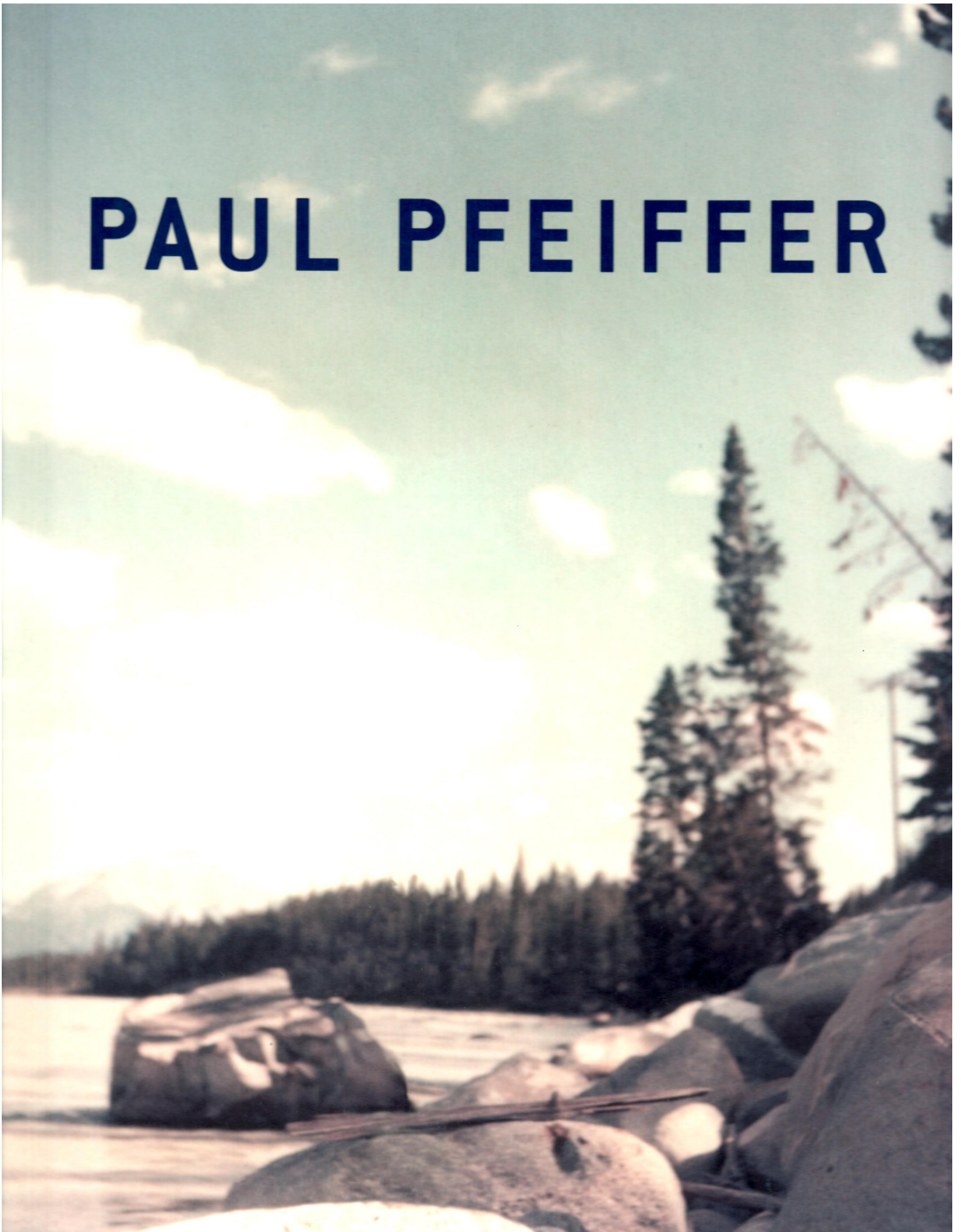


PAUL PFEIFFER



**PAUL PFEIFFER
DISTURBING VISION**

STEFANO BASILICO

Der Ring ist leer, und dennoch ist das Publikum gebannt. Dort, wo sich zwei Boxer befinden sollten, ist nichts als Luft und Schimmern und Wegducken und Zuschlagen. Die Seile biegen sich unter der Last eines Schwergewichtlers, der auf der Stelle festgenagelt und mit den Fäusten bearbeitet wird. Während das ursprüngliche Publikum dieses Sportereignisses jede kurze Gerade und jede Finte verfolgen kann, sind wir, die aktuellen Zuschauer, blind. Die Tatsache, dass in Pfeiffers Video *The Long Count (Thrilla in Manila)* der Hintergrund voll, der Vordergrund hingegen leer ist, deutet darauf hin, dass es in diesen Werken möglicherweise gar nicht um die Boxer, ja nicht einmal um ihre Entfernung geht, sondern vielmehr um das Publikum. In dieser Inszenierung einer unerwarteten Begegnung konfrontiert *The Long Count* zwei Arten von Publikum miteinander, nämlich Menschen, die sich den Boxkampf, und Menschen, die sich das Video ansehen. Dieser Vergleich ermöglicht es uns, einige Fragen zur Natur des Publikums und zu der des Zuschauerseins zu stellen. Ist ein Publikum mit dem anderen identisch? Verändert die Größe des Publikums – die Frage, ob es aus einer Person oder aus mehreren besteht – seinen Charakter? Führt das Sehen zu Einsichten oder steht es diesen eher im Weg? Die Beschäftigung mit einigen Werken Pfeiffers wird zeigen, dass der Künstler das Thema des Sehens und, wichtiger noch, das des Publikums immer wieder aufgegriffen hat.

»Immer den Ball im Auge behalten!« – diesen Ratschlag geben im Sport alle Trainer ihren Spielern, egal ob beim Football, beim Baseball oder beim Basketball. In der Videoarbeit *John 3:16* befindet sich die orangefarbene, leuchtende Kugel des Basketballs ständig in Bewegung, doch da sie in den Mittelpunkt gerückt wurde, statt herumwandern zu dürfen, sind wir im Stande, sie im Auge zu behalten, obwohl sie hin und her schwankt und sich dabei ständig um die eigene Achse dreht. Für diese Arbeit wählte Pfeiffer dutzende Videoclips von im Fernsehen übertragenen Basketballspielen aus, fügte diese unverbundenen Augenblicke dann zusammen und bearbeitete den Basketball selbst mit Hilfe des Motion-Track-Verfahrens, so dass der Ball auf der Stelle zu verharren scheint, während sich alles Übrige bewegt.¹ Im Gegensatz dazu, wie man ein Basketballspiel normalerweise erlebt, schränkt Pfeiffers Arbeit den Spielraum des Balles ein, indem sie ihm zwar ermöglicht, sich zu drehen, aber nicht, sich durch den Raum zu bewegen. Aufgrund dieses kleinen Eingriffs verändert sich das Verhältnis zwischen Gegenstand und Betrachter. Die traditionelle Struktur des Spiels wird umgekehrt. Der Ball scheint die Spieler und, als Folge hieraus, auch die Betrachter zu kontrollieren. Die Spieler schwärmen um den Ball herum, versuchen ihn zu ergreifen und zu werfen, aber er bewegt sich nicht, und sie verschwinden rasch aus dem Kamerabild. So wie Kopernikus die Tatsache, dass wir

The ring is empty, but the audience is transfixed. Where there should be two boxers, there is only air, shimmering, and ducking, and jabbing. The ropes deflect with the weight of a heavyweight being pinned and pummeled. While the original audience of the event can follow every jab and every feint, we, the current audience, are blind. In Pfeiffer's video *The Long Count (Thrilla in Manila)*, the background is full, while the foreground is empty, leading to the possibility that the subject of these works may not be the boxers or even their erasure – rather it is the audience. By setting up an unexpected encounter, *The Long Count* brings two types of audience face to face: the people looking at the boxing match and the people looking at the video. This comparison allows us to ask questions about the nature of audience and of spectatorship. Are all audiences the same? Does the size of the audience – whether it's made up of one or many – change the nature of that audience? Does seeing lead to, or confuse, knowing? As an examination of a number of Pfeiffer's works will demonstrate, the subject of viewing and, more importantly, of audience, is one that the artist has returned to over and over again.

»Keep your eye on the ball« is the advice all coaches give to their players in sports, whether in football, baseball, or basketball. In the video work, *John 3:16*, the orange, glowing orb of the basketball is in constant motion; yet by centering it as opposed to allowing it to wander, we are able to keep an eye on it, despite its fluctuating motion of incessant spinning. In order to make this work, Pfeiffer selected dozens of video clips from televised basketball games. He then assembled these disconnected moments and motion-tracked the basketball so that it was stationary, while everything else visible moves.¹ Contrary to our normal experience of a basketball game, Pfeiffer's work restrains the ball, allowing it to spin, but not to travel in space. What this small manipulation achieves, however, is to change the relationship of the subject to the viewer. The traditional structure of the game is reversed. The ball now seems to *control* the players and, by extension, the viewers. The players swarm around it trying to grasp it and throw it, but it never moves and they quickly disappear off camera. In the same way that Copernicus corrected our self-centered misunderstanding about the movement of celestial bodies, Pfeiffer, by hijacking the ball, forces us to consider the larger cultural arena in which the game is being played.²

The scenes that comprise *John 3:16* are all found footage, retrieved from broadcasts of different basketball games. By choosing to use only what already existed, as opposed to creating new imagery that might result in the same visual effect, Pfeiffer's video raises questions about the controlling ability of the media and its distribution apparatus. While we think we are viewing a game, in fact what is presented is a particular viewpoint of a game, one that is dictated by the

1. Motion-tracking ist ein digitales Bearbeitungsverfahren, das es der Kamera ermöglicht, sich auf ein Detail des Bildes zu konzentrieren und anhand dieses Details die anderen im Videobild enthaltenen Informationen zu organisieren. Dieselbe Technik kommt später bei der Arbeit *Morning after the Deluge* zum Einsatz.

1. Motion-tracking is an editing process which allows the camera to focus on one detail in the image and use that detail to organize the other information in the video image. This same technique will later be used to create *Morning after the Deluge*.

2. In 1530, Nicolas Copernicus published *De Revolutionibus*, which asserted » ... that the earth rotated on its axis once daily and traveled around the sun once yearly.« In other words, the Earth moved around the Sun. Internet biography search for Copernicus

<http://www.blupete.com/Literature/Biographies/Science/Copernicus.htm>

die wahre Bewegung der Himmelskörper verkannten, weil wir uns selbst für den Mittelpunkt hielten, richtig stellte, zwingt Pfeiffer uns, das größere kulturelle Umfeld zur Kenntnis zu nehmen, innerhalb dessen das Spiel stattfindet, indem er den Ball entführt.²

Die Szenen in *John 3:16* beruhen alle auf vorgefundenem Filmmaterial, das den Fernsehaufzeichnungen diverser Basketballspiele entstammt. Durch die Entscheidung, ausschließlich schon existierende Bilder zu verwenden statt neue herzustellen, die möglicherweise dieselbe visuelle Wirkung entfaltet hätten, wirft Pfeiffers Video Fragen hinsichtlich des Kontrollvermögens der Medien und ihres Distributionsapparates auf. Wir meinen, wir sähen ein Spiel, doch in Wirklichkeit präsentiert man uns das Spiel aus einem bestimmten Blickwinkel, der von der Kamera vorgegeben wird. Die Tatsache, dass die Kamera entscheidet, was wir sehen, und damit auch, was wir wissen, wird durch die extreme Bearbeitung hervorgehoben, der Pfeiffer das Material hier unterzieht. Auch der Titel des Werks spielt auf das Thema Kontrolle an. *John 3:16* ist ein offensichtlicher Verweis auf die Bibel, der die komplexe und positive Botschaft des Christentums in einem markanten Spruch zusammenfasst.³ Zwar ist es verführerisch, den Titel als Hinweis auf einen Zusammenhang zwischen Sport und Religion zu lesen, doch in diesem Fall verweist er auf einen anderen »Entführungsversuch«, nämlich denjenigen der nicht minder medienkundigen religiösen Rechten.⁴ Genau in dem Moment, in dem ein Tor oder Korb erzielt wird und die Kamera folglich auf die Torpfosten oder den Korb gerichtet ist, halten bestimmte Zuschauer Schilder mit Bibelzitat in die Höhe. Aufgrund der Tatsache, dass die Kamera stets dem Ball folgt, vor allem unmittelbar vor einem Korbwurf, gelingt es diesen Zuschauern, ihre Botschaft in die Blickachse des Fernsehpublikums zu schieben. Wie Pfeiffer haben auch sie verstanden, dass das Publikum ein Gefangener ist und derjenige, der die Kontrolle über die Kamera ausübt, entscheidet, was das Publikum wahrnimmt. Doch der entscheidende Unterschied besteht darin, dass Pfeiffers Manipulation offensichtlich und damit dem Betrachter bekannt ist, während dies bei den Manipulationen der religiösen Rechten nicht der Fall ist.

In *Fragments of a Crucifixion (after Francis Bacon)* ist der Ball verschwunden und statt seiner der Spieler in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt. Mit an den Oberkörper gepressten Armen, einem infolge der physischen Anspannung geschwollenen Bizeps und sinnlos geballten Fäusten rast der anonyme Spieler ständig auf einem leeren Spielfeld hin und her. Nachdem er sich für einen Videoclip mit dem Basketballspieler Larry Johnson entschieden hatte, entfernte Pfeiffer alle Logos und sonstigen identifikatorischen Elemente und loopte dann die nur wenige Sekunden dauernde Handlung, so dass sich Johnsons Bewegung-

camera. The issue of the camera's guidance over what we see and therefore what we know is highlighted by the extreme editing that Pfeiffer performs in this work. The issue of control is also alluded to in the title of the work. *John 3:16*, is an obvious biblical reference that sums up the complex and positive message of Christianity into a sound bite.³ While it is tempting to read the title as an indicator of a connection between sports and religion, in this context, it indicates another attempted »hijacking«, but this time by the equally media-savvy religious right.⁴ Just as a point is about to be scored, and thus in the camera's view of goalposts or basketball hoops, certain spectators contrive to hold up signs with this biblical citation. Knowing that the camera will follow the ball, especially as a basket is about to be scored, they are able to insert their message into view of the television audience. Like Pfeiffer, they too understand that the audience is a captive one, and that he who controls the camera shapes what the audience absorbs. The important difference is that Pfeiffer's manipulation is evident and therefore is known to the viewer, while the religious right's is not.

In *Fragment of a Crucifixion (after Francis Bacon)*, the ball is gone and the player has taken its place as the center of attention. In it, a player, rendered anonymous, is constantly pacing back and forth on an empty court, his arms pinned to his sides, with biceps bulging from the strain of his physical exertion and his hands uselessly clenched. After selecting a clip of the basketball player, Larry Johnson, Pfeiffer erased all logos and other identifying references and then looped the few seconds of action so that Johnson's movements are endlessly repeated. We quickly realize we are not the only viewers of this scene of impotent rage, and in fact the audience that fills the arena to capacity is busy recording and seemingly tormenting Johnson with their camera flashes, which incessantly push and pull him from left to right. These camera flashes, which operate more like gunshots, redirect his movements as he attempts to evade them, leading one critic to describe Johnson as »a hunted animal« being pursued by the unrelenting camera shots of the crowd.⁵ As such, the audience now controls Johnson's movements, thus redirecting our attention from the center to the periphery. In other words, through a series of technical manipulations, an inversion occurs in which the spectators control the action on the court, rather than follow it.

In *The Long Count* videos, the athletes – in this case the boxers – are gone and the audience has taken its place as the center of our attention.⁶ Exploiting the full capabilities of digital technology to rewrite the truth – in a way that photography could only dream of – Pfeiffer erases the balletic movements of the most graceful of boxers, Muhammad Ali, and his lumbering opponent, Joe Frazier in *The Long Count (Thrilla in Manila)* and replaces them with a shimmering shadow play

2. 1530 veröffentlichte Nikolaus Kopernikus sein Werk *De Revolutionibus*, in dem er erklärte, »...dass die Erde sich einmal täglich um ihre eigene Achse dreht und ein Jahr lang um die Sonne kreist«. Mit anderen Worten: Die Erde dreht sich um die Sonne und nicht umgekehrt. Vgl. die Kopernikus-Biografie

im Internet unter <http://www.blupete.com/Literature/Biographies/Science/Copernicus.htm>

3. Johannes 3, 16: »Also hat Gott die Welt geliebt, dass er seinen eingeborenen Sohn gab, auf dass alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben.«

4. In einem Gespräch mit dem Autor verwendete Pfeiffer das Wort »Entführung« (Hijacking) zur Beschreibung des Verhaltens derjenigen Besucher von Sportveranstaltungen, die während der verschiedenen Spiele derartige Schilder hochhielten.

3. *John 3:16*, »For God so loved the world that he gave his only Son, that whoever believes in him should not perish but have eternal life.«

4. In a conversation with the author, Pfeiffer used the word »hijacking« to describe the action of those sports viewers who held up these signs at different games.

5. Roberta Smith, »Paul Pfeiffer«, *New York Times*, 15 December, 2000, p. E41

en endlos wiederholen. Sehr schnell realisieren wir, dass wir nicht die einzigen Betrachter dieser Szene ohnmächtiger Wut sind, sondern dass die Sportarena bis zum letzten Platz gefüllt ist und die Zuschauer damit beschäftigt sind, Johnson mit den Blitzen ihrer Kameras, die ihn immer wieder von links nach rechts ziehen, aufzunehmen, aber offenbar auch zu quälen. Dass diese Kamerablitze, die an Mündungsfeuer erinnern, Johnsons Bewegungen beeinflussen, zeigt sich daran, dass er ihnen auszuweichen versucht, weswegen sich eine Kritikerin an ein »gejagtes Tier« erinnert fühlte, das von den erbarmungslosen Kamera-schüssen der Masse verfolgt wird.⁵ Das Publikum also kontrolliert Johnsons Bewegungen und lenkt unsere Aufmerksamkeit vom Zentrum auf die Peripherie. Oder anders gesagt, durch eine Reihe technischer Manipulationen kommt es zu einer Umkehrung, infolge derer die Zuschauer das Geschehen auf dem Spielfeld kontrollieren statt ihm lediglich zu folgen.

In den *The Long Count* Videos sind die Athleten, in diesem Fall die Boxer, verschwunden, und stattdessen ist das Publikum in den Mittelpunkt unseres Interesses gerückt.⁶ Indem er die Fähigkeiten der digitalen Technologie voll ausschöpft, um die Wahrheit umzuschreiben – und dies auf eine Weise tut, von der die Fotografie nur träumen kann –, tilgt Pfeiffer die ballettartigen Bewegungen des anmutigsten aller Boxer und seines schwerfälligen Gegners – Joe Frazier in *The Long Count (Thrilla in Manila)* – und ersetzt sie durch ein schimmerndes Schattenspiel von kurzen Geraden und Schlägen. Und dennoch sind diese Nicht-Figuren nach wie vor zu erkennen, denn ihre Konturen tanzen durch den Ring. Freilich lohnt es sich kaum, sie zu beobachten, denn es ist klar, dass unser Interesse auf die Figuren im Publikum gelenkt werden soll. Die gebannte Aufmerksamkeit, die auf vielen dieser Gesichter geschrieben steht, verdeutlicht, dass es dem von der Kamera aufgezeichneten Publikum im Gegensatz zu den Betrachtern von Pfeiffers Video keine Schwierigkeiten bereitet, das wahrzunehmen, was wir nur mühsam erraten können. Wenn in dem hiermit vergleichbaren Video *The Long Count (Rumble in the Jungle)* jemand im Publikum aufsteht (was häufig vorkommt), tut er dies, um über den Kopf eines anderen Zuschauers hinwegzusehen. Und wenn andere Zuschauer von ihren Sitzen aufspringen und schreien und Beifall rufen, dann haben sie mit Sicherheit jenen Schlag gesehen, den wir, wie Alis Gegner George Foreman, nicht einmal kommen sahen.⁷

Auch in *Morning after the Deluge*, Pfeiffers letztem Werk, ist Schauen beziehungsweise Sehen das Thema, obwohl diesmal sogar das Publikum aus dem Bild entfernt wurde. Hier wird das Betrachten eines Sonnenunter- oder aufgangs, also etwas, das jeder schon mindestens einmal erlebt hat, repliziert, doch weder so, wie man es selbst jemals gesehen hat, noch auf eine auf natürlichem Wege sicht-

of jabs and punches. These non-figures, however, are still perceptible as their outlines dance around the ring. Watching them ultimately offers little reward, as the figures we should be focusing on are those in the audience. Unlike the viewers of Pfeiffer's video, the recorded audience has no trouble seeing what we must strain to make out, evidenced by the rapt attention noticeable on many of their faces. In the related video, *The Long Count (Rumble in the Jungle)*, when a member of the audience stands up (as they often do) it is to see over the head of a fellow spectator; when others jump out of their seats and yell and cheer, they have certainly seen the punch that we, like Ali's opponent George Foreman, never saw coming.⁷

Morning after the Deluge, Pfeiffer's latest work, once again takes looking or viewing as its subject, though this time even the audience has been eliminated. The act of looking at a sunset or sunrise – something every person has done at least once – is replicated, but in neither a way that has ever been seen before, nor that can be seen with natural vision. Pfeiffer recorded both a sunset and a sunrise from the beaches in Provincetown, Massachusetts, a location he chose because it allowed him to film both movements of the sun over water. Later in the studio, he spliced the two pieces of film, flipping one, so that the horizons met and became one. By motion-tracking the sun and keeping it centered in the frame (much like the basketball in *John 3:16*) our traditional frames of references – the landscape and the horizon – are eliminated. This sun neither sets nor rises. At first, as we view this piece, nothing seems to happen. Eventually, a glimmering, pulsating line – the two horizons spliced together – starts to descend from the top of the screen. As this line makes its way to the centered sun and then continues on down, a bird occasionally flies through the sky, appearing only long enough to startle the viewer.

In this latest work, the sun remains fixed in space, while the world circles around it: which is, of course, the way it actually is. From our vantage point – standing in one place and seeing the sun set – we are still tempted to believe, as did people for many centuries, that the sun moves and the earth is stationary.⁸ Vision and knowledge are two different things. In *Morning after the Deluge*, all the representations of looking explored in previous videos – the frozen ball, the controlled player, and the audience – have been stripped away. We are now left with only the familiar act of looking, but without the comfort that we normally expect from it.

In *Morning after the Deluge*, important questions about vision and its connection to knowledge are raised: questions that are no less pertinent today than they were in Goethe's or Copernicus' time, questions touching upon the contemporary conditions of spectatorship. All the works discussed so far, with the important exception of *Morning after the Deluge*, are primarily images of spectacles that are normally con-

5. Roberta Smith, »Paul Pfeiffer«, *New York Times*, 15. Dezember 2000, S. E41

6. Eine andere Lesart der Bedeutung der Tilgung der Hauptfigur bietet Dominic Molon, »Corporealities«, in: *Paul Pfeiffer*, Ausst. Kat. MIT List Visual Center, Cambridge and Museum of Contemporary Art, Chicago, Chicago, 2003, S. 17

7. Ali schlug George Foreman in der 8. Runde des Kampfes um die Weltmeisterschaft im Schwergewicht, der 1974 in Kinshasa, Zaire, stattfand. Ich verdanke diese Information der eMail-Korrespondenz mit Frazer Ward, einem Kunsthistoriker und ehemaligen Amateur-Schwergewichtsboxer.

6. For another reading of the significance of the removal of the main figure, see Dominic Molon, »Corporealities«, in *Paul Pfeiffer*, exhibition catalogue MIT List Visual Arts Center, Cambridge and Museum of Contemporary Art, Chicago, Chicago, 2003, p. 17

7. Ali knocked out George Foreman in the 8th round of the World Heavyweight Championship match held in Kinshasa, Zaire, in 1974. From an E-Mail correspondence with Frazer Ward, art historian and former amateur heavyweight boxer.

8. »Of all discoveries and opinions, none may have exerted a greater effect on the human spirit than the doctrine of Copernicus. The world had scarcely become known as round and complete in itself when it was asked to waive the tremendous privilege of being the center of the universe. Never,

bare Weise. Mittels der Kamera hat Pfeiffer am Strand von Provincetown, Massachusetts, einen Sonnenuntergang und einen Sonnenaufgang aufgenommen. Er wählte diesen Ort, weil er hier beide Phänomene oberhalb der Wasseroberfläche filmen konnte. Später im Studio klebte er die beiden Filme aneinander, wobei er den einen umdrehte, so dass die Horizonte einander berührten und zu einem einzigen verschmolzen. Dadurch dass er die Sonne mittels des Motion-Track-Verfahrens dauerhaft im Zentrum des Bildes platzierte (ähnlich wie bei dem Basketball in *John 3:16*), wurden unsere traditionellen Bezugsgrößen – die Landschaft und der Horizont – eliminiert. Diese Sonne geht weder unter noch auf. Betrachtet man das Bild, scheint zunächst nichts zu geschehen. Doch allmählich beginnt sich eine schimmernde pulsierende Linie – die beiden aneinander geklebten Horizonte – vom oberen Rand der Leinwand herab zu schieben. Während diese Linie sich auf die Sonne in der Mitte zubewegt und von dort nach unten weiterzieht, fliegt ab und zu ein Vogel durch das Bild, und ist dort genau so lang zu sehen, um beim Betrachter ein Gefühl der Verblüffung hervorzurufen.

In diesem letzten Werk bleibt die Sonne im Raum fixiert, während die Welt sich um sie herum dreht; das heißt, sie verhält sich genau so, wie sie dies auch in Wirklichkeit tut. Von unserem Standpunkt aus – wir stehen an einem Ort und sehen, wie die Sonne untergeht –, tendieren wir noch immer zu der Meinung, die Sonne bewege sich und die Erde stünde fest, wie dies die Menschen viele Jahrhunderte lang glaubten.⁸ Sehen und Wissen sind zwei verschiedene Dinge. In *Morning after the Deluge* wurden alle Darstellungen des Sehens, die in früheren Videos erkundet wurden – der auf der Stelle festgefrorene Ball, der kontrollierte Spieler und das Publikum – beseitigt. Alles was uns bleibt ist der vertraute Akt des Sehens, doch ohne den Trost, den wir normalerweise daraus beziehen.

Morning after the Deluge wirft wichtige Fragen hinsichtlich des Sehens und seines Zusammenhangs mit dem Wissen auf, Fragen, die heute nicht weniger relevant sind als zu Goethes oder Kopernikus' Zeit, Fragen, die an die zeitgenössischen Bedingungen des Zuschauerseins rühren. Alle bisher besprochenen Werke, mit der wichtigen Ausnahme von *Morning after the Deluge*, sind primär Bilder von Spektakeln, die normalerweise zeitgleich von Massen von Zuschauern konsumiert werden. Sowohl Basketballspiele als auch Boxkämpfe sind extrem orchestrierte Ereignisse, bei denen das Publikum in den Arenen zu einem zentralen Bestandteil wird. Doch in Pfeiffers Videos, in denen das Publikum selbst das Thema ist, blickt ein Publikum des einen auf ein Publikum der vielen. Diese Manipulation verwandelt ein passives Massenspektakel in eine Gelegenheit aktiven Sehens.

Den täglichen Sonnenauf- oder untergang betrachtet man normalerweise alleine oder in Gesellschaft eines geliebten Menschen, jedoch nicht in Gesell-

sumed simultaneously by masses of viewers. Both basketball games and boxing matches are highly orchestrated events in which the audience, in the arenas, becomes a central component. In Pfeiffer's videos, however, where the subject is audience, an audience of one gazes upon an audience of many. This manipulation transforms a passive spectacle of mass participation into an opportunity for active viewing.

The viewing of the sun rising and setting on a daily basis is an activity normally done either by oneself or in the company of a loved one, but not in a crowd. Tellingly, however, *Morning after the Deluge* is a projection. This very large image is set up by Pfeiffer to be seen by many people at the same time. What was normally a contemplative exercise performed in isolation, is now an orchestrated event to be seen in the presence of many viewers. Once again, Pfeiffer's consistent playful inversions are evident: a sporting spectacle becomes an intimate depiction of active viewing, while the private act of watching the sun rise is rendered into an alien, yet instructive, phenomenon that can only be appreciated en masse. While the connection between vision and knowledge has been called into question before – by other artists, philosophers, and scientists – it is useful to do so repeatedly, for this uncoupling is both distressing and not obvious. This lesson, which one can glean from Pfeiffer's work, has been updated to deal with contemporary problems, such as the increasing control the media has over what we see and our distressing willingness to accept at face-value the imagery we consume.

8. Goethe bemerkte dazu in seiner Farbenlehre: »... unter allen Entdeckungen und Überzeugungen möchte nichts eine größere Wirkung auf den menschlichen Geist hervor gebracht haben als die Lehre des Kopernikus. Kaum war die Welt als rund anerkannt und in sich selbst abgeschlossenen, so sollte sie auf das ungeheure Vorrecht

Verzicht tun, der Mittelpunkt des Weltalls zu sein. Vielleicht ist noch nie eine größere Forderung an die Menschheit geschehen: denn was ging nicht alles durch diese Anerkennung in Dunst und Rauch auf: ein zweites Paradies, eine Welt der Unschuld, Dichtkunst und Frömmigkeit, das Zeugnis der Sinne, die Überzeugung eines poetisch-

religiösen Glaubens; kein Wunder, dass man dies alles nicht wollte fahren lassen, dass man sich auf alle Weise einer solchen Lehre entgegengesetzte, die denjenigen, der sie annahm, zu einer bisher unbekanntem, ja ungeahnten Denkfreiheit und Grossheit der Gesinnung berechnete und aufforderte.«

perhaps, was a greater demand made on mankind – for by this admission so many things vanished in mist and smoke! What became of our Eden, our world of innocence, piety and poetry; the testimony of the senses; the conviction of a poetic – religious faith? No wonder his contemporaries did not

wish to let all this go and offered every possible resistance to a doctrine which in its converts authorized and demanded a freedom of view and greatness of thought so far unknown, indeed not even dreamed of.«
From Johann Wolfgang von Goethe's, *Colour Theory*

schaft. Doch bezeichnenderweise handelt es sich bei *Morning after the Deluge* um eine Projektion. Dieses sehr große Bild wurde von Pfeiffer so angelegt, dass es von vielen Menschen gleichzeitig gesehen werden kann. Das, was normalerweise eine kontemplative, isoliert praktizierte Übung war, ist nun ein orchestriertes Ereignis, das in Gegenwart vieler Betrachter wahrgenommen werden soll. Einmal mehr treten Pfeiffers konsequente spielerische Umkehrungen hier deutlich zu Tage: Ein Sportspektakel wird eine intime Darstellung aktiven Schauens, während das private Betrachten des Sonnenaufgangs zu einem fremdartigen, aber instruktiven Phänomen wird, das nur in der Masse wirklich angemessen gewürdigt werden kann. Obgleich die Verbindung von Sehen und Wissen schon früher in Frage gestellt wurde – von anderen Künstlern, Philosophen und Wissenschaftlern – ist es sinnvoll, sie immer wieder zu hinterfragen, denn diese Lösung ist beides, beunruhigend und keineswegs offensichtlich zugleich. Diese Lehre, die man aus Pfeiffers Werken ziehen kann, wurde aktualisiert, um auch zeitgenössischen Problemen gerecht zu werden, etwa das der zunehmenden Kontrolle, die die Medien über das ausüben, was wir sehen, und unsere beunruhigende Bereitschaft die Bilder, die wir konsumieren, für bare Münze zu nehmen.

Übersetzung aus dem Englischen: Nikolaus G. Schneider

STEFANO BASILICO ist Kurator an der University Art Collection der New School University in New York und beigeordneter Kurator für Zeitgenössische Kunst am Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisconsin. Seine jüngsten Ausstellungsprojekte umfassen unter anderem *Currents 31: Robert Melee* und *OnSite: Liam Gillick* am Milwaukee Art Museum. Sowie *CUT/Film*, das Ende des Jahres als »Found Object« am Museum of Contemporary Art in North Miami eröffnet wird. Er lebt und arbeitet in New York.

Der Essay »Paul Pfeiffer - Disturbing Vision« von Stefano Basilico wurde für die Publikation *Paul Pfeiffer* in Auftrag gegeben, die Teil der offiziellen Präsentation der U.S.A. auf der Internationalen Biennale von Kairo 2003 war. Diese Ausstellung wurde von der künstlerischen Ko-Kommissarin Holly Block, Executive Director of Art in General in New York, und Jane Farver, Direktorin des Massachusetts Institute of Art's List Visual Arts Center in Cambridge, Massachusetts, organisiert.

STEFANO BASILICO is Curator of the University Art Collection at New School University, New York, and Adjunct Curator of Contemporary Art at the Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisconsin. His most recent exhibition projects include *Currents 31: Robert Melee* and *OnSite: Liam Gillick* at the Milwaukee Art Museum; and opening in early winter *CUT/Film as Found Object* at Museum of Contemporary Art, North Miami. He lives and works in New York.

The essay »Paul Pfeiffer, Disturbing Vision« by Stefano Basilico was commissioned for the publication *Paul Pfeiffer* as part of the official United States presentation at the 2003 International Biennale of Cairo. This exhibition was organized by co-commissioners Holly Block of Art, Executive Director of Art in General in New York, New York, and Jane Farver, Director of the Massachusetts Institute of Art's List Visual Arts Center in Cambridge, Massachusetts.