klärt diesen Punkt, denn allen Arbeiten ist gemein, daß sie einen eher kleineren Ausschnitt aus einem existierenden Bild wählen, der das Objekt ausblendet, ohne es aber unsichtbar zu machen. Anders gesagt: die Oberfläche der Fotografie assimiliert den Gegenstand, der anwesend ist, ohne (sofort und in jedem Fall) identifizierbar zu werden. Assimilieren bedeutet hier ungefähr soviel: den Gegenstand in sich aufnehmen und verbergen, ohne ihn auszulöschen. Es scheint fast ein paradoxer Zustand zu sein, was aber nicht zutrifft. Warum aber sollte Santoro etwas auf diese Weise zeigen wollen, wobei «etwas» hier, wie wir früher gesehen haben, Katastrophen, Verwüstungen, Unfälle, Anschläge, Umstürze umfaßt?

Ich bin nicht sicher, ob ich diese Frage beantworten kann. Aber vielleicht hilft eine gewisse Präzisierung. Das Zeichen in der Werkgruppe *Surface* kommt also zustande, indem die Repräsentation und die Referenz zusammenfallen, ohne daß ihr Unterschied ausgelöscht wird. Das ist etwa so, als hätten wir es mit einem dokumentarischen Bild zu tun, allerdings ohne jene Information, die dem Dokument sogenannte Welt-haltigkeit garantiert! An dieser Stelle ist es wohl gut, den Blick nochmals auf die Oberfläche – wirklich auf die Oberfläche – zu lenken, auf die Stellen, wo Oberflächen aus Glas zersplittert, geborsten und zerbrochen, wo Oberflächen von Metall zerdrückt, aufgebrochen und zerrissen sind.

Es sind visuell starke Signale. Sie sind erzählerisch. Sie suggerieren ein Ereignis, das mit Erschütterung, Stößen, Einschlag, Gewalt, Kraft, Heftigkeit, Vehemenz, Detonation etc. zu tun hat. Diese Art von Dynamik wirkt, indem sie sofort Assoziationen auslöst, auch wenn Ort und Zeit nicht näher bezeichnet sind; im Fall von *Surface* müßte man verbessern, gerade weil Ort und Zeit nicht näher bestimmt sind. Ein generelles Gefühl, unkontrollierbaren Kräften ausgesetzt zu sein, Kräften, die nicht nur von außen, sondern auch von innen stammen, nicht nur aus der Gesellschaft, sondern auch aus der individuellen psychischen Verfaßtheit, mag aufkommen. Als könnte eine Scheibe zerbersten, nicht nur wenn physisch ein Geschoß einschlägt, sondern wenn, gleichsam durch telekinetische Aktivität, sich ein zerstörerischer Gedanke darauf richtet. (In der Tat, wie stellt sich das Verhältnis, das gesellschaftliche Verhältnis zwischen telekinetischer Aktivität und politischer Wirklichkeit heute dar, in einer Gesellschaft, die ihre Einschätzungen und Urteile mehr von Bildern als von Erfahrungen abhängig macht bzw. von Erfahrungen, die von Bildern abhängig sind?)

In Ridley Scotts Film *Blade Runner* (1981-82) gibt es bekanntlich jene spektakuläre Sequenz, in der eine -Androidin auf der Flucht mitten in einem Vergnügungsviertel mit nicht viel mehr als einem durchsichtigen, futuristisch anmutenden Umhang angezogen durch eine Reihe von hintereinander gestaffelten Schaufensterscheiben schlägt, allmählich langsamer wird und schließlich stürzt, nachdem sie von ihrem Verfolger an-geschossen wurde. Nun stürzt aber, wie Santoro einmal sinnngemäß anmerkte, die Androidin nicht einfach nur durch eine architektonische Situation. Vielmehr scheint sie verzweifelt darum bemüht, aus jener tiefen und umfassenden Begrenzung auszubrechen, welche das Verbot darstellt, sich als artfremde Kreatur mitten unter den Menschen aufzuhalten. Und noch mehr: Sie versucht, den gleichsam biologischen Rahmen zu sprengen, wonach ihre Lebensdauer auf vier Jahre beschränkt ist – ihre Programmierung. Wenn die Androidin durch die Glasscheiben schlägt, ist das eine starke synästhetische Verkörperung von unüberwindbaren gesellschaftlichen Grenzen, die beaufsichtigt und verteidigt werden – und die der Film so überzeugend verhandelt, weil er auch die Ontologie des «Menschen» einbezieht. Diese Szene verweist indirekt auf die metaphorische Ebene von *Surface*, auch wenn sich die Bedeutung dort etwas anders als in *Blade Runner* darstellt.

Zum Schluß vielleicht noch ein Hinweis auf das «Geräusch» von *Surface*: auf den kurzen heftigen Einschlag, der Oberflächen zerspringen oder zerbersten läßt; auf den spezifischen Ton, der für einige Momente in der Luft hängt, meist zu kurz, um lokalisiert zu werden. Auch wenn er nicht verstanden wird – rührt er von einem heruntergefallenen Glas, von einem Unfall, einem Absturz, einem Schuß? –, so provoziert er doch, -innert Sekundenbruchteilen, eine Wachsamkeit, die allzu oft durch Routine

und Anästhesie eingegeben wird. Vielleicht könnte dies eine Antwort auf die Frage sein, warum Santoro die Bilder so zeigt, wie er sie zeigt. Wenn man will, erzählen diese Bilder tatsächlich von Katastrophen und Konflikten, aber nicht so, daß sie schon zur Repräsentation gefroren sind, die uns zwar für Augenblicke aufwühlt, aber zugleich hilflos und apathisch macht. *Surface* versetzt eher Impulse – und seien sie noch so fein und zurückhaltend –, die den Betrachter aus dem extremen *double bind* von Schock und Betäubung, von Aufputschung und Anästhesie, von Überaktivität und Apathie herauslösen können. Reicht ein einzelner Impuls? Kaum. Deshalb bietet sich in *Surface* auch eine Folge von Impulsen an, die vielleicht das Regime des *double bind* außer Kraft setzt.

Angesichts der Fotografien von *Surface* können wir den Eindruck gewinnen, man hätte uns etwas entzogen. Und das stimmt wohl auch. Aber gleichzeitig führt uns Santoro, ganz buchstäblich, näher und näher an -etwas anderes heran. Ein solcher Umweg ist, vielleicht nicht nur im Fall von *Surface*, unvermeidliche -Be-dingung des Sehens.

Zürich, November 2005

@ 2006 Daniel Kurjakovic

Diesen Text erschien in: Vittorio Santoro «Everything's Not Lost», Revolver Verlag, 2006 Frankfurt a. Main

Daniel Kurjakovic, Kurator und Kunstkritiker. 1995 Mitgründer des Kunstverlags MEMORY/CAGE EDITIONS, Zürich. Seit 1992 Vortrags- und Lehrtätigkeit u.a. an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Ecole Supérieure des Beaux-Arts Genf, Rijksacademie Amsterdam. Seit 1998 Ausstellungen in diversen medialen und institutionellen Kontexten. 1999-2000 Kurator am Neuen Kunstmuseum Luzern. Herausgeber diverser Publikationen zur Gegenwartskunst. In jüngerer Zeit monographischer Beitrag für Simon Starling im Museum für Gegenwartskunst Basel sowie Ausstellung *Inherent Discrepancy in Public*, Paris. Kommendes Ausstellungsprojekt *Psychotrop* u. a. im Württembergischen Kunstverein Stuttgart.